

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

TADEJ RODMAN

MENTOR: DOC. DR. PETER STANKOVIČ  
SOMENTOR: ASIST. MAG. GREGOR BULC

PRIHODNOST GLASBE V DIGITALNI DOBI

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2004

<b>1. UVOD</b> .....	<b>3</b>
<b>2. GLASBENI TRG</b> .....	<b>6</b>
2.1. GLASBENA INDUSTRIJA .....	7
2.2. TEHNOLOGIJA .....	9
2.2.1. <i>Datoteke v formatu mp3</i> .....	10
2.2.2. <i>Napster</i> .....	10
2.2.3. <i>Peer-to-peer file sharing systems</i> .....	11
2.3. PIRATSTVO .....	12
2.3.1. <i>Vrste piratstva</i> .....	13
2.3.2. <i>Dejavniki vpliva na piratstvo</i> .....	14
2.3.3. <i>Pozitivni učinki piratstva</i> .....	15
2.3.4. <i>Piratstvo in kriza glasbene industrije</i> .....	16
2.4. AVTORSKE IN IZVAJALSKE (SORODNE) PRAVICE .....	17
<b>3. IMPLIKACIJE</b> .....	<b>20</b>
3.1. DIGITALNA DILEMA .....	20
3.2. KOMPLEKSNOŠT AVTORSKIH PRAVIC IN PROBLEM V DIGITALNI DOBI .....	21
3.3. ZAŠČITA PROTI KOPIRANJU .....	25
3.3.1. <i>Pravni argumenti</i> .....	25
3.3.2. <i>Tehnični argumenti</i> .....	26
3.4. POLOŽAJ INTELEKTUALNE LASTNINE V DIGITALNI DOBI .....	28
3.4.1. <i>Kritika filozofije avtorskih pravic</i> .....	30
3.4.2. <i>Intelektualna lastnina kot javna dobrina</i> .....	31
<b>4. MOŽNE REŠITVE</b> .....	<b>33</b>
4.1. MODIFIKACIJA KOMPLEKSNEGA ZAKONA O AVTORSKIH PRAVICAH .....	33
4.2. ZAŠČITA PRED PIRATSTVOM .....	34
4.2.1. <i>Tehnike zaščite</i> .....	34
4.2.2. <i>Premostitev "copyright divide"</i> .....	35
4.3. OBLIKOVANJA MODELA DISTRIBUCIJE .....	36
4.3.1. <i>Naročniški model (angl. subscription model)</i> .....	38
4.3.2. <i>Model proste distribucije (brezplačna glasba)</i> .....	38
4.4. PRIHODNOST GLASBE V SMISLU KREATIVNOSTI .....	41
<b>5. ZAKLJUČEK</b> .....	<b>45</b>
<b>6. VIRI IN LITERATURA</b> .....	<b>47</b>

# 1. Uvod

Ustvarjanje glasbe je prisotno tako rekoč že od začetka človeštva. Če primerjamo status glasbe nekoč in danes, ne da bi se spuščali v muzikološko primerjavo, je očitno, da je glasba postala potrošni artikel. Komodifikacija glasbe pomeni, da je podvržena zakonom glasbenega trga. Ključni dejavnik, ki vpliva na položaj glasbe, predstavlja trenutno obstoječa tehnologija. Glasba se je v svoji zgodovini vedno prilagajala oziroma izkoriščala prednosti tehnologije. Z izumom zvočnega zapisa, predvsem pa z možnostjo dupliciranja le-tega so morali glasbeniki zaščititi svoje pravice. To nalogo opravlja institut avtorskih pravic, katerega naloga je, da glasbenikom omogoči povračilo za delo, ki so ga vložili v proces ustvarjanja glasbe. Prisotnost interneta in vedno večje število uporabnikov močno zaznamuje dogajanje na področju glasbe, saj med drugim omogoča tudi nov način distribucije glasbe. Omenjeni način distribucije je najprej izkoristil "sivi trg" v obliki izmenjave glasbenih datotek. Brezplačna izmenjava, ki omogoča brezplačen, a nelegalen dostop do glasbenih datotek, spada na področje piratstva in resno ogroža obstoječe ravnotežje glasbene industrije. Internet je drastično premešal karte na področju nadzora nad distribucijo glasbe in s tem tudi na področju izkoriščanja dela glasbenikov - institut avtorskih pravic je postavljen na preizkušnjo. Glasbena industrija poroča o krizi, ki se zrcali v nižjih številkah prodanih nosilcev zvoka. Večji del krivde pripisujejo piratstvu, predvsem brezplačni izmenjavi glasbenih datotek, ki naj bi ta pojav še dodatno potencirala.

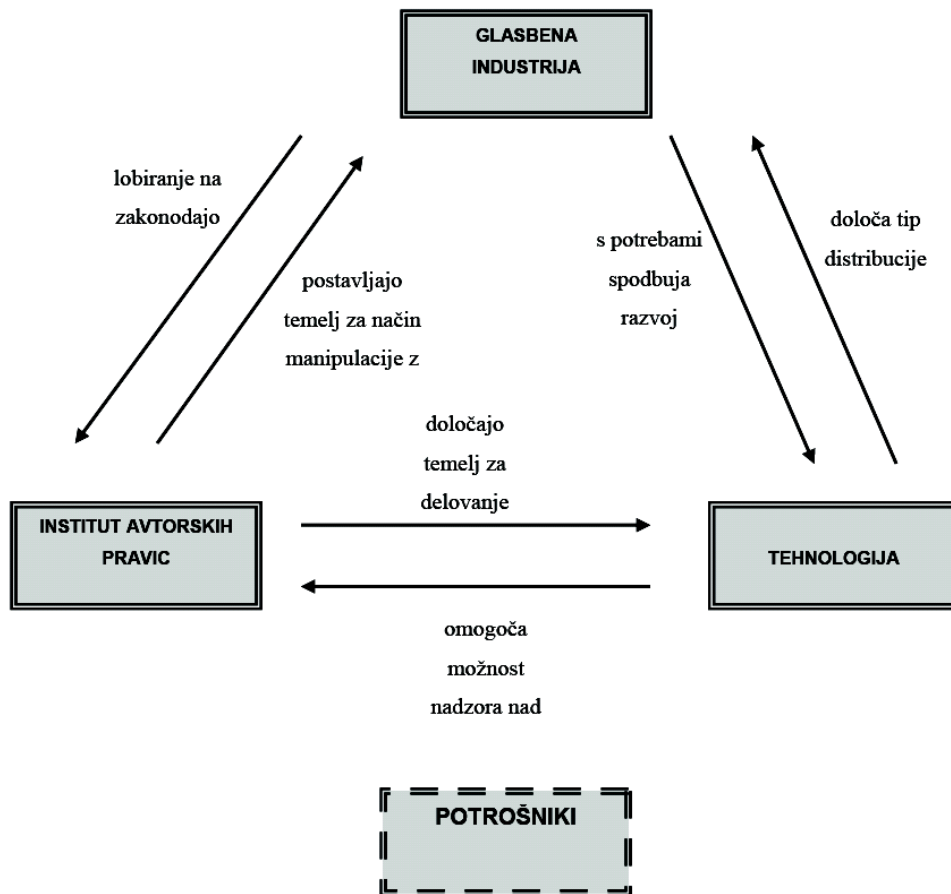
Internet kot nov medij širjenja glasbe prinaša mnogo pozitivnih lastnosti, ki pa so le ena utež na tehtnici - drugo predstavljajo negativni učinki. Zanimalo nas bo, kako je (in bo) tehnološki razvoj vplival na glasbeni trg; kakšne so implikacije tehnološkega razvoja, kako razpoložljivost tehnologije vpliva na glasbeno industrijo, kaj to pomeni za institut avtorskih pravic? Namen diplomske naloge je predvsem objektivni pogled na trenutno stanje ter analiza relacij med podsistemi glasbenega trga.

V prvem delu predstavimo glasbeni trg, ki ga bomo obravnavali kot sistem, sestavljen iz treh podsistemov: glasbene industrije, tehnologije in instituta avtorskih pravic. Poleg teh ključnih podsistemov, ki so neobhodni za razumevanje problematike, se bomo posvetili tudi fenomenu piratstva, ki vse omenjene relacije med tremi podsistemi močno zaznamuje.

Drugi del obravnava implikacije razvoja tehnologije, predvsem razraščanje digitalnega piratstva. Predstavljene so ključne posledice, ki jih takšen način potrošnje prinaša za glasbeni trg. Predvsem bomo osvetlili dileme, ki jih prinaša nova tehnologija, obravnavamo pa tudi kritične poglede na trenutno delovanje glasbene industrije. V tretjem delu predstavimo možne rešitve obstoječega stanja na glasbenem trgu ter možne modele distribucije, ki bi se lahko uveljavili v prihodnosti.

## 2. Glasbeni trg

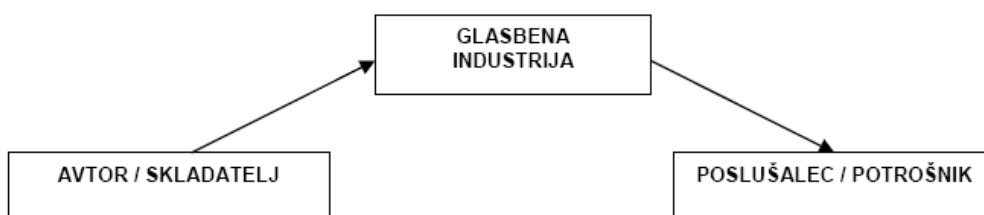
K pojasnitvi implikacij tehnološkega razvoja na glasbeno industrijo bomo pristopili analitično. Za začetek moramo glasbo umestiti v nek širši koncept. Za naše potrebe bomo uporabili koncept glasbenega trga. Na podlagi strokovne literature je moč v grobem sistem glasbenega trga razdeliti na tri podsisteme: glasbeno industrijo, tehnologijo in institut avtorskih pravic. Vsi omenjeni podsistemi so v medsebojni interakciji, za stabilno delovanje pa morajo biti vsi podsistemi v ravnovesju. Kadar v enem od podsistemov pride do spremembe, se mora sistem tem spremembam prilagoditi, da lahko znova vzpostavi ravnotežje. V diplomskem delu bomo obravnavali vpliv, ki ga predstavljajo spremembe na področju tehnologije ter njihov doprinos k razdiranju relacij med podsistemi. S pojavom digitalne tehnologije se je sistem dodobra zamajal, saj le-ta prinaša povsem nove možnosti potrošnje in distribucije glasbe. Razraščanje digitalnega piratstva vpliva predvsem na glasbeno industrijo, ki pa na drastične spremembe ni pripravljena. Zanimala nas bo predvsem relacija med tehnologijo na eni in glasbeno industrijo ter institutom avtorskih pravic na drugi strani. Poleg glasbenega trga, ki predstavlja posrednika med avtorjem in poslušalcem, moramo upoštevati tudi potrošnike. Glasbeni trg in odnosi med posameznimi elementi prikazuje slika 1. Skozi prizmo razvoja na področju tehnologije, bomo ovrednotili implikacije teh sprememb na delovanje glasbene industrije, institut avtorskih pravic in glasbo. V nadaljevanju bomo predstavili vsakega od treh podsistemov.



Slika 2.1: Sistem glasbenega trga

## 2.1. Glasbena industrija

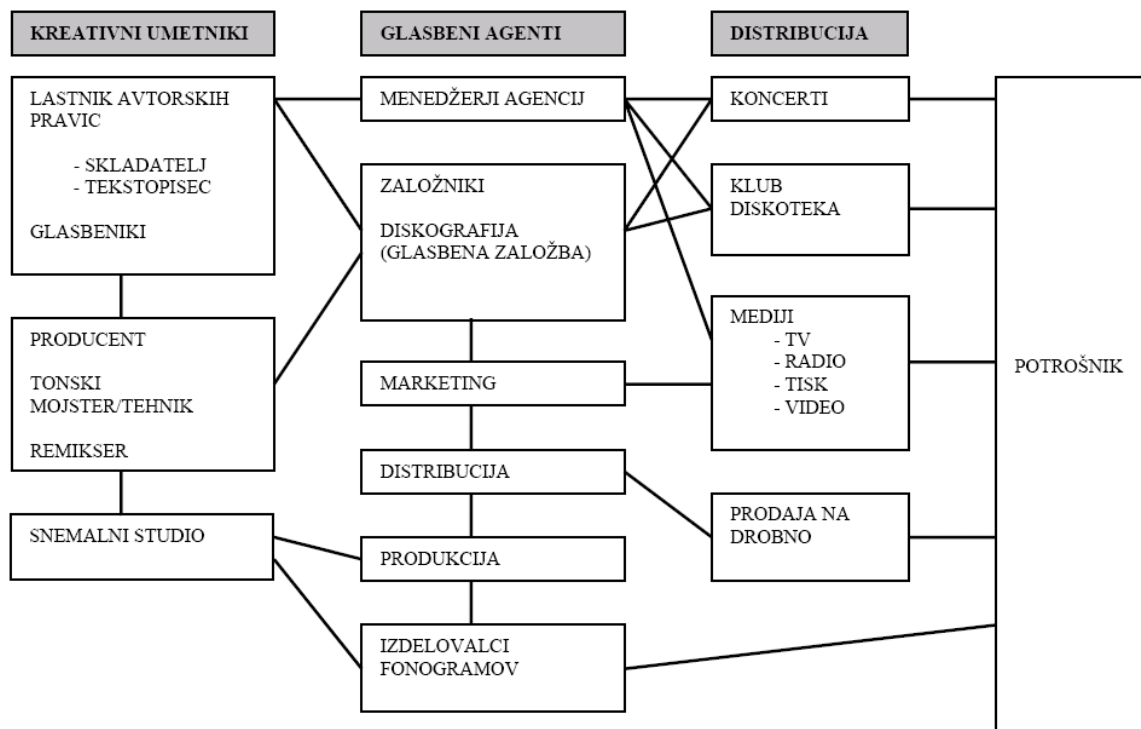
Termin, ki označuje glasbeno industrijo (angl. music industry), je splošno ime, za vse, kar se dogaja na področju glasbe. Glasbena industrija je glavni posrednik med glasbo (avtorjem) in potrošnikom (Kretschmer in drugi, 2001: 423). Idejo posredništva bomo predstavili s trikotno zvezo, ki jo sestavljajo: avtor, glasbena industrija kot posrednik in potrošnik (glej slika 1).



Slika 2.2: Triada posredništva

Med posrednike spadajo založniki in proizvajalci fonogramov<sup>1</sup> (glasbene založbe). "Založnik (angl. publisher) je posrednik med avtorjem in tako imenovano glasbeno industrijo" (Žagar, 2002: 18). Filozofija založništva predpostavlja načelo, po katerem se avtor lahko posveča zgolj ustvarjanju, medtem ko si založnik prizadeva, da bi avtorjevo delo pod najboljšimi pogoji posredoval javnosti (Žagar, 2002: 18). Avtor lahko lastništvo avtorskih pravic prenese na založnika (preko založniške pogodbe), ki tako postane lastnik avtorske pravice (angl. copyright owner) in zastopa interese avtorja. Proizvajalec fonogramov (angl. record label)<sup>2</sup> skrbi za produkcijo, distribucijo in promocijo. Stanje na svetovnem glasbenem trgu je takšno, da trg obvladuje t.i. "pet velikih" glasbenih založb (EMI, Universal, Sony, Time Warner in BMG). Ta konglomerat obvladuje približno 80% svetovnega in 89% ameriškega glasbenega trga (McCourt in Burkart, 2003: 334).

Glasbena industrija ima kompleksno notranjo strukturo. Shema prikazuje potovanje glasbe od avtorja preko številnih posrednikov do potrošnika.



Slika 2.3: Struktura glasbene industrije. Vir: Schulze v Dolfmsa, 2000

<sup>1</sup> Fonogram označuje nosilec zvoka, npr. kasete, vinilna plošča, CD plošča, minidisk, danes tudi datoteka mp3 (vir: <http://www.zavod-ipf.si/>).

<sup>2</sup> V preteklosti se je pogosto uporabljal izraz glasbena založba, vendar se danes pogosteje govori o proizvajalcu fonogramov oz. diskografiji, saj funkcijo založništva opravljajo založniki.

Glavne naloge glasbene industrije so produkcija, distribucija in promocija glasbenih izdelkov (fonogramov). Vloga glasbene industrije je torej pretvoriti ideje avtorjev v zvočni zapis in glasbo posredovati potrošnikom oz. prodati na trgu. Vse tri funkcije, ki jih omenjena industrija opravlja, so tesno povezane z razpoložljivo tehnologijo, ki omogoča različne tipe distribucije glasbe. V nadaljevanju si oglejmo, kakšno funkcijo zavzema tehnologija v sistemu glasbenega trga.

## 2.2. Tehnologija

Odnos med tehnologijo in popularno glasbo razdelimo v tri kategorije: produkcija glasbe, potrošnja glasbe in distribucija glasbe (Jones, 200: 217), ki so odvisne od obstoječe tehnologije. Na podlagi razvoja tehnologije ločujemo dve obdobji: prvo je tisto pred pojavom digitalne tehnologije, imenovano preddigitalna ali analogna doba (zanj je značilna tradicionalna oblika distribucije, kar pomeni, da poteka v fizični obliki), drugo pa se začne s pojavom digitalne tehnologije, ko že lahko govorimo o digitalni dobi. Za digitalno dobo je značilna razvita informacijsko-komunikacijska in digitalna tehnologija, ki omogoča digitalno distribucijo glasbe. Govorimo namreč o digitalizaciji, za katero je značilno, da so podatki shranjeni oziroma predstavljeni v digitalni obliki, ki temelji na binarnem sistemu (podatki so predstavljeni zgolj z vrednostima 0 in 1) (Penney, 2004 : 2).

Tehnološke izboljšave oz. predpostavke, ki omogočajo digitalno distribucijo:

- širokopasovne internetne povezave,
- zapisljive CD enote (CD-R),
- standard za zgoščevanje glasbenih datotek *mp3*,
- zmogljivejši računalniki (večja cenovna dostopnost delavnega spomina, procesorjev in hrambenih kapacitet),
- najpomembnejša je programska oprema, t.i. peer-to-peer (*P2P*) programi (glej, Zhang, 2002: 2,3).

