

**Sławomir Czetwertyński\***

Uniwersytet Ekonomiczny we Wrocławiu

**WPLYW PRYWATNEGO KOPIOWANIA  
NA OPLACALNOŚĆ PRODUKCJI TELEWIZYJNYCH****Streszczenie**

Niniejszy artykuł traktuje o zjawisku prywatnego kopiowania, które dzięki rozwojowi Internetu, upowszechniło się w globalnym społeczeństwie. Ma to ewidentny wpływ na relację między właścicielami praw autorskich do dzieł intelektualnych a odbiorcami korzystającymi ze źródeł nieautoryzowanych. Problem ten dotyczy wszelkich form dóbr informacyjnych, jednak podjęte tu rozważania zawężono do produkcji telewizyjnych, które w ostatniej dekadzie urosły do miana superprodukcji telewizyjnych. W artykule podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, jak wykorzystywane jest zjawisko prywatnego kopiowania przez właścicieli praw autorskich. Przyjęto hipotezę, głoszącą, że prywatne kopiowanie, jako forma nieautoryzowanej dystrybucji produkcji telewizyjnych, wspiera dystrybucję autoryzowaną, pośrednio generując przychody właścicielom praw autorskich. W artykule wykorzystano metodę dedukcyjną, która w części eksploatacyjnej wsparta została doniesieniami prasowymi dotyczącymi rozważanych studiów przypadku.

**Słowa kluczowe:** prywatne kopiowanie, prawa autorskie, Internet, seriale telewizyjne

---

\* slawomir.czetwertynski@ue.wroc.pl.

## Wprowadzenie

Prywatne kopiowanie towarzyszy rynkowi dóbr informacyjnych od chwili wprowadzenia pierwszych urządzeń nagrywających przeznaczonych dla przeciętnego użytkownika. Kserokopiarki, magnetofony i magnetowidy rozpoczęły nową erę wykonywania kopii dóbr informacyjnych na własny użytek. W latach 80. do powszechnego użytku weszły magnetowidy, zmieniając możliwości wykorzystania telewizji i przełamując ostatecznie barierę synchronizacji czasu między nadawcą a widzem. Ta innowacja stała się, mimo obaw ze strony właścicieli praw autorskich, motorem napędowym segmentu rozrywki domowej.

Nagrywanie programów telewizyjnych, filmów lub seriali telewizyjnych stało się czynnością normalną i codzienną. Faktycznie jest to rodzaj kopiowania prywatnego, które do początku XXI wieku nie stanowiło większego problemu. W chwili zmiany technologii z analogowej na cyfrową oraz znacznego wzrostu możliwości przekazywania danych poprzez Internet kwestia prywatnego kopiowania całkowicie zmieniła swoją skalę. Od marginalnej, pozarynkowej, wymiany twórczości kinematograficznej w ciągu zaledwie dekady stała się zjawiskiem globalnym.

Wzrost skali prywatnego kopiowania treści nadawanych w telewizji zbiegł się z coraz większymi inwestycjami stacji telewizyjnych w produkcje serialowe. Jest to sytuacja wyjątkowa, gdyż premiera utworów odbywa się poprzez medium, z którego można w sposób relatywnie prosty i tani kopiować. Inaczej jest w przypadku produkcji kinowych, które bez specjalistycznego sprzętu nie mogą być dostatecznie dobrze powielone.

W takim kontekście należy się spodziewać poważnego konfliktu między właścicielami praw autorskich a osobami regularnie wymieniającymi prywatne kopie utworów. Relacje te są bardzo złożone, między innymi ze względu na ogromną liczbę konsumentów, z którymi właściciele praw autorskich musieliby wejść w spór prawny. Zgodnie z prostym rachunkiem ekonomicznym właściciele stacji telewizyjnych powinni dążyć do wyeliminowania lub ograniczenia do zasięgu lokalnego zjawiska prywatnego kopiowania. W praktyce jest to niemożliwe do zrealizowania chociażby ze względu na wysokie koszty (por. Czetwertyński, 2012, s. 255–261).