Pri omenjenih postavkah tehnološkega razvoja igra ključno vlogo cenovna dostopnost tehnologije, ki je botrovala razmahu digitalne distribucije. Dosežki na področju računalniške



informacijsko komunikacijske tehnologije pomembno vplivajo na industrijo zabavne elektronike, kamor spadajo vedno popularnejši mp3 predvajalniki, ki nadomeščajo tako klasične avdio naprave (npr. glasbene stolpe), kot tudi prenosne enote (walkman, diskman, minidisk player). Kakšne tehnološke spremembe prinaša standard mp3 in kakšne so posledice te tehnologije, si bomo ogledali v nadaljevanju.

### **2.2.1. Datoteke v formatu mp3**

Standard mp3 pomeni zgoščevalni algoritem, ki v primerjavi s prejšnjimi formati shranjevanja avdio in video zapisa, zapis zgosti za faktor 12 (Kretschmer in drugi, 2001: 419). V praksi to pomeni, da je avdio zapis shranjen v tem formatu 12-krat manjši od zapisa v običajnem. Format mp3 je skupaj s široko možnostjo dostopa do interneta in razmahom širokopasovnih povezav omogočil drastično hitrejši prenos podatkov, v našem primeru glasbenih datotek. Standard mp3 predstavlja eno od tehnoloških prelomnic, ki pa jih je bilo v preteklosti že več. Vse dosedanje prelomnice, od izuma zvočnega zapisa, možnosti dubliciranja, do pojava t.i. praznih medijev, ki omogočajo presnemavanje originalnih fonogramov (angl. blank tapes, recordable CD), so namreč pomenile drugačno potrošnjo glasbe. Standard mp3 predstavlja tehnološko inovacijo, ki ima pomembne implikacije na dogajanje na področju glasbe. Predstavlja novost, ki prvič omogoča diseminacijo glasbe, ki poteka izven institucionalnih poti in pomeni možnost izbire. V digitalni dobi lahko glasbo diseminiramo v digitalni obliki; primer digitalne distribucije je program Napster.

### **2.2.2. Napster**

Program Napster je leta 1999 zasnoval Shawn Fanning. Nastanek je sprožilo Fanningovo razočaranje nad dejstvom, da kljub možnostim, ki jih ponuja internet ni bilo moč (najti) dostopati do glasbenih mp3 datotek. Ta programska oprema pa je uporabnikom omogočala brezplačno prenašanje datotek mp3. Program ni vključeval naročnine in je bil prosto na voljo. Pomenil je pravo revolucijo, saj je omogočal enostaven dostop do glasbe. Kmalu je sprožil zanimanje glasbene industrije, saj je število uporabnikov strmo naraščalo. Leta 2001 je Napster doživel sodni epilog in je bil v obliki, v kakršni je obstajal, onemogočen. Ameriško združenje RIAA (Recording Industry Association of America) ga je obtožilo kršenja zakona o avtorskih pravicah, saj je program omogočal prost dostop do glasbenih datotek, brez da bi bili avtorji te glasbe in njihovi založniki deležni nadomestila (Graziano, 2001: 2). Napster je

povzročil, da so številni akterji začeli razmišljati, da bi drastično spremenili trenutno ekonomijo distribucije glasbe. "Mnogi glasbeniki so se odločili in zapustili večje glasbene založbe in vzpostavili neposredno povezavo s kupci glasbe preko spletnega glasbenega založništva (angl. music web publishing)." (Zhang, 2002: 3) Napster je sprožil poplavo podobnih programov, imenovanih "Napsterjevi kloni" (Zhang, 2002: 2), ki pa so uporabljali nekoliko drugačni pristop.

### **2.2.3. Peer-to-peer file sharing systems**

Programi peer-to-peer (P2P) so izhajali iz Napsterjeve pravne slabosti. V času Napsterja so uporabniki prispevali/snemali datoteke iz centralnega strežnika, programi P2P pa delujejo drugače. Omogočajo namreč, da se preko programa neposredno povežemo z računalnikom drugega uporabnika in z njegovega trdega diska prenesemo željeno datoteko. Program je tako le posrednik, ne pa nosilec podatkov. Primeri takšnih programov so na primer: BearShare (<http://www.bearshare.com/>), DirectConnect (<http://www.neo-modus.com/>), eDonkey2000 (<http://www.edonkey2000.com/>), eMule (<http://www.emule-project.net/>), Espra ([espra.net](http://www.espra.net)), Filetopia (<http://www.filetopia.org/>), Gnucleus (<http://www.gnucleus.com/>), Gnutella (<http://www.gnutella.com/>), Grokster (<http://www.grokster.com/>), iMesh (<http://www.imesh.com/>), Kazaa (<http://www.kazaa.com/>), LimeWire (<http://www.limewire.com/>), Morpheus (<http://www.morpheus.com/>), Snarfzilla (<http://snarfzilla.sourceforge.net/>), SoulSeek (<http://www.soulseek.org/>), WinMx (<http://www.winmx.com/>).

Ti programi, ki omogočajo povezovanje uporabnikov interneta ter medsebojno izmenjevanje datotek (glasba, slike, filmi, tekst, programska oprema, ...), v svoji ideji niso sporni, saj omogočajo nesluteno možnost komunikacije med uporabniki in zadovoljevanje skupnih interesov. Problem je v tem, da si uporabniki lahko izmenjujejo dela, ki so avtorsko zaščitena (v našem primeru nas zanimajo predvsem glasbene datoteke v formatu mp3), s čimer kršijo obstoječo zakonodajo. Glasbeniki se do primera Napster in s tem problema brezplačne izmenjave datotek niso opredelili enako. Tabor se namreč deli v dve skupini: v prvi skupini so glasbeniki, ki se s takim načinom ne strinjajo, v drugi pa glasbeniki, ki tak način podpirajo.

Digitalna doba omogoča digitalno distribucijo in tako predstavlja resno alternativo glasbeni industriji, ki je imela v analogni dobi monopol nad infrastrukturo distribucije. Ta monopol je pomenil, da je imela glasbena industrija v rokah nadzor. Kot pravi Zhang: "Glasba je lastnina avtorja, ampak pod nadzorom prodajalcev." (Zhang, 2002: 8) Najbolj kritičen monopol ima glasbena industrija na področju distribucije (Jones, 2002: 217). "Glasbena industrija je razvila sredstva s katerimi posreduje oz. mediira gibanje glasbe kot fizične dobrine." (Jones, 2002: 222). Možnost digitalne distribucije tradicionalni glasbeni industriji odvzema ekskluzivnost pri distribuciji glasbe, ki jo je imela poprej. Ali povedano drugače: "Tradicionalni poslovni model distribucije glasbe ne predstavlja več ekskluzivne arhitekture, ki povezuje ustvarjalce, prodajalce in kupce." (Zhang, 2002: 1) Če je bila v preteklosti značilna distribucija v fizičnem smislu (distribucija fonogramov v fizični obliki), je danes (in verjetno tudi v prihodnje) značilna digitalna distribucija (glej Jones, 2002: 220). Digitalna distribucija tako resno ogroža ustaljeno tradicionalno, ki je v rokah glasbene industrije in temelji na zakonu o avtorskih pravicah, saj: "digitalna glasba lahko prosto kroži, brez omejitev in kompenzacije". (Jones, 2002: 220). Glasbena industrija zato izgublja nadzor nad svojo dejavnostjo, saj standard mp3, kot nekakšen sinonim za digitalno distribucijo, predstavlja možni model, ki bi lahko popolnoma izločil diskografe in direktno povezal avtorja s konzumenti (Garofalo v McCourt in Burkart, 2003: 336).

Možnost digitalne distribucije je sprožila vrsto kritik na račun glasbene industrije, ki se oklepa tradicionalnega modela distribucije in ne pokaže pretiranega navdušenja nad možnostjo moderne digitalne distribucije - možnosti, ki jih tehnologija prinaša, so pograbili pirati. Internet je specifičen medij v katerem se težko opravlja nadzor in ravno zato je postal raj za izmenjavo piratskih izdelkov. Razpoložljiva digitalna tehnologija omogoča še večji razmah piratstva, saj je možno z zanemarljivimi stroški producirati veliko število popolnih kopij. Internet omogoča globalno distribucijo avtorskih del v izjemno kratkem času in z izjemno majhnimi stroški (Penney, 2004: 2). Omenjene tehnološke izboljšave kot rečeno omogočajo digitalno distribucijo, ki je omogočila še večji in lažji razmah piratstva, fenomen katerega bomo razčlenili v nadaljevanju.

### **2.3. Piratstvo**

Brezplačna izmenjava datotek (avtorskih del) spada na področje piratstva, ki ga definiramo kot kršenje avtorskih pravic (angl. copyright infringement). Sem spadata neavtorizirana

reprodukcija in distribucija avtorsko zaščenih del. Piratstvo pomeni protipravno pridobitev intelektualne lastnine, kar je v primeru glasbe fonogram. Glasbene datoteke spadajo med fonograme, zato brezplačna izmenjava datotek pomeni kršitev zakona in spada v področje piratstva. Piratstvo, v vseh oblikah, se je drastično razmahnilo po letu 1970 vzporedno z rastjo glasbene industrije (Penney, 2004: 4).

### 2.3.1. Vrste piratstva

Sam pojem piratstva ni enoznačen, poznamo namreč več oblik. Marshall (Marshall v Kretschemer in drugi, 2001: 434) ločuje tri kategorije glasbenega piratstva:

- ponarejanje (angl. counterfeiting), kjer pirati naredijo popolno kopijo originala, vključno z naslovnico oz. ovitkom (tak ponaredek je pogosto nerazločljiv od originala),
- piratsko presnemavanje (angl. pirate recording), pri katerem se prakticira neavtorizirano dupliciranje in distribucijo posnetkov (samo zvoka), kot primer Kretschemer navaja glasbo v formatu mp3,
- bootlegging, s katerim avtor označuje neavtorizirano snemanje in komercialno izdajanje živih nastopov oz. izvedb.

Piratstvo nadalje delimo na komercialno in nekomercialno piratstvo. V komercialno piratstvo spada trgovina s piratskimi izdelki; gre za okoriščanje posameznikov, ki služijo s protipravno reprodukcijo in distribucijo avtorsko zaščenih del. Nekomercialno piratstvo pa je tisto, ko posameznik poseduje piratske izdelke za zasebno uporabo.

Marshall v zadnjo kategorijo uvršča t.i. izmenjevalce kaset (angl. tape traders) in bootlegerje, ki jih imenuje zbiralci neavtorizirane glasbe. Ti posamezniki zbirajo glasbo, ki uradno ni bila izdana, v večini gre za žive posnetke nastopov, neizdane posnetke iz snemalnega studia ali ostale alternativne verzije skladb (glej Marshall, 2003: 58). "Posamezniki, ki zbirajo te neavtorizirane posnetke so najbolj predani oboževalci, ki jih umetnik ima." (Marshall, 2003, 60) V tem se skrivajo razlogi zakaj posamezniki posegajo po brezplačni izmenjavi datotek. Željo po teh posnetki najlažje razumemo, če pregledamo glavne karakteristike zbirateljev v smislu odnosa do glasbe (povzeto po Marshall, 2003: 60-63):

- uradni posnetki, ki jih servira glasbena industrija so zanje zgolj ujet trenutek,
- žive nastope vidijo kot najbolj iskreno, razburljivo in prvinsko povezavo z umetniki,

- vsak koncert je unikatna izkušnja,
- zanima jih vse (tudi morebitna improvizacija in komunikacija s publiko),
- kreativnost vidijo kot proces oz. razvoj.

Oboževalci vidijo glasbeno industrijo kot glavno oviro med njimi in umetniki. Želijo si spremljati razvoj priljubljenega ustvarjalca, kar jim omogočajo prav živi posnetki. Tehnologija bo tako omogočila, da si bodo ti zbiratelji še lažje izmenjavali neavtorizirane posnetke in širili svoje znanje o avtorjih. Industrija namreč "ne zadosti njihovim potrebam po specifičnem tipu glasbe." (Marshall, 2001: 63) Dejstvo je, da nekatere glasbene skupine celo spodbujajo oboževalce, da snemajo njihove koncerte (oboževalcem pri tem celo pomagajo) ter si posnetke izmenjujejo, s čimer širijo svojo glasbo in ideje. Strogo pa nasprotujejo komercialnemu izkoriščanju teh posnetkov. Primer: Dave Matthews Band, Grateful death, Pearl Jam itd.

### **2.3.2. Dejavniki vpliva na piratstvo**

O piratstvu govorimo kot o grožnji za glasbeno industrijo, zato se zdi na mestu pojasnitev tega početja. Zakaj poseganje po piratski glasbi? Glavni vzrok, zakaj posamezniki posegajo po piratski glasbi, je ekonomski: cena. Cene piratskih izdelkov so v primerjavi z originalnimi izdelki znatno nižje in tako dostopnejše.<sup>3</sup> Eden od dejavnikov, ki vpliva na to, da se posameznik odloči za ali proti potrošnji piratske glasbe, je tudi grožnja s kaznijo, kamor sodita tako verjetnost, da bodo posameznika odkrili in kaznovali (angl. punishment certainty) kot višina zagrožene kazni (angl. punishment severity) (Peace in drugi, 2003: 162). Digitalno piratstvo predstavlja na področju odkrivanja in kaznovanja precej večji problem kot klasično piratstvo. Virtualni prostor v katerem poteka brezplačna izmenjava je izredno težko nadzirati. Kot primer navedimo program Gnutella: "Za Gnutelo ne stoji nobeno podjetje, nima centralnih strežnikov, torej jo je na videz nemogoče ustaviti ali regulirati." (Graziano, 2001)

---

<sup>3</sup> Podjetja, ki izdelujejo računalniško programsko opremo, so se reševanja problema lotila z diskriminacijo med njihovimi originalnimi in piratskimi izdelki. Kupci originalne programske opreme so deležni raznih ugodnosti, kot so npr.: cenejše nadgradnje programov, popustov pri nabavi ostalih programov tega podjetja, servisov za pomoč. Piratski izdelki tako niso popolni substitut za originalno opremo, kar pomeni, da kupci v določenih primerih preferirajo nakup originalnih izdelkov.

Najširši problem predstavlja odnos posameznikov do intelektualne lastnine. Posamezniki kraje intelektualne lastnine ne enačijo s krajo fizične lastnine in piratstvo v večini percipirajo kot sprejemljivo. "Za večino piratov je vprašanje avtorskih pravic preprosto irelevantno." (Cooper in Harrison, 2001: 87)<sup>4</sup> Iz tega je razvidno, da je nespoštovanje intelektualne lastnine posledica pomanjkanje etičnih načel. V raziskavi uporabnikov P2P se je izkazalo, da kar 61% posameznikov, ki so snemali glasbo, ne zanimajo avtorske pravice povezane s posneto glasbo (Graziano, 2001: 6). Matej Mršnik<sup>5</sup> deli podobno mnenje in ne verjame v nakup originalnih fonogramov zaradi moralnih pomislekov: "Zelo malo posameznikov kupuje plošče iz moralnih razlogov. Ta segment kupcev je zanemarljiv. Posamezniki kupujejo izdelek, kar pomeni ploščo s pripadajočim ovitkom ter knjižico, v kateri so besedila, fotografije in intervjuji." (Mršnik, 2003) Pomembno mesto imajo družbeni vplivi (angl. social influences) v obliki pritiskov, ki posameznika lahko pripravijo do tega, da spoštuje norme povezane z intelektualno lastnino ali pa ta pravila krši (Ang in drugi, 2001: 222). Christensen in Eining opozarjata na povezavo med vrstniškimi normami (angl. peer norms) in odnosa do piratstva: "Posamezniki, ki segajo po piratskih izdelkih, verjamejo, da njihovi vrstniki vidijo ta dejanja kot sprejemljiva in piratstva ne sprejemajo kot etično spornega." (Peace in drugi, 2003: 157)

### **2.3.3. Pozitivni učinki piratstva**

Glasbena industrija (predvsem diskografija) opisuje piratstvo izključno z negativno konotacijo, kritični pogledi pa v nasprotju razkrivajo tudi drugo plat. Nekatere raziskave namreč razkrivajo tudi pozitivne vplive piratstva, saj ilegalno pridobljene kopije lahko vodijo do povečanja uradne prodaje, kar se je v preteklosti že potrdilo. Domače presnemavanje kaset (angl. home taping) je pomagalo razširiti glasbeni trg (Kretschmer in drugi, 2001: 435). Piratski izdelki posamezniku omogočajo, da se seznanijo z neznanimi programi oz. glasbenimi izvajalci. Posledično ta izdelek kasneje legalno kupijo in k nakupu spodbudijo tudi ostale. Študija je razkrila, da je za kar 80% novih kupcev programske opreme krivo piratstvo.

---

<sup>4</sup> Kot primer navaja izjavo pirata, ki jo je zabeležil med raziskavo internetnih subkultur avdio piratov: "Zakon o avtorskih pravicah me ne zanima... Kupujem programsko opremo, ki jo uporabljam v poslu in kradem tisto, ki jo uporabljam za zabavo. Kupim si CD, ki ga želim poslušati, vendar prenašam glasbene mp3 datoteke, za katere menim, da niso vredni nakupa ali, tiste ki jih ne morem najti za razumno ceno. Izgleda, da me ne bodo ujeli, torej zakaj ne?" (Cooper, Harrison, 2001: 87).

<sup>5</sup> Matej Mršnik je priznani studijski in koncertni glasbenik, bivši član upravnega odbora v zavodu IPF, t.i. creative manager pri Mars Music Publishingu (licenčni partner EMI Music Publishinga). V Dallas records (licenčni partner EMI Records) deluje kot A&R (angl. artist&repertoire), njegova naloga je odkrivati nove glasbene talente oz. posameznike, ki bi lahko postali nove "zvezde".

Piratski kanali (v primeru programske opreme) predstavljajo alternativni distribucijski kanal (glej Peace in drugi, 2003: 156). V tej smeri piratstvo predstavlja obliko brezplačne promocije in nekakšen bazen potencialnih kupcev. Raziskava med uporabniki P2P programov je pokazala, da si je 31% posameznikov presnelo glasbo izvajalcev, za katere predhodno še niso slišali. (Graziano, 2001: 6). Ugotovitve vodijo v naslednje razmišljanje: če bi pojav piratstva ustavili, glasbena industrija ne bi trpela škode pri upadu prodaje, vendar prav tako ne bi mogla računati na mobilizacijo kupcev iz baze konzumentov piratskih produktov.

### **2.3.4. Piratstvo in kriza glasbene industrije**

Glasbena industrija je v krizi, ki se kaže skozi upad prodaje fonogramov. Proizvajalci fonogramov krivdo pripisujejo razraščanju piratstva, še posebej brezplačni izmenjavi datotek preko interneta. Pri pripisovanju krivde za trenutno stanje na področju glasbene industrije moramo biti pazljivi. Ali je brezplačna izmenjava datotek res edini vzrok krize v glasbeni industriji? Najpogosteje je zaslediti tezo, ki jo glasbena industrija posreduje javnosti, da je upad prodaje fonogramov neposredno povezan s piratstvom (bodisi brezplačno izmenjavo datotek ali klasičnim piratstvom). "Vse kampanije imajo enako ekonomsko premiso: povečano število praznih nosilcev zvoka (ki se uporabljajo za presnemavanje predhodno posnetih skladb in albumov) korelira z upadanjem prodaje teh skladb in albumov." (Frith, 1993: 2) Kritiki opozarjajo, da je glasbena industrija pri posredovanju podatkov preveč pristranska. Tehnologija je namreč res omogočila večji razvoj piratstva, vendar je piratstvo obstajalo že mnogo prej. Povsem upravičeno se lahko vprašamo, ali je to res edini vzrok upada fonogramov? Liebowitz, upirajoč se na ekonomsko znanost, posreduje osem možnih dejavnikov, ki vplivajo na povpraševanje po glasbenih "produktih". Upad prodaje je med drugim lahko posledica: spremembe v (glasbenih) okusih, cene fonogramov, prihodka, cene substitutov (glej Liebowitz, 2003). V kolikor brezplačna izmenjava ne predstavlja najvplivnejšega vzroka za upad prodaje nosilcev zvoka, pomeni, da gre le za grešnega kozla. Iz tega je razvidno, da se glasbena industrija osredotoča le na najočitnejše in vso krivdo pripisuje brezplačni izmenjavi glasbenih datotek. Liebowitz namreč na podlagi statističnih podatkov, ki prikazujejo število prodanih albumov na število prebivalcev, ugotovi, da trenutni upad prodaje ni izjema. V zgodovini je bilo opaziti najmanj štiri podobne upade, in sicer v obdobjih: 1978-82, 1984-86, 1991, 1994-1997, ter sedanji upad, ki traja od leta 1999 (Liebowitz, 2003). Glasbena industrija dandanes deluje precej kratkoročno, saj investirajo v preverjene izvajalce, ki prinašajo gotov dobiček. S tem se izognejo tveganju, na sicer

nepredvidljivem trgu. S tem krčijo nabor različnih izvajalcev, zato je možno, da je kriza nič drugega kot zapozneli val, ki pomeni, da je na trgu zmanjkalo določenih imen in potrošniki nimajo časa kupovati.<sup>6</sup> Gre namreč zato, da ko določeni izvajalec izda album, ima ta neko življenjsko dobo. Tudi povpraševanje po t.i. klasičnih albumih čez čas upade. Skratka, poleg piratstva na prodajo fonogramov vpliva več faktorjev. Te bi morali identificirati in ugotoviti, v kakšnem obsegu vplivajo na prodajo.

Možnost digitalne distribucije je sprožila vrsto kritik na račun tradicionalnega modela distribucije, ki je v rokah glasbene industrije. Kritike se nanašajo predvsem na njeno "interpretacijo" instituta avtorskih pravic. Digitalna doba z razpoložljivo tehnologijo predstavlja plodna tla za razraščanje piratstva, ki je v primerjavi z analogno dobo precej lažje in obenem učinkovitejše. Razmah piratstva je sprožil vprašanja o institutu avtorskih pravic.

## **2.4. Avtorske in izvajalske (sorodne) pravice**

Avtorske pravice so del oziroma posebna vrsta intelektualne lastnine. Pojav tega relativno mladega instituta je povezan z začetkom razvoja tehnologije. Z izumom zvočnega zapisa in kasneje možnosti reproduciranja le-tega, so bili avtorji prikrajšani za dobiček od svojega dela, saj so lahko poslušalci dostopali do posnete glasbe. Pred možnostjo mehanske reprodukcije, so glasbeniki svoja dela javno izvajali in na kraju samem prejeli nadomestilo oziroma honorar za svoje delo. Začetek avtorskih pravic na področju glasbenega ustvarjanja sega v leto 1831. Tega leta je ameriški kongres uvrstil glasbene kompozicije v kategorijo avtorsko zaščiteneh del.

Filozofija avtorskih pravic predpostavlja finančno kompenzacijo za uporabo avtorjevega dela. Avtorske pravice naj bi zagotovile, da avtor za vsako izvajanje oziroma koriščenje njegovega dela prejema pravično nadomestilo za talent in trud, ki ga je vložil v ustvarjanje svojega dela. Zakon o avtorskih in sorodnih (ZASP) pravicah ločuje tako moralne avtorske pravice kot materialne avtorske pravice. V kategorijo moralnih pravic spada zagotovitev varnosti avtorju glede njegovih duhovnih in osebnih vezi do dela, materialne pravice pa zakon opredeljuje na sledeč način: "Materialne avtorske pravice varujejo premoženjske interese avtorja s tem, da avtor izključno dovoljuje ali prepoveduje uporabo svojega dela." (člen 21, ZASP) "Avtorske

---

<sup>6</sup> Ustrezní indikator, ki bi meril raznovrstnost ponudbe glasbe, bi bilo razmerje med številom različnih avtorjev, ki so v določenem letu ponudili svoje plošče in naklado (število prodanih izvodov), s čimer bi dobili vpogled ali gre za enakomerno porazdelitev ali pa trg obvladuje le nekaj glasbenikov.



pravice so sredstvo vzpostavljanja meja med tistim, ki mu je dovoljeno uporabljati določeno dobrino pod določenimi pogoji, in med tistimi, ki jim to ni dovoljeno." (Dolfsma, 2000) Lorenova poudarja, da je namen avtorskih pravic zagotoviti "poštenost" do avtorja (Loren, 2003 : 703). Avtor naj bi za vloženo delo prejel pošteno nadomestilo. V ozadju se skriva širši interes. Lui namreč opredeljuje avtorja kot: " posameznika, ki je motiviran, da ustvarja primarno zaradi upanja ali pričakovanja ekonomskega dobička." Poleg tega pa poudarja bistveno poslanstvo avtorja, kot ga opredeljuje ameriški Zakon o avtorskih pravicah (Copyright Act), in sicer: "Namen Zakona o avtorskih pravicah ni nagrajevanje avtorja zaradi avtorja samega, ampak nagrajevanje avtorja, ki prispeva k splošnemu bogatenju kupcev in družbe." (Lui, 2003: 397-398) Filozofija instituta avtorskih pravic in finančne kompenzacije je, da brez avtorskih pravic ne bi bilo ustvarjanja (Dolfsma, 2000).

Zakon o avtorskih pravicah, ki temelji na zgoraj omenjeni filozofiji, je zaradi razvijanja novih tehnologij postajal vedno kompleksnejši. V začetku je šlo zgolj za notne zapise, zato je bilo izvajanje zakona relativno preprosto. Glasbenik je svoje zapise prodal založniku (tako je založnik postal lastnik pravice za uporabo avtorskega dela), ki jih je nato tržil s prodajo zainteresiranim konzumentom (povzeto po Loren, 2003: 679). Pred pojavom možnosti zapisovanja in reprodukcije glasbe so se glasbeniki neposredno dogovorili za nadomestilo oziroma honorar. Naraščanje števila glasbenikov je vodilo v povečanje števila posrednikov. Ločenost produkcije in konzumpcije se je povečevala. Glasbena industrija se je razvijala in naraščali so transakcijski stroški<sup>7</sup> (Zhang, 2002: 6). Na pomen le-teh opozarja Zhang: "Glasbena industrija temelji na premisi ekonomije transakcijskih stroškov." (Zhang, 2002: 5) Tradicionalna triada v osnovi ostaja enaka, specializiral se je vmesni segment posrednikov, kamor spadajo tudi kolektivne organizacije. Pojav teh organizacij je vezan prav na potrebo po zmanjševanju transakcijskih stroškov. Leta 1913 je bilo v ZDA ustanovljeno društvo ASCAP<sup>8</sup> (American Society of Composers, Authors, and Publishers). Združenje je bilo ustanovljeno z namenom, da skrbi za pobiranje nadomestil iz naslova avtorskih pravic. V obdobju, ko so se pojavile radijske postaje, se je pojavila naslednja kolektivna organizacija, ki je skrbela za pobiranje nadomestil iz naslova radijskih predvajanj, BMI<sup>9</sup> (Broadcast Music, Inc.) Uporabniki glasbenih del, ki so želeli avtorsko delo javno predvajati, so sklenili pogodbo z

---

<sup>7</sup> "Širše gledano transakcijski stroški niso le stroški trgovine in transportni stroški, ampak so to celotni stroški obstoja in delovanja različnih institucij, ki omogočajo potek proizvodnje (torej tudi stroški delovanja državnih institucij)." (Lah, 2000: 50) V razvitih ekonomijah velika večina transakcijskih stroškov oziroma dohodkov nastaja v neproizvodni dejavnosti (Lah, 2000: 50-51).

<sup>8</sup> <http://www.ascap.com/>

<sup>9</sup> <http://www.bmi.com/>

ustrezno kolektivno organizacijo, ki je bila predhodno pooblaščen s strani nosilca avtorskih pravic. V njegovem imenu so pravice nato zastopale kolektivne organizacije (Loren, 2003: 683-684).

V Sloveniji področje avtorskih pravic pokriva Zakon o avtorskih in sorodnih pravicah. Nad uresničevanjem oz. upoštevanjem zakona pa bedita organizaciji SAZAS<sup>10</sup> (Združenje skladateljev, avtorjev in založnikov za zaščito avtorskih pravic Slovenije) in IPF<sup>11</sup> (Združenje za uveljavljanje pravic izvajalcev in proizvajalcev fonogramov Slovenije).

Združenje SAZAS je eno izmed mnogih nacionalnih združenj, ki deluje v okviru skupine CISAC. Nad temi organizacijami bedi WIPO (World International Property Organization). Organizacija WIPO si prizadeva, da se trenutni institut avtorskih pravic ne bi drastično spremenil, saj predstavlja enega temeljnih kamnov, na katerem je zgrajena glasbena industrija (Dolfsma, 2000). Možnosti, ki jih prinaša digitalna tehnologija, pa so sprožile drugačne poglede na institut avtorskih pravic.

---

<sup>10</sup> <http://www.sazas.org/>

<sup>11</sup> <http://www.zavod-ipf.si/>

### 3. Implikacije

Ko govorimo o implikacijah, ki jih prinaša digitalna tehnologija za institut avtorskih pravic, moramo ločevati dve stopnji oz. vprašanji, ki jih je na podlagi literature mogoče razločevati. K prvi ravni prištevamo razmišljanja o konkretnih problemih, ki otežujejo implementacijo oz. uveljavljanje in delovanje zakona. Ti pomisleki na nek način predstavljajo argumente proti obstoju instituta avtorskih pravic (ali pa vsaj iniciativo za transmisijo instituta in prilagoditev digitalni dobi). Sem spadata predvsem: problem kompleksnosti (zapletenosti) zakona, ki onemogoča tekmovanje s piratskim trgom, in vprašanje težavnosti uveljavljanja zaščite pravic. Na drugi ravni pa se postavljajo vprašanja, ki se tičejo same nujnosti obstoja instituta avtorskih pravic (nekakšna eksistencialna vprašanja). Ideja je naslednja: avtorske pravice so zakonska norma, ki je bila izpogajana. Ne gre za neko absolutno normo, zato je ne jemljemo kot samoumevno. Akademska sfera problem avtorskih pravic v digitalni dobi označuje s pojmom digitalna dilema.

#### 3.1. Digitalna dilema

Stičišče digitalne tehnologije v povezavi z internetom in institutom avtorskih pravic odpira vrsto polemik, ki jih poznamo pod imenom digitalna dilema. Njeno jedro se nanaša na vprašanje intelektualne lastnine v digitalni dobi. Po eni strani tehnologija omogoča novo možnost distribucije, po drugi strani pa je avtorska dela možno zaščititi v večji meri, kot je bilo to možno poprej. "Digitalna doba ima moč, da glasbo zaklene ali jo osvobodi." (Ku, 2001, 11) Digitalna dilema je oblikovala dva tabora, in sicer optimiste (angl. copyright optimists) in pesimiste (angl. copyright pessimist). Optimisti zavzemajo stališče, da je potrebno avtorska dela v digitalni dobi še izdatneje zaščititi in bedeti nad vsako uporabo, ki ustvarja vrednost. Pesimisti pa nasprotujejo optimistom in se sklicujejo na zmanjševanje kontrole nad avtorskimi deli ter zagovarjajo povečanje možnosti dostopa do glasbe. Opirajo se na pravico do svobode govora in demokratizacijo. (Ku, 2001: 3-4 ) Penney (2004: 17-18) razvije podobno koncepcijo, le da tabora poimenuje drugače: copyright minimalist, copyright maximalist. Minimalisti zagovarjajo enaka stališča kot pesimisti, maksimalisti pa povzemajo stališča optimistov. Minimalisti menijo, da bo kreativnost napredovala le v primeru, da bo zaščitenost avtorskih del blaga, medtem ko maksimalisti stojijo za neizprosnim uveljavljanjem avtorskih pravic (Penney, 2004: 17). Avtorske pravice je potrebno uveljavljati:

"na vsakem vogalu, kjer potrošniki pridobijo vrednost iz književnih in drugih umetniških del." (Goldstein v Penney, 2004: 17) V diskurzu javne politike, se pojavlja Internet nirvana theory, ki zastopa podobno filozofijo kot pesimisti. Privrženci teorije vidijo internet kot prostor proste izmenjave, kjer vsaka stran zmaga (torej načelo win-win). Zastopa idejo, da bodo kreatorji intelektualne lastnine ponovno prevzeli nadzor na avtorskih pravicami, ko bodo zmanjšane ovire za vstop in vmešavanje v distribucijo nad njihovimi izdelki (McCourt, Burkart, 2003: 334).

Kot smo omenili, avtorske pravice postavljajo podlago za sodelovanje avtorjev in glasbene industrije, ki glasbena dela posreduje poslušalcu ter določa pogoje uporabe. Glasbena industrija se vstopu na internetni trg, torej razširjeni implementaciji digitalne distribucije, izogiba predvsem zaradi kompleksnega zakona o zaščiti avtorskih pravic (visoki transakcijski stroški) in strahu pred piratstvom. Blomquist<sup>12</sup> "Hočemo kulturo, hočemo glasbo, hočemo dostop do filmov prek interneta. Toda, da bi to dosegli, je treba internet spremeniti iz divjega zahoda v civiliziran svet." (Blomquist v [www.mladina.si/tehdnik/200150/clanek/nt-avtorske/](http://www.mladina.si/tehdnik/200150/clanek/nt-avtorske/))

### **3.2. Kompleksnost avtorskih pravic in problem v digitalni dobi**

Vedno glasnejše so kritike, da je potrebno institut avtorskih pravic prilagoditi trenutnim potrebam. Lorenova zastopa stališče, da je potrebno sistem avtorskih pravic obvezno spremeniti, če želi le-ta preživeti digitalno revolucijo. Brezplačna izmenjava glasbenih datotek je povzročila potrebo po reviziji zakonskih osnov sistema avtorskih pravic. Glavni razlog vidi v izjemno kompleksnem in "zamotanem" zakonu, ki ureja področje glasbenih avtorskih pravic: "Področje glasbenih avtorskih pravic je eno najbolj zamotanih področij znotraj avtorskega prava." (Loren, 2003: 679) Ta zakon je osnova za nezmožnost glasbene industrije, da bi se prilagodila na nov, digitalni način distribucije glasbe (Loren, 2003: 674-676). "Sistem avtorskih pravic je razklan. Samo popravki ne bodo zadostovali. Potrebno je preoblikovanje." (Loren, 2003: 674) Zapleten sistem avtorskih pravic pomeni tudi visoke transakcijske stroške. Slabosti zakona pomenijo, da je vedno več povpraševanja po neavtoriziranih kanalih distribucije. Lorenova kot vzorčni primer navaja fenomen programov za izmenjavo datotek (peer-to-peer). Oblikovanje novega sistema avtorskih pravic v digitalni dobi bo porušilo ali vsaj zamajalo trenutno ravnotežje v glasbeni industriji (Loren, 2003:

---

<sup>12</sup> Juergen Blomqvist je direktor oddelka za varstvo avtorskih pravic pri organizaciji WIPO.

702). Dolfsma ugotavlja, da tehnologija, s tem ko topi geografske meje, resno načinja institut avtorskih pravic. Trenutna oblika instituta namreč zahteva neprepustnost geografskih ovir (Dolfsma, 2000). Trenutno stanje na glasbenem trgu bi lahko označili kot stanje tranzicije. Glasbena industrija si počasi prizadeva implementirati digitalno distribucijo, vendar ji negotove okoliščine to onemogočajo. Glavna podlaga, torej avtorske pravice, so na prepihu in ne ponujajo jasnih izhodišč. Povedano bomo ponazorili s orisom trenutnega stanja.

Zaščita avtorskih pravic na področju interneta spada v okvir digitalne ponudbe glasbe (angl. digital phonorecord delivery), in se obravnava enako kot fizična distribucija. Leta 1995 je ameriški kongres dodal zakonski akt, ki ščiti lastnike avtorskih pravic v primeru digitalne distribucije (Loren, 2003: 687). V praksi je situacija zapletena, saj je na določeno avtorsko delo vezano več različnih pravic. Skladbo v zvočnem zapisu imenujemo fonogram, ki je sestavljen iz glasbenega dela (angl. musical work) in zvočnega zapisa (angl. sound recording). Glasbeno delo predstavlja notni zapis oziroma kompozicija ter eventuelno besedilo skladbe, medtem ko zvočni zapis pomeni posnetek, fiksacijo izvajanja glasbenega dela. Uporabnik mora za pridobitev pravice do uporabe fonograma plačati zakonsko določeno nadomestilo, in sicer tako avtorju glasbenega dela (avtorska pravica), kot tudi izvajalcu (izvajalska pravica). Pravice uporabe fonograma delimo v dve skupini:

- pravico do snemanja, reprodukcije in razmnoževanja avtorskih del na nosilcih zvoka, znano kot **mehanično avtorsko pravico**,
- pravico do javnega oddajanja in izvajanja fonograma, znano kot **malo avtorsko pravico**.