Jak więc zaistniałą sytuację można wykorzystać? Z pewnością nie każdy segment rynku dóbr informacyjnych może działać przy rozwiniętym, globalnym i nieskrępowanym kopiowaniu prywatnym. Jednak stacje telewizyjne,

szczególnie te płatne, muszą od dłuższego czasu zmagać się z obrotem pozarynkowym i wydaje się, że są w stanie wciąż zachować zadowalającą właścicieli rentowność. Dowodem na to mogą być wypowiedzi, na przykład Jeffa Bewkesa, dyrektora generalnego Time Warner, właściciela stacji HBO, który stwierdził, że wysoki poziom kopiowania serialu *Gra o tron* jest lepszą jego nobilitacją niż nagroda Emmy (za: Tassi, 2014). Do takich samych wniosków dochodzi Paul Tassi (2012), który twierdzi, że nie można zapobiec piractwu medialnemu – dotyczącemu między innymi produkcji telewizyjnych, jednak z drugiej strony nie prowadzi ono do upadku przemysłu rozrywkowego. Jest to bardzo mocne stwierdzenie z uwagi na dużą skalę zjawiska. Aczkolwiek istnieją do niego przesłanki, związane chociażby z faktem, że najczęściej kopiowane prywatnie są serie najbardziej popularne i najbardziej dochodowe. Usuwane z ramówki są natomiast produkcje niezbyt popularne w obrocie pozarynkowym.

Niniejszy artykuł jest próbą odpowiedzi na pytanie, jak wykorzystywane jest zjawisko prywatnego kopiowania przez właścicieli praw autorskich. Wstępnie przyjęto hipotezę, że prywatne kopiowanie, jako forma nieautoryzowanej dystrybucji produkcji telewizyjnych, wspiera dystrybucję autoryzowaną, pośrednio generując przychody właścicielom praw autorskich. Celem rozważań jest weryfikacja tak postawionej hipotezy poprzez określenie warunków, w których jest ona prawdziwa. Oznacza to jednocześnie, że zakłada się *a priori* występowanie warunków, w których kopiowanie prywatne będzie prowadziło do ewidentnych niekorzyści zarówno bezpośrednich, jak i pośrednich, po stronie autorów powielanych treści.

## **1. Prywatne kopiowanie, nieautoryzowana dystrybucja a piractwo internetowe**

Prywatne kopiowanie to inaczej zdecentralizowana reprodukcja wartości intelektualnej, niezależna od praw własności. Badania nad nią podjęto w latach 80., co jest związane z nagłym rozwojem technologii kopiowania w warunkach domowych. Znaczące prace podjęli głównie Stanley M. Besen (1984), Besen i Sheila Nataraj Kirby (1987), William R. Johnson (1985) oraz Stan J. Liebowitz (1985), identyfikując ogólne prawidłowości rządzące pozarynkowym obrotem dobrami informacyjnymi. Najszerzej kwestię tę potraktowali Besen i Kirby,

zajmując się ogólnie dobrami informacyjnymi, w tym oprogramowaniem komputerowym, będącym nowością na współczesnym im rynku. Rozważali wpływ prywatnego kopiowania na dobrobyt konsumentów i producentów, dochodząc do wniosków, że zależnie od stopnia substytucjonalności, należy spodziewać się odpowiedniego poziomu skuteczności tantem jako źródła przychodu. Relacja jest odwrotna: im mniejsza możliwość substytucji, tym większa skuteczność tantem.

Johnson (1985, s. 172) doszedł do wniosku, że Nielimitowane kopiowanie może prowadzić do strat społecznych w długim okresie, uznając to zjawisko za problemowe i wymagające regulacji. Rozważał on jednak kwestie kopiowania prywatnego jako kopii nieautoryzowanych. Oznacza to, że chociaż wykonywane są bez zgody autorów, działalność ta nie ma kontekstu karnego. Z kolei Liebowitz (1985, s. 956), chociaż wskazuje na potencjalne zagrożenia rozwoju technologii „domowego” kopiowania dla właścicieli praw autorskich, to w swoich badaniach nad kserowaniem czasopism naukowych wykazuje, że w tym przypadku nieautoryzowane kopie nie mają większego wpływu na wydawców.

Ujęcie problemu w kategoriach nieautoryzowanego kopiowania wprowadza coraz wyraźniej wątek naruszania praw własności intelektualnej. Jednak w tym okresie, czyli w latach 80. i na początku lat 90., jakość prywatnych (nieautoryzowanych) kopii była zdecydowanie gorsza niż obecnie. Przede wszystkim ze względu na to, że dominowała technologia analogowa (kasety magnetofonowe i magnetowidowe, kserokopiarki), której cechą charakterystyczną było obniżanie jakości wraz z wykonywaniem kolejnych kopii.