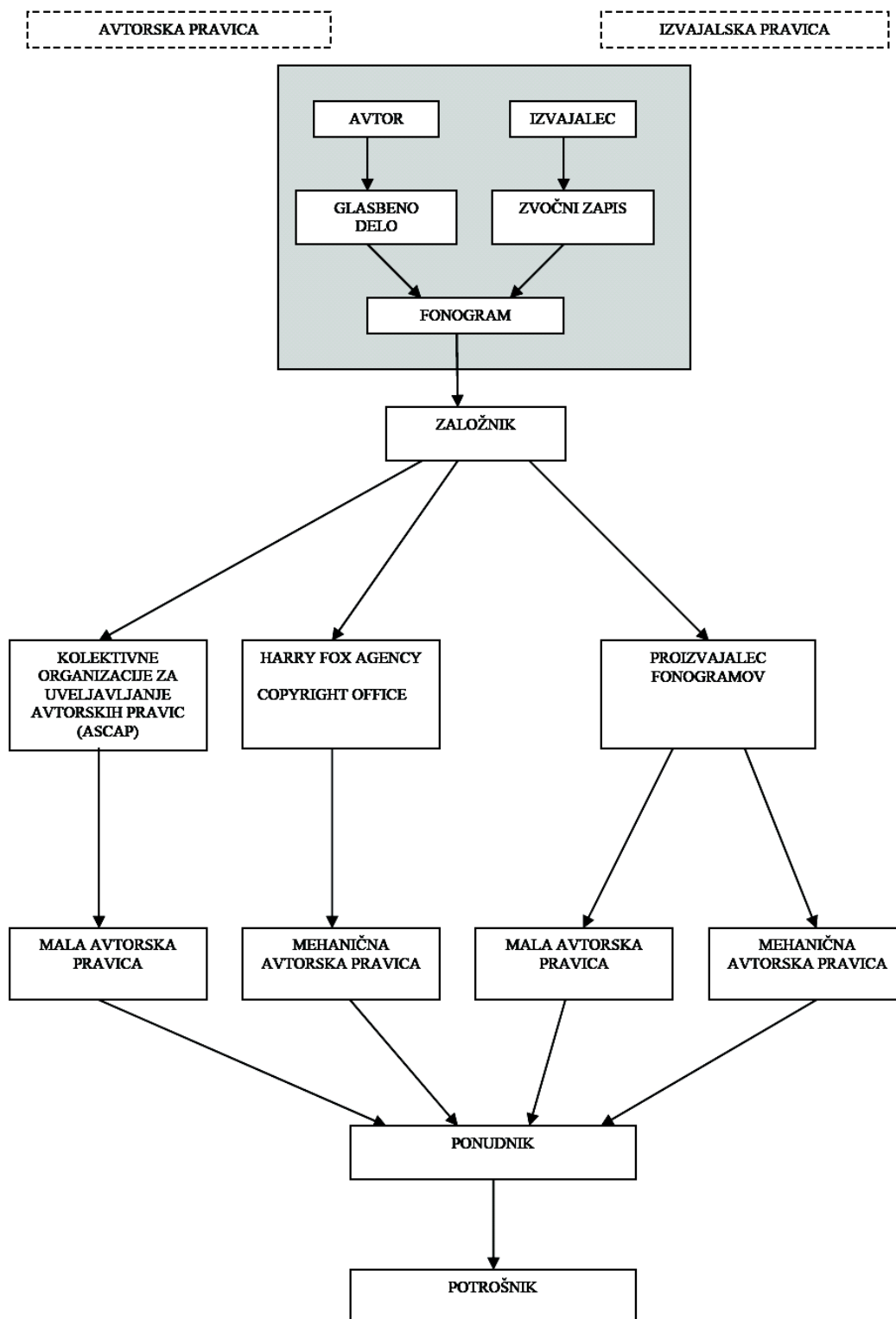
V digitalni distribuciji ločimo dva tipa uporabe fonograma (ki je predstavljen v obliki datoteke mp3):

- **tekoči prenos datoteke (angl. streaming);**

s pomočjo katere posameznik lahko posluša skladbo vsebovano v datoteki, vendar je ne more shraniti na trdem disku svojega računalnika, prav tako je ne more ponovno predvajati, saj mora za ponovno predvajanje ponovno vzpostaviti povezavo s strežnikom. Takšno storitev nudijo internetne radijske postaje (angl. webcast) in servisi, ki omogočajo poslušanje skladb z namenom poskusnega poslušanja pred eventuelnim nakupom;

- **prenos datoteke (angl. downloading);**

posameznik datoteko z interneta prenese in shrani na trdi disk domačega računalnika, kjer lahko z njo manipulira (datoteko mp3 lahko pretvori in presname na avdio nosilec zvoka, kar mu omogoča predvajanje na avdio napravah). Vsaka od teh manipulacij predpostavlja določeno uporabo avtorsko zaščenega dela. Za prenos datoteke mora ponudnik storitve (lastnik spletne strani oziroma servisa, iz katere želimo datoteko prenesti) izpolniti vse zahtevane pravne standarde. Za oba opisana načina manipulacije je potrebno pridobiti malo avtorsko pravico in mehanično avtorsko pravico - tako za glasbeno delo kot zvočni zapis - kar skupno pomeni štiri različne pravice. Dovoljenje za glasbeno delo lahko ponudnik pridobi preko kolektivnih združenj, problem pa se pojavi pri izvajalskih pravicah, saj na tem področju ni kolektivnih organizacij, ampak je potrebna individualna pogodba z lastniki izvajalskih pravic, ki so v večini primerov proizvajalci fonogramov. Lastništvo in pridobivanje omenjenih štirih pravic, ki jih mora ponudnik pridobiti, prikazuje naslednja shema (glej slika 3.1).



Slika 3.1: Pridobivanje dovoljenj za uporabo avtorsko zaščenih del

V praksi to pomeni, da zadostitev trenutno veljavnim pravnim standardom vodi do visokih transakcijskih stroškov, kar posledično pomeni, da cena digitalne glasbe ni (občutno) nižja kot cena glasbe v fizični obliki<sup>13</sup>. Cena glasbenih datotek pri nekaterih servisih znaša 0.99 ameriškega dolarja, medtem ko se cene gibljejo tudi od 2 do 4 dolarjev. Cena celotnega albuma v digitalni obliki, tako sploh ni nižja od navadne CD plošče. Trenutna zakonodaja zato otežuje, celo onemogoča prilagoditev glasbene industrije novim poslovnim modelom (angl. business models) (glej Reese, 2001 in Loren, 2003).

### **3.3. Zaščita proti kopiranju**

Glasbena industrija si prizadeva zaščititi fonograme pred piratstvom. Namen zaščite je v osnovi povezan s filozofijo avtorskih pravic. S tem ko potrošnik kupi fonogram, pridobi pravico do uporabo zaščitene delo in obenem posredno plača nadomestilo avtorju za njegovo delo. Glasbena industrija je razvila več strategij za boj proti neavtorizirani potrošnji zaščitene glasbe, ki jih delimo v tri skupine: lobiranje (vpliv na oblikovanje zakonodaje), pravni procesi v obliki tožb (angl. litigation) in samopomoč (glej Yu, 2001b). Z lobiranjem glasbena industrija vpliva na zakonodajno telo. Strategijo pravnih procesov predstavljajo tožbe, ki jih industrija vlaga proti domnevnim kršiteljem. Strategija samopomoči pa vključuje najrazličnejše vrste zaščite avtorskih del, ki jih je glasbena industrija razvila z namenom boja proti piratstvu (tehnike so vezane predvsem na digitalno piratstvo). Zaščita ima več slabih strani. V nadaljevanju bomo pregledali argumente, ki govorijo proti uporabi zaščite.

#### **3.3.1. Pravni argumenti**

Zaščita fonogramov pred dubliciranjem oziroma presnemavanjem je problematična. Zakon o avtorskih pravicah namreč med drugim vključuje doktrino poštene uporabe<sup>14</sup> (angl. "fair use" doctrine), ki navaja, da kakršnakoli poštena uporaba avtorskega dela še ne pomeni kršenja zakona o avtorskih pravicah. Sodišče mora pri domnevni obravnavi kršenja zakona upoštevati naslednje postavke, ki to doktrino sestavljajo (povzeto po Penney, 2004: 21):

1. namen in značaj uporabe, vključno z ugotovitvijo ali je takšna uporaba komercialne narave ali za neprofitne izobraževalne namene,

---

<sup>13</sup> Servis, ki bi želel posredovati širok spekter glasbe, bi moral priskrbeti dovoljenja za vsak fonogram, kar bi bilo pri pričakovanem prometu (več 10.000 različnih skladb) velika ovira.

<sup>14</sup> Doktrina poštene uporabe je zapisana v 107. členu ameriškega Zakona o avtorskih pravicah.



2. narava avtorsko zaščenega dela,
3. količina in pomembnost uporabljenega deleža glede na avtorsko delo kot celoto,
4. vpliv uporabe na potencialni trg ali vrednost avtorsko zaščenega dela.

Doktrina pomeni neko mero pravne diskrecije. Posamezniku omogoča, da lahko za namen prostorskega in časovnega prenosa (angl. place shifting, time shifting) reproducira kupljeni fonogram. To pomeni, da je upravičen do izdelave kopij za lastne potrebe. Posameznik lahko vsebino kupljenega fonograma pretvori v drugačno obliko (npr. glasbo iz CD plošče pretvori v datoteke mp3), kar mu omogoča poslušanje glasbe v drugačnem prostorskem ali časovnem kontekstu. Zaščita, ki jo glasbena industrija uporablja, to reproduciranje onemogoča. Potrošniki tako nimajo možnosti upravljanja z glasbo, ki so jo na legalni način kupili (Wijk, 2002; 9). Proti zaščiti se borijo tudi razne organizacije, kot primer omenimo Digital consumer (<http://www.digitalconsumer.org/>). Organizacija se zavzema prav za upoštevanje doktrine poštene uporabe. Kot svoj program je oblikovala Listo pravic (Bill of rights<sup>15</sup>). Svetla točka, ki jo v boju proti piratstvu predstavljajo tehnike zaščite DRM (angl. digital rights management), v primeru doktrine poštene uporabe zatajijo. (Tehnike zaščite bomo podrobneje predstavili v nadaljevanju). "Nemogoče je, da bi sistemi DRM, inkorporirali načela poštene uporabe, ker jih je težko definirati." (<http://www.epic.org/privacy/drm/>)

### 3.3.2. Tehnični argumenti

Glasbena industrija svoje resurse vlaga v izdelovanje zaščite pred neavtoriziranim presnemavanjem fonogramov (Yu, 2003b: 9). "Zaščita avtorskih del predstavlja resne stroške." (Sterk v Ku, 2001: 45) Taka zaščita je sicer lahko učinkovita, vendar je potrebno računati s tem, da bodo hekerji zaščito razbili in rešitev posredovali širši javnosti<sup>16</sup>. Zato je

---

<sup>15</sup> Lista pravic, za katere se organizacija zavzema, vključuje naslednje točke:

- Uporabniki imajo pravico do časovnega prenosa vsebine, ki so jo legalno pridobili.
- Uporabniki imajo pravico do prostorskega prenosa vsebine, ki so jo legalno pridobili.
- Uporabniki imajo pravico do izdelave varnostnih kopij vsebine.
- Uporabniki imajo pravico, da legalno pridobljeno vsebino uporabljajo na želeni platformi.
- Uporabniki imajo pravico, da legalno pridobljeno vsebino, prevedejo/pretvorijo v primerljive formate.
- Uporabniki imajo pravico do takšne uporabe tehnologije, ki jim omogoča izpolnitev prej naštetih pravic. (<http://digitalconsumer.org/bill.html/>)

<sup>16</sup> Wijk deli populacijo na dve skupni na notranji in zunanji krog (angl. inner/outer circle). V notranji krog spadajo strokovnjaki, hekerji, profesionalci, ki posedujejo potrebno znanje in so zaradi različnih motivov zainteresirani v razbijanje zaščite ter posredovanje teh možnosti zunanjemu krogu ljudi, ki tega znanja nimajo. (Wijk, 2002; 4-5).

zaščita v večini primerov kratkotrajna in ne upraviči vloženih sredstev. Nadalje je fonograme (v kakršnikoli obliki) teoretično nemogoče zaščititi: "Če avdio lahko slišimo, lahko naredimo tudi kopijo. Po zakonih fizike, glasbe ne moremo zaščititi." (Sullivan v Mennel, 2002: 173). Tehnike zaščite nemalokrat povzročijo sesutje računalnika oz. težave v delovanju operacijskega sistema.

Na piratstvo bo pomembno vplival razvoj medijev za shranjevanje podatkov. Mediji postajajo fizično čedalje manjši, obenem pa se kapacitete povečujejo. V primeru da se bo trend razvoja nadaljeval lahko pričakujemo, da bo en nosilec podatkov vseboval ogromno količino glasbe. Za ilustracijo služi naslednja tabela. Menell izhajajoč iz Moorovega zakona<sup>17</sup> napoveduje, da bo tehnologija omogočala hrambo 64,000 skladb na enem nosilcu zvoka do leta 2007 in več kot 500,000 skladb v letu 2012 (Mennel, 2002: 170). Za ilustracijo navajam naslednji primer: Podjetje Apple trenutno ponuja prenosne mp3 predvajalnike iPod. Predvajalniki žepne velikosti in zanemarljive teže (približno 160 g) ponujajo hrambene kapacitete od 15GB do najzmogljivejših, ki premorejo 40GB prostora, kar omogoča hrambo 10,000 datotek mp3. (<http://www.apple.com/ipod/>)

tip medija	količina podatkov	št. skladb
fonogram (CD plošča)	600 - 800 MB	16
zapisljiva CD plošča	600 - 800 MB	150 - 200
DVD	4,5 GB	1,125
dvoslojni DVD	23 GB	5,750
trdi disk	120 GB	30,000
mp3 predvajalnik	40 GB	10,000
leto 2012	200 GB	500,000
Predpostavka pri izračunu: V povprečju je datoteka mp3 velika 4 MB.		

Tabela 3.1: Hrambene kapacitete nosilcev podatkov

<sup>17</sup> Avtor zakona je Gordon E. Moore, ki je leta 1965, na podlagi opazovanj trenda razvoja, napovedal, da se število tranzistorjev na kvadratni inč na integriranih vezjih podvoji vsako leto. Razvoj ni povsem sledil Moorovi napovedi. Trenutno velja, da se gostota podatkov (hrambena kapaciteta) podvoji približno vsakih 18 mesecev. Dejstvo je, da gostota podatkov raste v tej smeri in še nekaj časa ni pričakovati ustavitve trenda. Poleg tega se pojavljajo nove tehnologije, ki bi lahko zaobšle trenutne tehnološke omejitve, ki bi lahko tak trend razvoja zaustavile ([http://www.webopedia.com/TERM/M/Moores\\_law.html/](http://www.webopedia.com/TERM/M/Moores_law.html/)).

Praktično bo lahko posameznik posedoval širok spekter glasbe na zgolj enem nosilcu podatkov. Če se bo tak trend nadaljeval, je teoretično moč pričakovati, da bomo na enem nosilcu zvoka lahko shranili celotno glasbeno produkcijo, torej vso glasbo, ki je bila kadarkoli posneta. Poleg tega dopuščamo možnost iznajdbe še učinkovitejšega standarda kot je mp3. Možno je, da bodo novejši standardi ob manjši izgubi kvalitete potrebovali še manjšo kapaciteto hranjena, kar bo še dodatno olajšalo (nelegalno) distribucijo glasbe.

Postavlja se vprašanje ali je piratstvo sploh možno zajezi? Internet je v prvi vrsti omogočil komunikacijo (s tem ko se odpravljajo časovno-prostorske omejitve). Posledično je tako omogočil tudi možnost komuniciranja med in z različnimi pirati, ki se lahko v virtualnem prostoru interneta dogovarjajo za izmenjavo glasbenih datotek. Skupine s takšnimi nameni se lahko zbirajo v različnih klepetalnicah (IRC, ICQ,...), kjer se lahko dogovorijo za način izmenjave. V primeru, da bo glasbeni industriji uspelo zajezi digitalno piratstvo (tako, da bodo onemogočili delovanje programov za izmenjavo datotek), bodo zmogljivi podatkovni mediji omogočili klasično piratstvo. Posamezniki si bodo tako lahko "face-to-face" izmenjevali podatkovne medije z ogromno količino glasbe (še posebej, če pride do nadziranja prometa elektronske pošte ipd.).

Na koncu omenimo še, da glasbeni industriji očitajo, da bije neorganizirani boj na več frontah, pri tem pa ne uporablja izdelanih rešitev, vendar ad-hoc poskuša zdraviti simptome (Yu, 2003b: 22 ). Poleg vseh sodnih procesov (Napster, 2600, Mp3.com) je šla stvar tako daleč, da je kongresnik Howard Bergman ameriškemu kongresu predlagal radikalen osnutek zakona (ki kasneje sicer ni bil sprejet) za boj proti mrežam P2P. Zakon bi lastnikom avtorskih pravic omogočal, da se lahko uporabijo skoraj vsa sredstva, npr. vdore v računalnike in P2P mreže, kadarkoli sumijo, da so kršene njihove avtorske pravice (<http://www.digitalspeech.org/berman.shtml/>).