Inaczej jest, gdy kopie nieautoryzowane są bliskim substytutem kopii autoryzowanych. Coraz większy nacisk kładziony jest na problem legalności i możliwości dochodzenia praw autorskich. W głównej mierze jest to podyktowane potencjalnymi przychodami, których nie osiągają właściciele tych praw. Nieautoryzowane kopiowanie w celu osiągnięcia wymiernych korzyści finansowych przez podmioty lub osoby do tego nieupoważnione, będące w większości systemów prawnych działaniem nielegalnym, zwykle określać się mianem piractwa. Chociaż bardzo często używa się tego określenia również w stosunku do nieautoryzowanego kopiowania, które może nie prowadzić do odpowiedzialności karnej lub majątkowej (Stryszowski i Scorpecci, 2009, s. 16–17).

Granica między kopiowaniem prywatnym, nieautoryzowaną dystrybucją a ostatecznie piractwem internetowym jest cienka. Istotne są tu rozwiązania prawne, które w sposób jednoznaczny dostarczają odpowiedzi, co jest, a co nie

jest legalne. Jeżeli jednak prawodawstwo nie dostarcza jednoznacznych odpowiedzi, a społeczne normy nie są z nim do końca spójne, pojawiają się rozbieżności, które we współczesnym świecie globalnej wymiany informacji zyskują na sile (Czetwertyński, 2012, s. 255–261).

Wykonanie tak zwanej składanki, czyli zbioru utworów muzycznych dla bliskiej osoby, nagranie znajomemu odcinka serialu, czy też przekopiowanie „playlisty” jest społecznie aprobowane. Choć z pewnością jest nieautoryzowane, nie musi być nielegalne – większość systemów prawnych zezwala na takie działania, w ramach na przykład użytku dozwolonego. Jednak kiedy praktykę tę prowadzi znaczny odsetek internautów, określa się to mianem piractwa internetowego. W istocie jest to kopiowanie prywatne na niespotykaną skalę, w której więzy między uczestnikami są nikłe. Trudno więc uświadomić społeczeństwu, szczególnie zdywersyfikowanemu kulturowo, że wspólnie stworzyło nową jakość prywatnego kopiowania, która odbija swoje piętno na wymiarze ekonomicznym właścicieli praw do wartości intelektualnych.

## **2. Wpływ Internetu na prywatne kopiowanie**

Besen i Kirby (1987, s. 1) na wstępie swoich badań wyrazili przekonanie, że praktyka prywatnego kopiowania to zjawisko o małej skali i nie należy spodziewać się, że może stać się powszechne. Z dzisiejszej perspektywy należy uznać ich predykcję za jawny błąd, który wynika głównie z niemożliwej do przewidzenia ekspansji Internetu. Joe Karaganis i Lennart Renkema (2013, s. 5) wskazują, że w Stanach Zjednoczonych oraz Niemczech około 45% populacji kopiuje dla siebie dobra informacyjne. Określają to mianem kultury kopiowania, tym samym stojąc na stanowisku, że jest to zjawisko masowe, charakterystyczne dla aktualnego stadium rozwoju cywilizacyjnego. Jak twierdzą, w przedziale wiekowym do 30 lat około 70% populacji w wymienionych krajach należy do przedstawicieli tej kultury. Z kolei z badań Davida Pricea (2013, s. 3) wynika, że w badanych przez niego trzech regionach świata (Ameryka Północna, Europa i region Azji i Pacyfiku) udział nieautoryzowanych dóbr informacyjnych w ruchu internetowym wyniósł 23,8%. Wyrażając się w sposób kolokwialny, prawie 1/4 treści w Internecie to treści nieautoryzowane.