### **3.4. Položaj intelektualne lastnine v digitalni dobi**

Napredek na področju informacijsko komunikacijske tehnologije je sprožil nastanek novega t.i. kibernetnega prostora. Kibernetni prostor se kljub podobnosti z realnim prostorom od njega precej razlikuje. Kot posledica so se v zadnjem desetletju začela pojavljati različna družbena gibanja, ki so osredotočena na inovacije, civilne svoboščine, zaščito potrošnikov in

pravice umetnikov-avtorjev v kiber prostoru (Menell, 2002: 176). Gre za gibanja, ki spremljajo razvoj interneta in predstavljajo alternativo uveljavljenemu institucionalnemu stanju. Ta gibanja se ukvarjajo z različnimi komponentami "digitalne svobode" (angl. digital freedom). Njihova sredstva delovanja so "mešanica protesta, zagovora, pravnih, organiziranje ljudstva in sodelovanju v podpori ustanov oz. fundacij, ki si prizadevajo za družbene spremembe." (Menell, 2002: 176) Pomembno področje, s katerim se organizacije ukvarjajo, je področje intelektualne lastnine v digitalni dobi (zanimala nas bo glasba). V ospredju je demokratizacija virtualnega prostora. Kot izhodišče se navaja Jeffersonova misel o svobodi informacij: "Ideje se morajo prosto širiti po zemeljski obli, za moralno in vzajemno učenje človeka in izboljšanje njegovega blagostanja. Izgledajo kot posebej in dobrohotno ustvarjene s strani narave, ki jih je naredila kot ogenj, ki se širi po prostoru, brez zmanjševanja njihove gostote v katerikoli točki, in kot zrak, v katerem dihajo, se premikamo in obstajamo kot fizična bitja. Informacije so nezmožne omejitve ali izključne polastitve." (Thomas Jefferson v Ku, 2001: 2) Zato nasprotujejo avtorskim pravicam, saj jih percipirajo kot izum glasbene industrije, ki uporablja glasbenike kot sredstvo za akumuliranje profita (<http://home.earthlink.net/~johnrpennner/Articles/Napster-MP3.html/>). Eno od izdelanih alternativ predstavlja t.i. filozofija proste glasbe (angl. free music philosophy). Gre za sistem širjenja glasbe, ki se opira na idejo, da bi morala biti kreacija, kopiranje in distribucija glasbe neomejena, kot zrak, ki ga dihajo. Glasbo dojemajo kot kreativni proces, ki se mora osvoboditi pritiskov trga ([www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html](http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html)). Filozofija razkriva svoje kritične poglede na glasbeno industrijo in ponuja alternativne poti. Ena takšnih organizacij je EFF (Electronic Frontier Foundation<sup>18</sup>), katere namen je braniti svobodo v digitalnem svetu. Pomembno je opozoriti, da organizacija ne zagovarja ideje o (popolni) odpravi avtorskih pravic in prostemu izkoriščanju glasbe, temveč si prizadeva za odpravo omejitev na področju nekomercialne uporabe glasbe. Kritični so do instituta avtorskih pravic in predvsem njenega implementatorja, t.j. glasbene industrije. Organizacije, ki se z obstoječim stanjem ne strinjajo, predstavljajo njihove stališča in z argumenti skušajo opozoriti na slabosti sistema. Ideje so v večji meri podobne idejam o prosti programski opremi (angl. open source)<sup>19</sup>.

---

18 EFF (<http://www.eff.org/>) je neprofitna organizacija, ki jo sestavljajo vneti člani (odvetniki, prostovoljci in vizionarji), ki si prizadevajo zaščiti potrošnikove digitalne pravice.

19 Fundacija Free software foundation (<http://www.fsf.org/>) je bila ustanovljena z namenom, da ustvari programsko kodo, ki ne bo zaščitena in jo bodo lahko uporabniki sami spreminjali, dopolnjevali, skratka pri tem ne bo nobenih omejitev.

### 3.4.1. Kritika filozofije avtorskih pravic

Glasbena industrija temelji na (trenutnem) sistemu avtorskih pravic. Čeprav je glavni namen sistema spodbujanje kreativnega dela avtorjev, je realna podoba drugačna. Intelektualno lastnino kupujejo velike korporacije in jo, neodvisno od avtorjev, prodajajo na trgu. Te entitete so predane promociji in marketingu (McCourt in Burkat, 2003: 338). Bistvena funkcija avtorskih pravic je, da prinašajo profit za administrativne organizacije in posrednike (predvsem izdajalcev fonogramov in založnike), ki nimajo skoraj nobene povezave s kreativnostjo (Dolfsma v McCourt in Burkat, 2003: 338). Slednje tako ni v skladu z osnovno filozofijo avtorskih pravic, ki naj bi bila spodbujanje napredka znanja in učenja (Loren, 2003: 675). Ob tem je potrebno poudariti, da je namen zakona o avtorskih pravicah, poleg sredstev za kreativnost, zagotavljati tudi sredstva za distribucijo. Distribucija namreč omogoča, da avtorska dela postanejo dostopna javnosti (Ku, 2001: 5). V digitalni tudi to ni potrebno, saj je digitalna distribucija precej cenejša v primerjavo s fizično. Prav tako ima glasbena industrija politično moč, s katero lobira v zakonodajnem procesu in tako zakon prilagaja lastnim potrebam. Glede na to, da digitalna tehnologija prinaša možnost cenejše digitalne distribucije, predstavlja resno grožnjo tradicionalnemu modelu - še več, prinaša novo možnost, ki stare opcije več ne potrebuje. Zdi se, da je glasbena industrija sama sebi namen, saj predpostavlja potrebnost distribucije kot osnovo za njeno lastno eksistenco. Avtorjem pa je že na voljo digitalna distribucija kot neposredna povezava s poslušalci.

Paradoksalno je, da glasbena industrija bazira na delu avtorjev, oni pa so proporcionalno deležni najmanjšega deleža. Avtorji od maloprodajne cene prodanega fonograma prejmejo zgolj 10%. Ta odstotek je odvisen od pogodbe in uspešnosti prodaje in je lahko tudi večji. V realnosti pa mnogi glasbeniki niti tega odstotka ne dosežejo.<sup>20</sup> Razen manjšine glasbenikov, avtorji nimajo nobene koristi od prodaje fonogramov in s tem lastne glasbe (Ku, 2001: 37). Avtorji so odvisni od drugih virov dohodkov. Sistem avtorskih pravic, ki v svoji osnovi predvideva finančno nadomestilo kot gibalno kreativnosti, svoje funkcije ne opravlja, temveč zgolj omogoča obstoj glasbene industrije. Kot smo omenili sta nalogi glasbene industrije distribucija in promocija. V digitalni dobi je glasbenikom na voljo digitalna distribucija, ki

---

<sup>20</sup>Kot primer naj navedem slovensko skupino Supernova. Pogodba, ki jo je skupina sklenila s svojim diskografom, predvideva zgolj 8% dohodka od prodanega fonograma in to šele po prodanih tisočih izvodih. Do omenjene naklade, ki je za slovenske razmere relativno težko dosegljiva, skupina ne prejme nobenega plačila (glej Lesjak, 2004).

lahko prevzame nalogo glasbene industrije, zato slednja predstavlja nepotrební vmesni člen. Glasbeni industriji tako kot izgovor za obstoj ostane le funkcija promocije, v katero poznavalci dvomijo. Glasbeniki so v začetku svojega delovanja odvisni zgolj od lastne iznajdljivosti, saj založbe začnejo s promocijo šele, ko se glasbenik izkaže za "rentabilnega". Iz navedenega sledi, da glasbena industrija in zakon o avtorskih pravicah v trenutni obliki sploh nista potrebna za razvoj kreativnosti in tako dostopnosti glasbe.

### **3.4.2. Intelektualna lastnina kot javna dobrina**

Avtorske pravice ureja zakon o avtorskih pravicah, ki jih poskuša zaščititi s predvidevanjem pravnih sankcij za kršitelje. Penney se sprašuje, ali je kršitev zakona o avtorskih pravicah sploh mogoče smatrati kot krajo in to krajo primerjati s krajo običajne lastnine (glej Penney, 2004: 20). Intelektualna lastnina se v svojem bistvu precej razlikuje od običajne, otipljive lastnine. To razliko bom predstavil z distinkcijo med zasebnimi in javnimi dobrinami.

Zasebne dobrine (angl. private goods) so izključujoče (angl. excludable) in konkurenčne (angl. rivalrous), medtem ko so dobrine, ki jih označujemo z izrazom javne dobrine, neizključujoče in nekonkurenčne. To, da je dobrina izključujoča, pomeni, da jo lahko istočasno koristi zgolj en posameznik in mora to plačati (Zhang, 2002: 10). Konkurenčnost dobrine pa pomeni, da posameznik s konzumiranjem dobrine povzroči zmanjšanje količine ali kvalitete te dobrine v družbi v smislu dostopnosti za druge (Penney, 2004: 15). Glasba je v osnovi zato javna dobrina, medtem ko, vezana na nosilec zvoka, predstavlja privatno dobrino. V dobi tradicionalne distribucije je imela glasba torej status privatne dobrine, ali kot pravi Penney: "Avtorska dela v fizični formi niso javne dobrine." (Penney, 2004: 15) Digitalna doba glasbo spet postavlja v polje javnih dobrin, saj glasba zopet ni vezana na fizični nosilec zvoka, ampak je dostopna v digitalni obliki (v standardu mp3). Problem javne dobrine tako postaja spet aktualen, saj digitalna glasba omogoča zastojkarstvo (angl. free ridding) (Zhang, 2002: 10). V značaju intelektualne lastnine kot javne dobrine je iskati vzroke za kršenje avtorskih pravic. Posameznik s tem, ko si nelegalno pridobi glasbeno datoteko, družbe ne prikrajša za to dobrino (nasprotno je s krajo običajne lastnine). Percepcija intelektualne lastnine se razlikuje od percepcije fizične lastnine. Raziskave kažejo, da posamezniki kraje intelektualne lastnine ne percipirajo kot nekaj slabega ali moralno spornega. Skratka materializacija idej v fizične dobrine je sporna, kar se posledično odraža tudi v dojemanju intelektualne lastnine. Kvalitativno razliko med fizičnimi in elektronskimi dobrinami najboljše

ponazorimo z jabolkom. Če posameznik podari jabolko drugi osebi, jabolka nima več. V primeru, da idejo deli z drugo osebo, imata to idejo obe osebi hkrati (<http://home.earthlink.net/~johnrpenner/Articles/Napster-MP3.html/>).

## 4. Možne rešitve

V prejšnjem poglavju smo predstavili položaj intelektualne lastnine v digitalni dobi, ki jo je sprožil tehnološki razvoj. Dileme, ki so se pojavile, zahtevajo odgovor. V nadaljevanju bomo zato predstavili rešitve, ki bi lahko stanje stabilizirale.

### 4.1. Modifikacija kompleksnega zakona o avtorskih pravicah

Ponudnik glasbenih storitev mora za vsako ponujeno skladbo iz svojega repertoarja (kataloga) pridobiti dovoljenje od najmanj dveh pristojnih organizacij. Spremenjeni institut avtorskih pravic mora čimbolj pospeševati (poenostaviti) diseminacijo avtorskih del, obenem pa ohraniti optimalno zaščito avtorskih del z namenom zagotavljanja sredstev, ki omogočajo kreativnost (Loren, 2003: 703). Rešitve naj bi zagotovile lažjo pridobitev pravic do uporabe avtorskih del. S tem bi se znižali transakcijski stroški, ki bi posledično prinesli nižje cene fonogramov. Reese (2001) predlaga kolektivno licenciranje (angl. collective licencing). Rešitev predpostavlja ustanovitev novega mehanizma licenciranja oziroma pridobivanja dovoljenja za uporabo avtorskih del. Ta način licenciranja bi pokrival področje internetnih prenosov (angl. internet transmission). S pridobitvijo tega dovoljenja (licence), bi ponudnik pridobil vse pravice, ki jih mora trenutno pridobiti od različnih združenj (za predvajanje ali prenos skladbe bi bilo potrebno pridobiti samo eno dovoljenje). Situacijo bi še izboljšala ustanovitev nove organizacije, ki bi skrbela za promet s temi licencami. Manj radikalna rešitev predlaga razširitev pristojnosti trenutnim organizacijam. Kolektivne organizacije bi skrbele za širši spekter podeljevanja pravic.

Lorenova (Loren, 2003: 704-705) predlaga rešitev izpeljano iz doktrine derivatnega dela (angl. derivate work interdependence doctrine). Ponudnik storitev bi potreboval samo dovoljenje lastnika zvočnega zapisa. Kot smo omenili je fonogram (skladba) sestavljena iz glasbenega dela in zvočnega zapisa. Ideja temelji na ideji derivatnega dela, ki je osnovano na avtorskem delu, vendar predstavlja lastno entiteto. To delo bi združevalo pravico do uporabe zvočnega zapisa in glasbenega dela. S pridobitvijo dovoljenja za uporabo derivata, bi ponudnik zadostil vsem pravnim standardom za posredovane skladbe odjemalcem. Uzakonjenje predlaganih rešitev bi tako znižalo transakcijske stroške, ki predstavljajo močno oviro za implementacijo digitalne distribucije. Namen predlaganih rešitev je spodbuditi digitalno diseminacijo glasbe.



## 4.2. Zaščita pred piratstvom

### 4.2.1. Tehnike zaščite

Digital rights management (DRM) predstavlja sistem, ki zastruje možnost uporabe glasbenih (in ostalih) datotek. Sistem nosilec avtorskih pravic omogoča nadzor nad njihovimi deli in posledično plačevanje uporabe za ta dela. Naloga sistema je, da prepreči uporabo datotek s strani nepooblaščenih oz. neupravičenih oseb, torej piratov, ki za uporabo datoteke niso plačali. V splošnem gre za dva pristopa:

- **vsebovanost (angl. containment);** vsebina je zaščiten z enkripcijo, do nje lahko dostopajo le pooblašчени uporabniki.
- **označevanje (angl. marking);** v vsebino je umeščen vodni znak oz. koda (neka informacija), ki napravi sporoči, da je vsebina zaščiten (www.epic.org/privacy/drm ).

DRM omogoča glasbeni industriji, da lahko nadzoruje vsako uporabo določenega dela in za vsako uporabo zahteva plačilo, čeprav gre lahko za zanemarljive zneske oz. "mikroplačila" (Liebowitz, 2002: 35). Pojav DRM je povezan s problematiko zaščite intelektualne lastnine na internetu. V nadaljevanju sledi pregled delovanja in idej konkretnih tehnik zaščite.

**1. Enkripcija (angl. encryption)** temelji na tehniki kriptografije, ki omogoča zaščito vsebine podatkov. Kriptografija predstavlja način kodiranja informacij z določenimi algoritmi. Podatki so kodirani z enkripcijsko metodo (z enkripcijskim ključem). Tako kodirano datoteko imenujemo kriptogram. Le-ta je nepooblaščeni osebi nerazumljiv in s tem neuporaben. Do podatkov lahko dostopa le oseba z dekripcijskim ključem, ki kriptogram prevede v razumljivo obliko (Vidmar, 1997: 162-163). Glasba, ki je poslana poslušalcu je kodirana z enkripcijo in jo lahko ponovno dekriptira samo posameznik z ustreznim ključem. Enkripcija omogoča, da kodiranih podatkov (glasbe v datoteki mp3) ne more uporabljati nepooblaščeni uporabnik, torej preprečuje piratstvo.

**2. Popačenje (angl. distorsion)** je tehnika, ki sicer omogoča nemoteno predvajanje CD plošče na avdio napravi, le da v primeru, ko posameznik skladbo presname na računalnik pride do popačenja oz. degradacije kvalitete posnetka.

- 3. Usidranje (angl. anchoring)** predstavlja tehniko, kjer je določena informacija (npr. datoteka v formatu mp3), usidrana v določen program ali napravo. To preprečuje manipuliranje (kopiranje, shranjevanje) z informacijami.
- 4. Zaupljivi sistemi (angl. trusted systems);** o njem govorimo, kadar sistem omogoča transparentnost uporabe zaščitene digitalne intelektualne lastnine. Predpostavlja dogovor med proizvajalci programske opreme in proizvajalci računalniške opreme.
- 5. Digitalni vodni znak/žig (angl. digital watermarks);** datoteki je dodan vidni ali nevidni vodni znak, ki neposredno ne preprečuje možnosti kopiranja. Ta vodni žig služi izključno nadzoru in nadzoru manipulacije z datoteko.
- 6. Prevara (angl. spoofing)** je tehnika, ki jo glasbena industrija uporablja za boj s programi P2P. Glasbene založbe spuščajo v obtok veliko količino glasbenih datotek, ki so identične ostalim datotekam. Posamezna datoteka dejansko vsebuje določeno zvočni zapis, le da je ta skladba zapolnjena z intervali tišine, ponavljanji, popačenji ipd. Te datoteke so za uporabnika tako neuporabne (glej Wijk, 2002:7). Implicitna ideja tehnike prevare je v tem, da mora posameznik iskanju kvalitetne datoteke posvetiti več časa. V ozadju se skriva ekonomski koncept oportunitetnih stroškov<sup>21</sup> (angl. opportunity costs).

#### **4.2.2. Premostitev "copyright divide"**

Tehnike zaščite, ki si prizadevajo zaježiti piratstvo so ena možnost. Predstavljajo direktno zaščito pred piratstvom, druga možnost je indirektni pristop. Nekateri avtorji namreč zagovarjajo pristop izobraževanja o avtorskih pravicah (nekakšno indirektno preventivo proti piratstvu). Spoštovanje intelektualne lastnine je povezano z etičnim vprašanjem. Naslednja opcija je bolj utilitaristične narave. Yu na področju zaščite avtorskih pravic vpelje koncept razkoraka (angl. copyright divide). Posameznike deli glede na vlogo, ki jo imajo na področju avtorskih pravic. Deli jih na delničarje (angl. stake holders) in nedelničarje (angl. nonstake

---

<sup>21</sup> "Oportunitetni strošek je strošek izgubljene ugodnosti/priložnosti." (Lah, 2000:12) Posameznik se mora v času, ko išče datoteko, odpovedati eventualnim drugim priložnostim. Primer: Posameznik se odloči, da določene plošče ne bo kupil, marveč bo skladbe s te plošče poiskal preko P2P programa. Za iskanje datotek bo porabil določen čas, ki bi ga lahko namenil drugim opravilom. V primeru, da bi ta čas opravljal plačano delo, bi lahko v tem času zaslužil dovolj za nakup originalne plošče.

holders). Piratstvo tako vidi v prizmi boja med tema dvema razredoma z namenom spremembe ali ohranjanja statusa quo. Delničarji so tisti posamezniki, ki "imajo" delnice v glasbeni industriji. V njihovem interesu je zaščititi intelektualno lastnino in zato zagovarjajo restriktivno zaščito avtorskih pravic. Piratstva ne vidijo zgolj kot nekaj nepravilnega, ampak tudi kot krajo. Nedelničarji, na drugi strani, niso vključeni v glasbo in piratstvo dojemajo kot pošteno in nesporno. Meni, da bi s tem, ko bi nedelničarjem zagotovili aktivno participacijo, premostili razkorak, ki se pojavlja. S premostitvijo razkoraka bi zajezili razraščanje piratstva, na ta način pa bi nedelničarje ozavestili o pomenu spoštovanja intelektualne lastnine, poleg tega bi postali zainteresirani za spoštovanje sistema v katerem kotirajo njihove delnice (povzeto po Yu, 2003a: 11-12). Za premostitev razkoraka ponudi štiri napotke (Yu, 2003b: 24-26):

1. Glasbena industrija mora izobraziti nedelničarje o sistemu avtorskih pravic. Z razumevanjem zakona bi ga bili posamezniki v večji meri pripravljene spoštovati.
2. Glasbena industrija mora pomagati, da se nedelničarji spremenijo v delničarje.
3. Glasbena industrija mora pomagati oblikovati zakone o intelektualni lastnini in okrepiti mehanizme uveljavljanja.
4. Glasbena industrija mora poskrbeti za alternative na področju cen, kar pomeni, da morajo biti cene potrošnikom dostopne.

### **4.3. Oblikovanja modela distribucije**

Na kakšen način bo glasba distribuirana v prihodnosti je odvisno od več dejavnikov, predvsem pa od zakona o avtorskih pravicah. "Če želimo napovedati prihodnost avtorskih pravic, moramo preučiti pojavljajoče se polje dejavnikov, ki so vezani na njegovo evolucijo." (Menell, 2002: 145) Kot smo omenili v drugem poglavju, je glasbeni trg podoben sistemu, kjer institut avtorskih pravic predstavlja enega od podsistemov. Od sprememb na tem področju bo odvisno delovanje celotnega sistema. Poleg tega institut avtorskih pravic na ostala dva podsistema deluje povratno. Pri napovedovanju je potrebno upoštevati določene predpostavke. Na polju avtorskih pravic se križajo interesi treh večjih akterjev: zabavne industrije, kamor sodi glasbena industrija, prodajalcev informacijske tehnologije (računalniške) opreme in prodajalcev zabavne elektronike, kamor sodijo predvajalniki mp3 datotek ipd. (Wijk, 2002: 8,9). V osnovi gre za dva nasprotujoča si pola, glasbene industrije in

tehnične industrije, ki imata tako skupne kot nasprotujoče si interese. Kontradiktornost interesov obeh polov pomeni, da je vsaka stran na svoj način zainteresirana za oblikovanje zakona o avtorskih pravicah, ki bi jim omogočil čim boljše pogoje za prodajo svojih izdelkov. Vsaka od vpletenih strani zato lobira pri oblikovanju zakonodaje. Wijk ta prepad imenuje razkorak med Hollywoodom in Silicijevo dolino (Wijk, 2002: 9). Četrto skupino predstavljajo potrošniki oziroma javnost, ki se združujejo v razne organizacije za zaščito svojih pravic (nekaj smo jih predstavili zgoraj).

Skupni imenovalec pogledov avtorjev, ki se s tem problemom ukvarjajo, je da glasbena industrija ne bo obstala v takšni obliki, kot je bila pred digitalno revolucijo. Dolfsma ponudi svojo vizijo bodoče glasbene industrije, ki predpostavlja prihajajoči internetni trg (angl. internet market). Ta trg ne bo popolnoma nadomestil trenutnega materialnega trga, vendar bo z njim verjetno deloval v vzajemni interakciji. Za "novi" trg bo značilno, da avtorske pravice ne bodo obstale v današnji obliki. Prav tako bodo posredniki ostali, njihova glavna vloga bo vloga "vratarjev" (angl. gate-keepers) (glej Dolfsma, 2000: 8).

Omenili smo, da digitalna tehnologija prinaša možnost digitalne distribucije. Nove tehnologije vodijo zato v disintermediacijo. To pa pomeni spremenjeno vlogo glasbene industrije v procesu distribucije glasbe. V svoji esenci pomeni odstranitev rutinizirane poslovne prakse vključno s posredniki (glej Jones, 2002: 222), obenem pa je pojav disintermediacije ne samo sprožil, temveč tudi aktualiziral vprašanja o intelektualni lastnini (Jones, 2002: 223).

Z razvojem tehnologije in dostopnostjo interneta avtorji govorijo o disintermediaciji, ki jo definirajo kot proces, ki bo iz verige proizvodnje izločil posrednike oz. vmesni sloj med avtorjem in poslušalcem. Proces disintermediacije ima največje posledice ravno za glasbeno industrijo samo (Jones, 2002: 223). Hawkings nastopi manj radikalno in napoveduje proces reintermediacije (glej Jones, 2002: 223). Ideja reintermediacije pomeni modificirano obliko intermediacije. V nasprotju z idejo disintermediacije, ki nastopa precej radikalno in napoveduje popolno deindustrializacijo, s tem pa popolno izločitev glasbene industrije kot posrednika, na drugi strani ideja reintermediacije napoveduje zgolj nekakšno prerazdelitev vlog. Napoveduje nekakšno transmisijo v smislu reorganizacije glasbene industrije. Zakon o avtorskih pravicah bo tako predstavljal temelj, na katerem bo nastal legalni model distribucije. V praksi lahko predvidimo dva trenda distribucije glasbe: naročniški model in model proste distribucije glasbe.

#### **4.3.1. Naročniški model (angl. subscription model)**

Gre za uradni model, ki bo temeljil na restriktivnem zakonu o avtorskih pravicah. Ta zakonodaja bo temeljila na idejah t.i. optimistov. Glasba bo distribuirana v smislu digitalne distribucije preko uradnih spletnih mest oziroma ponudnikov. Model bo deloval po sistemu licenc ali naročnine. S plačilom naročnine bo posameznik pridobil določene pravice dostopa do digitalne glasbe. Ločujemo dva modela: plačilo za poslušanje (angl. pay-per-play), kjer posameznik plača za vsako tekoče predvajanje pesmi ali naročnina (angl. subscription model), kjer lahko posameznik za določeno plačilo posluša pesmi ter določene pesmi tudi prenese na svoj računalnik in posname na fizični nosilec zvoka. Neavtorizirano presnemavanje je onemogočeno z zaščito proti kopiranju. Trenutno taki servisi že delujejo: Emusic (<http://www.emusic.com/>), LiquidAudio (<http://www.liquid.com/>), MusicNet@AOL (<http://www.musicnet.com/>), Napster (<http://www.napster.com/>), iTunes (<http://www.apple.com/itunes/>), RealNetworks' Rhapsody (<http://www.real.com/rhapsody/index.html/>).

V tem primeru se bo glasbena industrija še naprej spopadala s naraščajočim klasičnim piratstvom in P2P programi. Na obeh področjih bo verjetno poskušala z zaščito preprečiti nelegalno širjenje glasbe. Poleg tega bo glasbena industrija spet vzpostavila kontrolo nad diseminacijo glasbe.

#### **4.3.2. Model proste distribucije (brezplačna glasba)**

Bistvena ideja modela je, da pomeni prosto (torej brezplačno) širjenje glasbe (Reese, 2001:237). Ta model distribucije glasbe predpostavlja modificirano obliko trenutnega zakona o avtorskih pravicah. Modificirani zakon o avtorskih pravicah bo še vedno ščutil avtorja in vseboval pravico do finančnega nadomestila, vendar samo za komercialne uporabnike (oglaševalce, sistem licenc, RTV predvajanja, spletne radijske postaje). Za nadomestila javnih predvajanj bodo še naprej skrbele kolektivne organizacije. Posamezniku bo glasba prosto na voljo (brez plačila), avtorji pa bodo ta primanjkljaj nadomestili z alokacijo svojega vira prihodkov. Ti viri bi kompenzirali izpad dohodkov od prodaje fonogramov. Možni viri so:

- **P2P naročnine (angl. P2P subscriptions)**

Ponudniki oz. servisi mrež P2P bi lahko začeli zaračunavati svoje storitve. Uporabniki bi plačali pavšalni znesek ali pa konkretno ceno za vsako prenešeno skladbo. Zbrana sredstva se nato razdelijo med lastnike avtorskih pravic.

- **Digitalno skrbništvo in spletne napitnine (angl. digital patronage and online tipping)**

Uporabniki bi lahko z napitninami nagradili umetnike. Gre za direktno nagrajevanja glasbenikov, kjer uporabnik prispeva nagrado kot spodbudo za nadaljnje delo.

- **Obdavčitev povezav (angl. bandwidth levies)**

Rešitev je povezana s ponudniki dostopa do interneta. Ti ponudniki bi lahko nastopali v vlogi zbirne točke za P2P. Uporabnikom bi, v zameno za določeno vsoto, ponudili licencirane dostope in sredstva namenjene lastnikom pravic.

- **Tarife na medije (angl. media tariffs)**

Princip deluje na osnovi obdavčitve medijev, na katere je možno shraniti glasbo (prazni nosilci zvoka - CD, DVD, kasete). Zbrana sredstva se na podlagi P2P statistik, ki beležijo prenos vsake datoteke, razdelijo med avtorje.

Ku kot rešitev predlaga DRA (Digital recording act). V ameriški zakonodaji to uredbo poznamo pod imenom AHRA (Audio Home Recording Act). V fond se stekajo tudi pobrani davki na tehnično opremo, ki omogoča izdelavo kopij. Predlog je podoben AHRA in pomeni, da bi potrošniki, poleg plačevanja davka na prazne nosilce zvoka ter avdio in video opreme, plačevali tudi davek pri nabavi računalnika. Prav tako predlaga prilagojen način delitve zbranih sredstev. Uporaba sledilnega sistema (angl. tracking system) bi omogočila vpogled v potrošnikove preference. Sledilni sistem omogoča pregled nad količino presnetih/izmenjanih datotek in na podlagi tega odstotka pošteno delitev sredstev (Ku, 2001: 41-43). Precej držav je uvedlo plačevanje davkov na prazne nosilce zvoka (kasete, CD-plošče, DVD plošče, minidisk). Zbrana sredstva se stekajo v fond, iz katerega se nato po določenem ključu razdelijo med proizvajalce fonogramov in (posledično) avtorje (Wijk, 2002: 10). Ključ temelji na oceni uporabe dela avtorjev, ocene pa temeljijo na številkah uradne prodaje in frekventnosti javnih predvajanj - gre za nadomestilo, ki ga posamezniki plačajo za legalno kopiranje glasbe.

Glavna prednost P2P programov oz. spletnih mest, na katerih bi skladbe ponujali proizvajalci fonogramov je v njihovi uporabnosti kot marketinškega orodja ([http://www.eff.org/IP/audio/free\\_music.article/](http://www.eff.org/IP/audio/free_music.article/)); torej kot sredstvo promocije, ki bi spodbujalo ostale načine potrošnje. Glasbeniki se bodo osredotočili na sekundarni trg (Yu, 2001: 39), kar pomeni posredno trženje glasbe (ne pomeni neposrednega dobička od prodaje fonogramov). Viri dohodkov glasbenikov bodo: živi nastopi, oglaševanje, nadomestila javnih predvajanj, eventualna sponzorstva, merchandise (merchandise označuje uradno izdane artikle z logom/emblemom glasbenih skupin; sem spadajo: majice, koledarji, plakati, najrazličnejši spominki, zvezki ter razna literatura v obliki notnih zapisov, biografij, fotografij...). V sekundarni trg lahko uvrstimo tudi: delitev dohodkov od oglaševanja in dohodke koncertov. Spletna mesta ali servisi, na katerih lahko posamezniki poslušajo ali prenašajo skladbe, bi tržila oglasni prostor. Finančna sredstva oglaševalcev bi zagotavljala pokritje morebitnih obratovalnih stroškov (v primeru programov P2P tudi teh ne bi bilo) ter plačilo nadomestila avtorjem. Sredstva oglaševalcev bi se razdelila med vzdrževalce spletnega mesta in lastnike avtorskih pravic po podobnem ključu kot v primeru DRA. S tem bi zagotovili tako vir dohodka za umetnike, kot pokritje stroškov obratovanja. Koncerti predstavljajo velik (po mnenju opazovalcev celo večinski) vir dohodka glasbenikov. P2P programi naj bi služili kot sredstva distribucije in promocije ([www.eff.org/share/compensation.php](http://www.eff.org/share/compensation.php)). Scott Welch<sup>22</sup> je stanje pojasnil: "Zgornjih deset odstotkov glasbenikov zasluži s prodajo plošč. Ostali gredo na koncertno turnejo<sup>23</sup>." Za večino kulturnih trgov je namreč značilno, da 10% "produktov" prinaša 90% dohodka (Wallis in drugi, 1999: 18).

Opozorim naj, da sta tako naročniški model kot model proste distribucije v svoji zamisli precej idealno-tipska, saj omogočata vrsto variacij. V primeru, da se ne bo uveljavil drugi model proste dostopnosti glasbe in bo glasbena industrija ostala pri plačljivem ali tradicionalnem modelu, se je bati, da bo prednosti digitalne tehnologije izkoristila siva ekonomija, torej piratstvo, medtem ko se bo industrija še naprej borila za zaščito svojih interesov.

---

<sup>22</sup> Scott Welch je menedžer dveh odmevnih glasbenih imen: Alanis Morissette in LeAnn Rimes.

<sup>23</sup> [http://abcnews.go.com/sections/business/Entertainment/forbes\\_concertcash\\_030711.html/](http://abcnews.go.com/sections/business/Entertainment/forbes_concertcash_030711.html/)

#### 4.4. Prihodnost glasbe v smislu kreativnosti

Kakšen model distribucije glasbe se bo konstituiral v prihodnosti je težko napovedati. Možne rešitve smo predstavili zgoraj. V nadaljevanju pogledimo še na področje ustvarjanja glasbe, torej k glasbi sami, zaradi česar sploh govorimo o vseh problemih. Glasbena industrija izpostavlja, da piratstvo znižuje kreativnost, ker umetniki ne prejemajo sredstev od prodaje fonogramov. V zvezi s kreativnostjo se zato zastavljata dve ključni vprašanji: Ali bodo avtorji zaradi nove tehnologije, ki omogoča digitalno distribucije glasbe, bolj enakopravni? Ali bodo avtorji še vedno ustvarjali?

Najprej je potrebno pojasniti ozadje. V glasbi, tako kot v ostalih vejah umetnosti, obstaja več zvrsti. O glasbi zato ne gre govoriti enoznačno, temveč je potrebno to pestrost zvrsti upoštevati. Za naše potrebe bi lahko uporabili preprosto klasifikacijo, ki glasbo deli na popularno, alternativno in klasično. Vendar se takoj pojavi vprašanje, kaj sploh spada v interval popularne glasbe? Menim, da bi bilo zato smiselno ločevanje glasbe na komercialno zanimivo in komercialno nezanimivo<sup>24</sup>. Komercialno zanimiva glasba je tista, ki ima širok krog poslušalcev in s tem potrošnikov (največkrat gre za pregovorno močno korelacijo med popularno glasbo in njeno komercialno uspešnostjo). Vlaganja so odvisna od komercialne perspektivnosti ali uspešnosti izvajalcev, saj kot opozarja Igor Ivanič<sup>25</sup> ("velike založbe niso emocionalno vezane na svoje izvajalce". (Škerl, 2003: 23) Gre za surov posel, kjer se glasba plačuje po prodaji, kar pomeni, da je bistvena tržna zanimivost in ne nujno kreativnost. V analogni dobi so skupine v studiu posnale ploščo, poiskale založbo, podpisale pogodbo in založba je ploščo distribuirala po trgovinah, kjer so jo poslušalci lahko kupili. To, ali je založba sklenila pogodbo z izvajalcem, je bilo odvisno od komercialne perspektivnosti. Količina sredstev, ki jih založbe vlagajo v izvajalce, je odvisna od pogodbe med izvajalci in založniki. Pogodbe lahko izvajalcem nudijo pokritje vseh stroškov produkcije ali pa zagotavljajo zgolj distribucijo. V digitalni dobi avtorjem ni potrebno opraviti nobenega izmed teh korakov, da bi njihova glasba prišla do poslušalcev. Nova tehnologija je drastično znižala stroške produkcije glasbe (govorimo o produkciji, ki jo razumemo kot proces udejanjanja

---

<sup>24</sup> Na tem mestu ne bomo govorili o konkretnih glasbenih zvrsteh (jazz, rock, blues, metal, pop itd.), saj glasbene produkcije ne moremo enoznačno razvrstiti v zvrsti. Kategorije moramo razumeti kot idealno-tipske, kjer je vsak tip glasbe opisan z glavnimi stilskimi karakteristikami. Mešanje glasbenih zvrsti kategorije vedno bolj diverzificira. V matematičnem jeziku gre za zveznost funkcije glasbenega repertoarja v nasprotju z (nekdanjo) diskretno ločenostjo kategorij. Prav tako bi te zvrsti težko povezali s komercialno uspešnostjo, saj le-ta ni a priori odvisna od zvrsti, ampak od drugih dejavnikov.



kreacije, prenos ideje v skladbo oz. glasbeni posnetek ideje). Poleg porasta manjših domačih glasbenih studiev lahko posamezniki s pomočjo specializirane programske opreme glasbo posnamejo na domači računalnik. Profesionalni programi (Cool Edit Pro, Cubase, Cakewalk, Pro Tools, Nukleon) so cenovno dostopni in omogočajo zelo kvalitetno glasbeno produkcijo. Posneto skladbo avtorji pretvorijo v datoteko mp3 in jo preko interneta distribuirajo poslušalcu. Skladbe lahko distribuirajo preko mrež P2P ali domače spletne strani. Glasbeniki, ki si želijo širiti svoje ideje, v digitalni dobi zato ne potrebujejo posrednikov. To jim omogoča, da v želji distribucije svoje glasbe niso podvrženi procesu selekcije, ki ga opravlja glasbena industrija (gre predvsem za nešteto zgodb, ko je nemalo skupin zavrnjenih zaradi nezainteresiranosti založnikov). Skratka, bistvene omejitve izginjajo in v tem pogledu so avtorji lahko bolj enakopravni.

Vprašanje je seveda tudi, kakšna bo tehnična kvaliteta produkcije glasbe? Kakovost posnetka v domačem studiu se ne more primerjati s posnetkom, ki nastane v profesionalnem, izjemno kvalitetnem snemalnem studiu ob pomoči ekipe profesionalnih producentov.<sup>26</sup> Mršnik (2003) kvaliteto povezuje z obstojem in delovanjem glasbene industrije, ki naj bi zagotavljala sredstva za glasbenike: "Dober glasbenik mora 24 ur na dan razmišljati o svojem delu, torej glasbi. Mora vaditi, razmišljati o tem, kaj in kako bo igral. Tako se lahko razvije v dobrega glasbenika. V primeru, da mora glasbenik delati za zagotovitev osnovne eksistence, se tako slabše razvija kot glasbenik." (Mršnik, 2003)

Vprašanje je, ali bodo avtorji še ustvarjali v primeru, da se bo kriza glasbene industrije (upad prodaje fonogramov) nadaljevala. Na to bi najlažje odgovorili, če bi poznali fundamentalne motive, ki avtorje spodbujajo k ustvarjanju. Predstavniki glasbene industrije se sklicujejo na osnovno gibalno zaščite avtorskih pravic, ki kot motivacijo za ustvarjanje predvideva finančne nagrade. V nasprotju se v literaturi pogosto pojavljajo avtorji, ki so kritični do takšnega načina razmišljanja, saj menijo, da finančni motiv ne spodbuja kreativnosti. Zunanji motivi v obliki finančne kompenzacije, ki jo predvidevajo avtorske pravice, negativno (celo kontraproduktivno) vplivajo na notranjo motivacijo (angl. intrinsic motivation). Zunanji motivi v obliki nagrad povzročijo "razpad" posameznikove notranje motivacije, kar se odraža v slabši učinkovitosti. Bistveno je, da je ključna posameznikova notranja motivacija (ki je večja tudi, če

---

<sup>25</sup> Igor Ivanič je urednik slovenske založbe Multimedia.

<sup>26</sup> Projekti glasbenih skupin pomenijo več mesecev trdega dela in piljenja posnetkov (primer: skupina Metallica in snemanje istoimenskega albuma). V take projekte se vlagajo enormna finančna sredstva, zato se kvaliteta teh posnetkov ne more primerjati s kvaliteto domačih posnetkov.

posameznika motivira delovanje v skladu s socialnimi normami in, če je navezan na predmet notranje motivacije) in ne zunanja motivacija, ki naj bi jo spodbujale nagrade (glej Harvey, 2003).

Proizvajalci fonogramov in založniki opozarjajo, da upad prodaje nosilcev zvoka (kot posledice piratstva) znižuje sredstva, ki bi jih sicer lahko vlagali v glasbenike. Tako trpi kreativnost. Na tem mestu gre za paradoks med filozofijo avtorskih pravic in kreativnostjo samo. Denarne nagrade niso premo sorazmerne s trdom vloženim v kreativnost, temveč so sorazmerne s prodajo. Sistem nagrajevanja tako implicira, da so komercialo bolj uspešni glasbeniki deležni večjih nagrad in vice versa. Krizo bodo tako bolj občutili tisti komercialno uspešni avtorji, katerim prodaja plošč predstavlja večinski vir dohodka. Na drugi strani pa komercialno nezanimivi glasbeniki, ki že doslej niso bili deležni nagrad iz naslova prodaje svojih plošč, razlike ne bodo občutili. Iz tega sledi, da bodo najverjetneje ustvarjali še naprej, saj se pogoji, v katerih so ustvarjali, zanje ne bodo spremenili. Gre namreč za amaterske glasbenike, katerim glasba ne predstavlja eksistenčnega predpogoja, temveč se z glasbo ukvarjajo v prostem času. Tako miselnost ilustrira naslednji primer: Andrej Zavašnik<sup>27</sup> (Srečna mladina) je na vprašanje, če se mu zdi vredno delati glasbo za tristo ljudi, odgovoril: "Saj ne delam za tristo ljudi. Glasbo delam zase." (dokumentarec Srečna mladina, 2004). Na tem mestu naj omenim še primer skupine Supernova. Skupina vseskozi posluje zgolj s pozitivno ničlo. Dohodki od živih nastopov, ki so hkrati tudi edini vir dohodka, se stekajo v fond za snemanje plošče. Glavni motiv članov, ki jih spodbuja k ustvarjanju, je predvsem osebno zadovoljstvo in zabava (glej Lesjak, 2004).

Glasbena industrija z vlogo "vrtarja" in promoviranjem svojih izdelkov popači trg, saj ne gre za prosto vzpostavljanje ravnotežja med povpraševanjem in ponudbo, marveč spodbuja zgolj določene zvrsti glasbe - tiste, ki se prodajajo<sup>28</sup>. To pomeni zapolnjevanje zgolj enega (sicer večinskega) segmenta potreb po glasbi. Glasbena ponudba se tako homogenizira, kar pa ne pomeni bogatenja družbe, saj izginja raznovrstnost glasbene ponudbe.

Kot smo omenili v prejšnjem poglavju, se zaradi nastale krize pojavlja trend usmerjenosti v žive nastope, ki postajajo primarni vir dohodkov glasbenikov. Če govorimo o kreativnosti se zdi nujno omeniti razmišljanje Walterja Benjamina, ki razvije svoj pogled na kreativnost v

---

<sup>27</sup> Andrej Zavašnik je bobnar zasedbe Srečna mladina.

<sup>28</sup> Zaradi korektnosti je nujno omeniti, da niso redki primeri, ko proizvajalci fonogramov investirajo v komercialno manj zanimiva glasbena imena. Kot ugotavlja Škerl so direktorji založb eni zadnjih oboževalcev oz. t.i. "fanov", ki so še pripravljene vlagati v komercialno manj perspektivna glasbena imena. (Škerl, 2003: 23).

dobi, ki omogoča "tehnično reproduktibilnost umetnin." Po njegovem mnenju je bila pred možnostjo reprodukcije vsaka umetnina unikat, sedaj je stanje drugačno, saj umetnina z reprodukcijo izgublja svojo avro. Benjamin avro definira kot enkratni dogodek še tako bližnje daljave. Vsaka tudi najpopolnejša reprodukcija namreč umetnini odvzema svoj: "tukaj" in "zdaj", njeno bivajočnost na mestu (Benjamin, 1998: 150). S primarnostjo živih nastopov kot vira dohodka avtorja bo spet prišlo do določene stopnje, ko bo v umetninah prisotna avra. Menim, da bi lahko živi nastop glasbenikov šteli za umetnino, ki to avro poseduje. Čeprav gre pri živem nastopu za poustvarjanje neke že zapisane ideje, pa je vsaka izvedba te skladbe še vedno unikat. Avra živega nastopa, ki pomeni izmenjavo "energije" in pozitivno ustvarjalno ozračje, kot posledico komunikacije med občinstvom in nastopajočim, se ne more primerjati z avro snemanja plošče, ki stremi k tehnični popolnosti in matematični natančnosti posnetka. Reprodukcijska umetnina poudarja njeno razstavno vrednost, medtem ko njena kulturna vrednost, ki je povezana z v ritualom in je vključena v tradicijo, izginja (Benjamin, 1998: 157). Če si sposodimo Benjaminovo terminologijo, lahko zaključimo, da bodo živi nastopi glasbi do neke mere glasbi vrnilo njeno avratičnost. Večja frekventnost živih nastopov bi pomenila, da lahko posamezniki nadgradijo svoje doživljanje posnete glasbe.

## 5. Zaključek

V diplomskem delu smo orisali stanje in razmerje sil na glasbenem trgu. Digitalna doba, ki jo je povzročil razvoj tehnologije, je obstoječi sistem destabilizirala. Pojav digitalne tehnologije, ki je zelo poenostavil in pocenil možnosti za izmenjavo avtorsko zaščitene glasbe, je sprožil javno polemiko o intelektualni lastnini. Intelektualna lastnina, ki je imela v preteklosti, zaradi vezanosti na fizično obliko, status zasebne dobrine, je postala javna dobrina. Temu se upira predvsem glasbena industrija, ki je skozi zgodovino ustvarila močan vpliv na razvoj glasbe. Le-to je spremenila v tržno blago in jo uporabljala kot sredstvo za ustvarjanje profita. S promoviranjem izvajalcev je glasbena industrija vplivala na produkcijo glasbe kot "vratar", ki odloča kaj se bo pojavilo na trgu. Ta način je sedaj postavljen na preizkušnjo. Vse argumente glasbene industrije v boju proti piratstvu je razumeti zgolj kot podaljševanje stanja, ki ji omogoča obstoj nje same, ne pa kot resnične argumente v dobrobit glasbe.

Digitalna tehnologija omogoča cenejšo (skorajda brezplačno) distribucijo glasbe. Glasbena industrija je s svojo fizično mrežo distribucije oskrbovala potrošnike s fonogrami v fizični obliki in s tem omogočila, da so ideje umetnikov prišle do poslušalcev. Plačilo za fonogram je pomenilo, da potrošnik plača nadomestilo avtorju in nosi stroške distribucije. Vztrajanje pri fizični distribuciji pomeni, da morajo potrošniki nositi stroške distribucije, čeprav obstaja skoraj brezplačen način le-te. Glasbena industrija si prizadeva umetno vzdrževati takšno stanje ter s tem zavarovati svoje interese. Vse strategije boja proti piratstvu, ki jih uporablja, so v najboljšem primeru pirova zmaga, če ne kar popolno sizifovo delo. Glasbena industrija se bo morala sprijazniti, da je zlata doba potekla in je reforma neizogibna. Če je imela v analogni dobi absolutno moč in je v precejšnji meri lahko diktirala pogoje avtorjem zaradi ekskluzive nad distribucijo in produkcijo (snemalni studii), je razmerje moči sedaj drugačno. Glasbeniki imajo več maneverskega prostora, saj jim je na voljo digitalna distribucija in nenazadnje produkcija.

Stabilizacija razmer bo terjala dialog, v katerem bo potrebno na novo določiti pravila igre, torej s konsenzom določiti pravice in dolžnosti. Pri oblikovanju zakonodaje bo potrebno upoštevati želje obeh strani - tako glasbene industrije, kot potrošnikov. Le zakonodaji, ki bo pokrivala interese obeh strani, je moč pripisati obstoj na daljši rok in stabilizacijo glasbenega

trga. Institut avtorskih pravic se bo moral spremeniti in pri tem upoštevati ideje kritikov, saj bo v nasprotnem primeru obsojen na propad oziroma na neploden boj s piratstvom še naprej.

Trenutno stanje na glasbenem trgu napoveduje proces reintermediacije, kar pomeni, da se bo vloga glasbene industrije, kot posrednika med avtorji in poslušalci, spremenila, ne bo pa izginila. Primarna dejavnost bodo (najverjetneje) postali živi nastopi in pričakovati je, da se bo glasbena industrija osredotočila na to dejavnost. Poleg tega bo izvajala pritiske na komercialne uporabnike glasbe (radijske in televizijske postaje, lokale, trgovine), medtem ko ne bodo posvečali tolikšne pozornosti uporabi glasbe za zasebne namene, torej nekomercialni uporabi. Opustitev preganjanja piratske glasbe za zasebne namene dejansko predstavlja najbolj smiselno potezo, predvsem glede na težavnost zaščite, ki je posledica dejstva, da posamezniki intelektualne lastnine ne percipirajo kot nedotakljive. Težko pa je pričakovati, da bi glasbena dejavnost lahko postala izoliran segment v družbi, temelječi na tržnem gospodarstvu. Glasbeniki potrebujejo posrednike, vendar kot pomočnike in ne kot izkoriščevalce. Rečeno drugače, posredniki naj bi osredotočili zgolj na "tehnično ozadje" in se distancirali od vloge kulturnega posrednika, v vlogi katerega močno vplivajo na proces kreacije glasbe. Dejstvo je, da se je glasbena industrija oblikovala zaradi glasbe in je od nje odvisna tudi njena eksistenca. Do sedaj pa se je glasbena industrija obnašala, kot da je sama pogoj za obstoj glasbe. Od glasbene industrije je pričakovati, da tudi sama nosi odgovornost do intelektualne lastnine in te odgovornosti ne prelaga zgolj na potrošnike. Po mojem mnenju je potrebno in možno najti ravnotežje, ki bi glasbi vsaj do neke mere vrnilo njeno avtentičnost oziroma status umetnosti in jo odrešilo etikete tržnega artikla.

## 6. Viri in literatura

Ang, Swee Hoon; Peng, Sim Cheng; Lim, Elisom A.C.; Siok, Kuan Tambyah (2001): "Spot the difference: consumer responses toward counterfeits". *Journal of consumer marketing*, 18, 3, str. 219-235.

Cooper, Jon, Daniel M. Harrison (2001): "The social organization of audio piracy on the Internet". *Media, Culture & Society*, 23, str. 71-89.

Benjamin, Walter (1998): *Izbrani spisi: Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, SH – Zavod za založniško dejavnost, Ljubljana

Frith, Simon (1993): *Music and copyright*. Edinburgh University Press, Edinburgh

Jones, Steve (2000): "Music and the internet". *Popular Music*, 19, 2, str. 217-230.

Jones, Steve (2002): "Music that moves: popular music, distribution, and network technologies". *Cultural studies*, 16, 2, str. 213-323.

Kretschmer, Martin, George Michael Klimis, Roger Wallis (2001): "Music in electronic markets". *New media & society*. 3(4), str. 417-441.

Lah, Marko (2000): *Temelji ekonomije*. Fora, Ljubljana.

Liu, P. Joseph (2003): "Copyright Law's Theory of the Consumer". *Boston College Law Review*, 44, str.397-431. Dostopno tudi na URL: <http://ssrn.com/abstract=466420/>.

Loren, Pallas Lydia (2002): "Untangling the web of music copyright". *Case Western Reserve Law Review*, Vol. 53, Spring 2003, str. 673-721. Dostopno tudi URL: <http://nassrn.com/abstract=424701/>.

Marshall, Lee (2003): "For and against the record industry: an introduction to bootleg collectors and tape traders". *Popular Music*, 22, 1, str. 57-72.

McCourt, Tom, Patrick Burkat (2003): "When creators, corporations and consumers collide: Napster and the development of on-line music distribution". *Media, Culture & Society*, 25, str. 333-350.

Peace, A. Graham, Dennis F. Galleta, James Y. L. Thong (2003): "Software piracy in the workplace: A model and empirical test". *Journal of Management Information Systems*. 20, 1, str.153-177.

Reese, Anthony R. (2001): "Copyright and internet music transmissions: Existing law, major controversies, possible solutions". *University of Miami Law Review*, 55, 2. str. 237 -274. Dostopno tudi na URL: [http://www.utexas.edu/law/faculty/treese/Miami\\_Fi.pdf/](http://www.utexas.edu/law/faculty/treese/Miami_Fi.pdf/).

Škerl, Uroš (2003): "Usoda glasbene industrije: Če me zebe, ne morem hlač downloadati z interneta". *Delo Sobotna priloga*, 27.12.2003, str.22-23.

Wallis, Roger, Charles, Baden-Fuller, Martin Kretschmer in Klimis, Michael George (1999): "Contested collective administration of intellectual property rights in music: The challenge to the principle of reciprocity and solidarity". *European journal of communication*, 14, 1, str. 5-35.

Wijk, Van Jeroen (2002): "Dealing with piracy: Intellectual asset management in music and software". *European Management Journal*, 20, 6, str. 689-698.

Vidmar, Tone (1997): *Računalniška omrežja in storitve*. Atlantis založba, Ljubljana.

Yu, K. Peter (2003): "The Escalating Copyright Wars". *Loyola Los Angeles International and Comparative Law Review*, 26. Dostopno tudi na URL: <http://ssrn.com/abstract=443160/>.

Yu, K. Peter (2004): "Four Common Misconceptions About Copyright Piracy". *Public law & legal theories*. *Hofstra Law Review*, 32, Spring 2004. Dostopno tudi na URL: <http://ssrn.com/abstract=436693/>.

**Internetni viri** (vsi viri so bili zadnjič preverjeni 27.5.2004):

Dolfsma, Wilfred (2000): "How will the music industry weather the globalisation storm?",  
URL: [http://firstmonday.org/issues/issue5\\_5/dolfsma/index.html/](http://firstmonday.org/issues/issue5_5/dolfsma/index.html/)

Graziano, Mike, Lee Rainie (2001): "The music downloading deluge: 37 million American adults and youths have retrieved music files on the internet".  
URL: [http://www.pewinternet.org/reports/pdfs/PIP\\_More\\_Music\\_Report.pdf/](http://www.pewinternet.org/reports/pdfs/PIP_More_Music_Report.pdf/)

Harvey, S. James (2003): "Why did you do that? An economic examination of the effect of extrinsic compensation on intrinsic motivation and performance".  
URL: <http://www.ssu.missouri.edu/faculty/hjames/articles/motivation.doc/>

Ku, Raymond Shih Ray (2001): "The creative destruction of copyright: Napster and the new economics of digital technology".  
URL: <http://ssrn.com/abstract=266964/>

Liebowitz, Stan J. (2002): "Copyright, Piracy and Fair Use in the Networked Age A Cato Policy Analysis" (April 15, 2002).  
URL: <http://ssrn.com/abstract=310023/>

Liebowitz, Stan J. (2003): "Will MP3 downloads Annihilate the Record industry? The evidence so far". Advances in the Study of Entrepreneurship, Innovation, and Economic Growth, edited by Gary Libecap, JAI Press, 2003  
URL: <http://www.utdallas.edu/~liebowit/intprop/records.pdf/>

Menell, Peter S. (2002): Envisioning copyright law's digital future, UC Berkeley School of Law. New York University Law Review, Forthcoming  
URL: <http://ssrn.com/abstract=328561/>

Penney, Steven (2004): "Forthcoming in What Is s Crime? Defining Criminal Conduct in Contemporary Society". (pred izdajo), Vancouver: UBC Press.  
URL: <http://ssrn.com/abstract=439960/>



Samudrala, Ray: "Free music philosophy"

URL: <http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html/>

Šuljić, Tomica, Gregor Cerar (2003): "Doba digitalne glasbe", Mladina, Maj 2003 URL:

<http://www.mladina.si/tednik/200320/clanek/digital/>

Walsh, Paton Nick (2000): "Mom, I blew up the music industry",

URL: <http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,223075,00.html/>

Zhang, X. Michael (2002): "A review of economic Properties of Music Distribution".

URL: <http://ssrn.com/abstract=351920/>

Žagar, Istok (2002): "Založništvo – Publishing". Avtor, str.18-19.

URL: <http://www.szas.org/uploadedfiles/file/Avtor%20december%202002.pdf/>

URL: <http://home.earthlink.net/~johnrpenner/Articles/Napster-MP3.html/>

URL: <http://www.epic.org/pricacy/drm/>

## **Intervjuja**

Matej Mršnik, intervju opravljen: 11.11.2003 (glej priloga A)

Rok Lesjak, kitarist in ustanovni član skupine Supernova ter avtor in soavtor večine skladb, intervju opravljen 24.5.2004 (glej priloga B)

## **Avdio-video viri**

Anže Verdel, Gregor Andolšek (2004): Srečna mladina, dokumentarni film (pred izdajo), Benjamin produkcija

## Prilogi

### Priloga A: Intervju – Matej Mršnik

*Razčistiva najprej termine. Kaj točno je glasbena industrija?*

Glasbena industrija je vse kar prodaja glasbo. Sem spadajo vsi materialni izdelki, torej nosilci zvoka, slike, "merchandising", nato še avtorske pravice in izvajalske pravice, koncerti, javna izvajanja.

*Kakšna je razlika med glasbeno založbo in založništvom?*

Izraz založba izhaja še iz bivše Jugoslavije. Slovenski izraz za založbo je oz. bi bil proizvajalec fonogramov, čeprav po mojem mnenju, tudi ta izraz te dejavnosti ne okarakterizira pravilno. Diskografija trži izvajalca oziroma njegove izdelke. To pomeni, da prodaja nosilce zvoka in slike ter trži "merchandising" itd. Kratko rečeno: trži posnetek izvajalca. Na drugi strani pa založnik trži avtorska dela. Splošna definicija avtorskega dela je, da je intelektualna lastnina oziroma izdelek. Avtorsko delo brez izvedbe seveda nima posebne vrednosti. Založnik zato išče izvajalca, ki bo izvajal avtorjevo delo in skrbi za denar, ki se generira od prodaje in avtorskih pravic. Založnik torej skrbi za avtorske pravice, diskografija pa za sorodne pravice.

*Kako je s posojanjem fonogramov in izdelavo kopij?*

Za osebne potrebe si posameznik lahko naredi kopije, prepovedano pa je komercialno ali javno izkoriščanje avtorskega dela brez pooblastila avtorja. Avtorskega dela se ne sme javno spreminjati, ga kopirati in prodajati naprej. Razmnoževanje je dovoljeno z dovoljenjem avtorja, kar spada pod mehanično avtorsko pravico. Pri tem je avtor za vsako kopijo upravičen do plačila oziroma nadomestila. Seveda se lahko delo kopira, če avtor to dovoli.

*Kakšno pa je stanje pri plačevanju nadomestil za uporabo avtorskega dela?*

Izvajalske pravice se še ne plačujejo. Podjetje Pro Plus je z Zavodom za uveljavljanje pravic izvajalcev in proizvajalcev fonogramov Slovenije sklenilo pogodbo za plačilo določenega pavšala, šlo je za simboličen znesek. Simboličen seveda v primerjavi z realnim zneskom, ki bi ga morali plačati, medtem ko vsi ostali zaenkrat niso sklenili pogodb. Te pravice se v Sloveniji torej še ne uveljavljajo, se pa uveljavljajo avtorske pravice. Tudi teh vsi še ne plačujejo, vendar se stanje v zadnjem času izboljšuje. Problem je nacionalna televizija, ki je prekinila pogodbo s Sazasom

*Govorimo o krizi v glasbeni industriji. Kot vzrok se najpogosteje omenja brezplačna izmenjava datotek. Kaj je po vašem mnenju vzrok krize?*

Seveda je vzrok v brezplačni izmenjavi datotek, čeprav v tem primeru ne gre za pravo piratstvo. Pravo piratstvo označujemo kot prodajanje in komercialno okoriščanje posameznikov, ki služijo na račun avtorskega dela in ne plačujejo nadomestil. Gre za piratstvo v smislu, da običajni potrošnik ne gre v trgovino in kupi plošče, saj lahko glasbo dobi zastoj preko spleta. To je slabo za glasbeno industrijo in posledično predvsem za samo glasbeno sceno, saj se ne bo mogla dobro razvijati. Diskografija in vsi vpleteni v glasbenem poslu bodo morali spremeniti način dela in drugje iskati vir zaslužka.

*Lahko poseganje po brezplačnih datotekah mp3 razumemo kot nekakšen evlucijski moment, ki ga je sprožilo nezadovoljstvo potrošnikov?*

Tukaj je potrebna pozornost. Zakon je tak, da predvideva plačevanje nadomestil za uporabo avtorsko zaščenega dela. Potreben je pogled v zgodovino, saj večina ljudi ne ve, zakaj je to plačevanje nadomestil potrebno. Preden je bilo omogočeno reproduciranje in predvajanje zvoka je na primer frizer najel in plačeval glasbenike, ki so s svojim igranjem ustvarjali prijetno vzdušje za stranke. Potem se je pojavil zvočni zapis, vendar je bilo sprva možno ploščo le posneti, ne pa reproducirati. Glasbeniki so tako lahko ustvarjali in snemali plošče, ki so nadomestile njihovo živo igranje in od tega dela tudi spodobno živeli. Večja sprememba se je zgodila z možnostjo reproduciranja teh plošč. V glasbo je prišla trgovina, ki je te plošče začela prodajati za majhne vsote. Glasbeniki so ostali brez posla. Da pa glasbeniki ne bi "izumrli" se je rodila avtorska pravica.

Internet je medij in je zato povsem enak ostalim kanalom. Takoj, ko je omogočeno, da nekdo posluša avtorsko glasbo, je zato potrebno plačati nadomestilo. Če na primer nekdo na spletno stran postavi 300.000 skladb in dnevno 5000 ljudi obiše to stran, je to velik magnet za oglaševalce. Takoj lahko začne tržiti oglaševalski prostor. Pri tem seveda pridobijo tako oglaševalec, ponudnik in potrošnik, ne pa tudi avtor. Zato to ni pošteno do avtorjev. Glasbenik namreč doma vadi kitaro npr. 10 do 12 ur dnevno in hoče posneti ploščo. Če je diskograf zainteresiran, lahko vanj vloži denar. Danes se to ne bo zgodilo, saj diskograf ne more računati na povračilo tega denarja. Glasbenik tako ne bo sposoben preživeti od glasbe, zato ne bo sposoben ustvarjati in ne bo plošče, koncertov, ustvarjanja. Da bo glasbenik lahko posnel ploščo bo moral hoditi v službo, kjer bo porabil 10 ur, namesto, da bi doma igral. S tem se bo slabše razvijal kot glasbenik in končni produkt bo slabši.

*Glasbena industrija pogosto poudarja, da piratstvo pomeni ubijanje kreativnosti. Kako to, da založbe izdajajo in vlagajo v kratkoročno usmerjene izvajalce, in npr. ne v bolj alternativne zvrsti? Ali gre za oklepanje zadnje možnosti zaslužka in s tem preživetje?*

Diskografija gleda samo na zaslužek, torej na to, koliko bo vložila in koliko zaslužila. Gre za povsem običajni pogled na posel, kot ga ima vsak poslovnež. Bistvo je, da zasluži. Vlagati v alternativo je seveda bolj tvegano, kot vlagati v preverjeno. Zakaj vlagati v alternativo, če lahko vlagáš v preverjeno. Založba Menart dejansko dela na kratki rok, projekti nimajo dolge življenjske dobe, čeprav ima skupine ki delajo dolgoročno. To je en način. Delati dolgoročno ali ne, je stvar poslovne sposobnosti posameznika.

*Posameznik ima možnost, da lahko zastonj dostopa do glasbe, datotek mp3, domačega presnemavanja, presnemavanje z radia..., skratka če hoče poslušati glasbo mu je ni treba kupiti. Zakaj potem posamezniki sploh kupujejo originalne plošče? Ali posamezniki razmišljajo v smeri morale?*

Razlogov je več. Mislim, da iz moralnih razlogov zelo malo posameznikov kupuje originalne CD-je. Gre za zanemarljivo število. Obstaja več vrst oz. profilov kupcev. Nekateri so "ortofeni" določenih glasbenih skupin. Tem potrošnikom veliko pomeni, da kupijo originalni izdelek skupine, s pripadajočim ovitkom, knjižico, fotografijami, besedili itn. Zato lahko ločimo skupine, ki imajo svoj izdelek, ki resnično nekaj velja in imajo oboževalce, ki plošče še vedno kupujejo. Drugi razlog je, podobno kot v mojem primeru, da se nekaterim ne ljubi ukvarjati s presnemavanjem, ampak gredo preprosto raje v trgovino in kupijo originalno ploščo, vendar ne iz moralnih razlogov.

*Posameznik določene plošče ne bi kupil v nobenem primeru. Kaj menite o verjetnosti, da nekdo postane potencialni potrošnik določene skupine, npr. obiskovalec koncerta, ker je skladbo slišal, ko si jo je presnel s spleta?*

To, da nekdo postane potencialni kupec, je naloga promocije. Koncerti so bili del take promocije, za prenos skladb in datotek pa ne vem. Osebno menim, da na nek način gre za pridobivanje potencialnih kupcev in obiskovalcev koncerta.

*Kakšne so alternative glasbene industrije?*

Alternativa so tožbe proti uporabnikom, kar se je tudi že zgodilo. Poskusijo locirati ponudnike in jih preganjati. Najboljša alternativa je po mojem mnenju, da se glasbenika ne plačuje za plošče vendar širše, recimo za koncerte. Če podpišem z izvajalcem, mu ne bomo dali denarja za ploščo, bo pa zato plačan od koncertov in javnih izvajanj. To je po mojem mnenju sistem, ki bo edino lahko funkcioniral.

*Kakšni so dobički avtorjev? Kako komentirate, da trgovci na drobno zaslužijo več kot avtorji?*

V praksi izvajalci prejemaajo približno 10% od prodanega fonograma. Odstotek je lahko tudi večji, kar je odvisno od pogodbe in uspešnosti, vendar je potrebno upoštevati vse stroške obratovanja diskografije. Gledati je treba s stališča ekonomije, torej stroške mimo katerih ne moremo. Med te stroške nenazadnje spada tudi najemnina, stroški delovne sile, vsi računi za elektriko ipd. Diskografije zato dobi nekoliko večji delež od izvajalca, čeprav tudi ta delež ni toliko višji kot se zdi, ampak v osnovi v svoj posel več vlaga denarno.

*Ali je možno, da niso mp3-ji več edini vzrok za krizo? Kaj pa pomanjkanje zadostne ponudbe, da nekateri nimajo kaj kupovati?*

Nekaj je na tem, vendar je tudi to posledica piratstva. Vsaka skupina je prodala manj plošč in zato so diskografi iskali skupine s katerimi so čimveč zaslužili. Ko so ta vir izčrpali, so iskali drugega izvajalca. Mislim, da se v zgodovini še nikoli zgodilo, da bi obstajalo toliko različnih ustvarjalcev. V tej poplavi imen, je zelo malo takih, ki se dolgoročno obdržijo.

*Kaj bi se zgodilo, če bi bila glasba zastonj, v smislu nekomercialnega izkoriščanja glasbe?*

To zagotovo ne bi bilo dobro. Kaj bi se zgodilo, če bi bili avtomobili zastonj? Kdo bi še delal avtomobile? Mislim, da to ne gre. Če hočem biti dober glasbenik moram 24 ur na dan vaditi in razmišljati, kaj bom igral. Le tako se lahko razvijem v dobrega glasbenika. CD bo izumrl oz. bo eden od mnogih stranskih produktov, glavni viri dohodka bodo drugje. Vzrok vidim tudi v ogromnem številu skupin, saj s tem prihaja do prezasičenosti. Glasba se konzumira na drugačen način kot se je včasih. Potrošniki so postali razvajeni, saj s piratstvom vse dobijo zastonj. Včasih so bile navade drugačne. Če je nekdo plačal, je dobro premislil, kaj bo kupil in je bil zato na to ploščo na nek način bolj navezan. Danes posameznik trikrat sliši eno skladbo in bi že rad nekaj novega. V tistih časih so imele plošče drugačen status.

*Kaj bi lahko naredili, da bi intelektualno lastnino zaščitili?*

Verjetno obstaja sistem, ki bi glasbo skoraj sto odstotno, oziroma vsaj zelo dobro zaščitil. Ne vidim razloga, zakaj se ne bi teh stvari dalo zaščititi. Po mojem mnenju gre tu za pomanjkanje interesa. V drugačem primeru se bo industrija izoblikovala na način, ki ji bo omogočal funkcioniranje. Dobesedno gre za obdobje sprememb, kaj se bo zgodilo, pa je zelo težko

napovedati. Vsekakor sem prepričan, da nosilec zvoka ne bo več primarni produkt glasbene industrije.

## **Priloga B: Intervju – Rok Lesjak**

*Koliko izvodov prve in druge plošče ste prodali?*

Prodali smo 500 CD-plošč in 500 kaset prve plošče. Drugo ploščo smo zaenkrat prodali v 450 izvodih CD-plošč.

*Ali ste sami občutili krizo, ki se pojavlja v glasbeni industriji? Kakšna je bila razlika od podpisu pogodbe za prvo in drugo ploščo?*

Kriza je opazna. Pri prvi plošči smo za izdajo plošče dobili 5000 nemških mark in 12% od prodanega izvoda. Pri drugi plošči (res je, da gre za drugo založbo) nismo dobili nobenega denarja ob izdaji, poleg tega je v pogodbi določeno, da šele po 1000 prodanemu izvodu dobimo 8% od prodaje izvoda, po 2000 prodanih izvodih 9% itn. Za 2000 prodanih izvodov nam založba plača še videospot.

Za izdajo prve plošče smo morali ustreči zahtevam založbe. Le-ta nam je za pogoj postavila, da nastopimo na festivalu Melodij morja in sonca, in da se uvrstimo na Slovensko popevko. To se je precej poznalo na glasbi, saj smo mislili zadevo zastaviti bolj rockersko, potem pa smo stil prilagodili. Takrat je bilo založb manj in so imele večji vpliv na glasbo, ki so jo izdajale. V primeru, da se glasbenik ni podredil zahtevam, njegove plošče niso izdali. Pri drugi plošči smo imeli popolno svobodo in smo lahko naredili povsem po svojem okusu. Naj omenim, da je bilo pred podpisom na mizi 60 plošč različnih izvajalcev, med njimi tudi naša. Izmed teh šestdesetih so izbrali nas in Andraža Hribarja, drugo je šlo dobesedno v koš. Pa ni šlo za demo posnetke, temveč za kvalitetne izdelke. Trg je prezasičen.

*Kakšne usluge vam nudi založba (pokritje stroškov snemalnega studia, promocija, distribucija, pomoč pri snemanju videospota, organizacija koncertov)?*

Založba nam je pokrila stroške izdaje plošče, kar pomeni, stroški natisa plošč, ovitkov in knjižice. Stroške studia smo v celoti plačali sami. Predvsem zato, ker je treba na založbo priti z izpiljenim izdelkom, torej pokazati rezultate. V nasprotnem primeru verjetno sploh ne bi bilo interesa za podpis pogodbe in izdajo. V smislu promocije je založba poskrbela za intervjuje na radijskih postajah in v časopisih. V povojih je še neka rock turneja s skupinami iste založbe, vendar je stvar še precej nedorečena.

*Kdo opravlja menedžerska dela - tudi založba?*

Za te stvari skrbimo sami. Jaz skrbim za uradno spletno stran, kar se tiče organizacije nastopov pa nas organizatorji velikokrat pokličejo sami. To poteka v stilu od ust do ust. Dvakrat smo sicer že imeli svojega menedžerja, vendar smo vedno ostali brez prisluzenega denarja.

*Zakaj namesto izdajanja plošč skladb ne ponudite na svoji spletni strani v obliki datotek mp3?*

Dobro vprašanje, na katerega sploh nimam odgovora. V tistem trenutku o tem sploh nismo razmišljali. Glede na to, da so stroški snemanja celotnega albuma v bistvu enaki, ne glede na to, ali gre za mp3-je ali ploščo, se mi zdi zadnje zaenkrat boljša rešitev. Mislim, da se bodo

stvari kmalu spremenile, kar se kaže v Applovem projektu iPod. V tem je definitivno prihodnost. O tem je že nekaj let nazaj govoril David Bowie. V bližnji prihodnosti bomo na uradni spletni strani ponudili vse dosedanje posnetke. Obiskovalci si bodo lahko posnetke prenesli in poslušali. V primeru, da jim bodo všeč, si bodo lahko preko spleta ali v trgovini kupili ploščo. Posnetki bodo na voljo v celoti, vendar bodo vsebovali opozorilo oz. reklamo za našo spletno stran.

*Kaj je tisto, kar vas prepriča, da vztrajate pri založbi?*

Predvsem to, da založba zagotovi distribucijo plošče. Mislim, da v primeru, če bi glasbo ponudili preko spleta, ne bi bili sposobni take promocije kot smo jo imeli.

*Ali ima plošča tudi kakšen poseben status?*

Da. Gre za nek oprijemljiv izdelek. Plošča predstavlja naše delo.

*Ali je izdaja plošče nujnost oz. predpogoj za prisotnost na glasbeni sceni?*

Zaenkrat absolutno. Mislim, da drugače noben znan glasbenik ne bi izdal plošče. Stanje se bo kmalu spremenilo, vendar zaenkrat velja, da če nimaš plošče te sploh ni.

*Ampak s prodajo plošč najbrž ne zaslužite veliko?*

Glede na majhne naklade in nizke odstotke, je ta znesek povsem zanemarljiv. V bistvu so koncerti edini viri dohodka.

*Kako je s plačevanjem avtorskih in izvajalskih pravic?*

Izvajalske pravice se ne plačujejo, kar se tiče avtorskih pravic pa sem včasih za relativno malo skladb prejemal spodobno plačilo, vendar je sedaj situacija slabša, ker radijske in televizijske postaje ne plačujejo nadomestil. Prav tako gre za konflikte na Sazasu in do nadaljnjega ne pričakujem sredstev.

*Od glasbe verjetno ne živite?*

Od petih članov skupine od glasbe nekako živi le klaviaturist Drejc Pogačnik, ki snema razne radijske reklame ipd. S tem denarjem si plačuje študij na Akademiji za glasbo. Filozofija skupine je, da se bomo z glasbo ukvarjali dokler je pozitivna ničla. Dokler bom moral hoditi v službo za preživetje, v ta hobi ne bom vlagal svojega denarja. Če v nekoga vlagajo na primer starši se lahko zgodi, da bo uspel. Za nas bi lahko rekel, da smo si vse prigarali sami. Vedno smo izbirali dobro opremo in dobre studie. Vse z namenom, da damo iz roke dober/kvaliteten izdelek, za katerega nas ne bo sram. Razmišljamo v stilu, ali bomo delali dobro, ali pa sploh nič.

*Kakšni so vaši osebni motivi, ki vas spodbujajo k ustvarjanju?*

Užitek. Preprosto je težko opisati občutek, ko si na odru in vključiš ojačevalec. Zaradi glasbe sem imel lepo in noro mladost. Ogromno sem doživel, pridobil veliko izkušenj. Tega ne bi zamenjal za nič drugega. Zame je to najlepša stvar, ki se ti lahko zgodi.