Czynnikami wpływającymi na wymiar tego zjawiska jest globalne usieciowienie oraz cyfryzacja. Cyfryzacja prowadzi do faktycznej minimalizacji kosztów krańcowych kopiowania dóbr informacyjnych. Yannis Bakos i Erik Brynjolfsson (1999, s. 1616; 2000, s. 64) wskazują, że cyfrowe dobra informacyjne z założenia charakteryzują się bliskimi zeru kosztami krańcowymi, jednak wymagają nośników, takich jak płyty kompaktowe. Internet rozwiązuje tę sprawę, zastępując wszelkie cyfrowe nośniki informacji. Oczywiście pierwotnie możliwości wymiany informacji były relatywnie niewielkie i ograniczały się do plików tekstowych, a niniejszy artykuł traktuje o produkcjach telewizyjnych. Jednak w ciągu zaledwie dekady transfer danych poprzez Internet wzrósł ze stu gigabajtów na sekundę do 35 tys. gigabajtów na sekundę. Zgodnie z przewidywaniami ekspertów spółki Cisco Systems Inc. (2014, s. 4) do 2018 roku osiągnięty zostanie pułap 50 tys. gigabajtów na sekundę. Przeważająca część tych danych to pliki typu audio-wideo, określane ogólnie jako internet wideo. Do tego zbioru należą w zasadzie wszystkie formy audiowizualne, niekoniecznie produkcje telewizyjne (Cisco Systems Inc., 2014, s. 16–18). Nie analizuje się tu również, czy informacje są autoryzowane, czy nieautoryzowane. CVNI wskazuje natomiast, że w 2013 roku internet wideo miał 65-procentowy udział w ruchu internetowym, a prognozuje się, że w 2018 osiągnie wartość 79%. Eksperti wskazują również, że duże znaczenie ma tu system wymiany plików Peer-to-Peer (P2P) – „jak równy z równym” (por. Strykowski i Scorpecci, 2009, s. 28).

BitTorrent, największy system wymiany w protokole P2P, jest bardzo dobrze rozpoznany i można dokładnie wskazać udziały poszczególnych typów treści przez niego przepływających, w tym interesujących nas produkcji telewizyjnych. Można również określić pochodzenie plików, czyli stwierdzić, czy są autoryzowane. Wśród przekazywanych przez sieć BitTorrent treści dominują filmy, pornografia oraz produkcje telewizyjne – odpowiednio 33,4% udziału, 30,3% i 15,3% (Pricea, 2013, s. 29).

Podsumowując, należy stwierdzić, że Internet stał się potężnym narzędziem wymiany między indywidualnymi internautami. Nadał prywatnemu kopiowaniu nowy wymiar, zmieniając je w zjawisko o globalnym i bezosobowym charakterze. Utwory wymieniane są już nie tylko między znajomymi i rodziną, ale z osobami całkowicie obcymi.

### 3. Pozarynkowa dystrybucja seriali telewizyjnych

Produkcje telewizyjne, szczególnie seriale, są specyficzną formą utworów powstałych z wykorzystaniem technik filmowych. W odróżnieniu od produkcji kinowych, są one bezpośrednio skierowane do dystrybucji masowej, konsumowanej w gospodarstwach domowych. Wyrażając się inaczej, seriale telewizyjne, jak sama nazwa wskazuje, trafiają od razu na „mały ekran”. W efekcie generowane z nich przychody mogą pochodzić z takich źródeł, jak: dotacje publiczne, abonament, różne formy franchisingu i oczywiście reklamy. Obszarem badawczym dla prowadzonych tu rozważań są produkcje o charakterze ściśle komercyjnym, które oparte są na dwóch podstawowych modelach. Pierwszy związany jest z reklamami, a drugi z abonamentem płatnych stacji (subskrypcja), przy czym ten pierwszy stanowi podstawę przemysłu telewizyjnego (Lotz, 2007, s. 152–160).

Niezależenie od tego, czy źródłem przychodów danej produkcji – serialu – jest subskrypcja, czy abonament, to oglądający otrzymuje do dyspozycji produkt wysokiej jakości, w zasadzie gotowy do skopiowania. Analogowe magnetowidy zostały zastąpione urządzeniami cyfrowymi, które w połączeniu z sygnałem HDTV zapewniają najwyższej jakości kopie. Obecnie większość sprzedawanych telewizorów posiada cyfrową nagrywarę (DVR), lecz jest ona odpowiednio zabezpieczona. Utrudnia to konwersję nagranych materiałów do pliku zdadnego w obrocie pozarynkowym. Jednak coraz więcej produkcji, szczególnie mniej znanych firm, nie posiada żadnych zabezpieczeń i w sposób swobodny można zgrywać programy od razu do gotowych plików. Bardzo popularny jest również sprzęt firmy Hauppauge Computer Works, Inc. (2015), który działa na zasadzie podobnej do analogowego magnetowidu, z tym że nagrywa w standardzie cyfrowym. W żargonie określa się to mianem nagrywania w przelocie, czyli pomiędzy urządzeniem odbiorczym a ekranem. Istnieją również inne sposoby, jak na przykład podłączenie tunera cyfrowej telewizji bezpośrednio do komputera (Broi-da, 2011).

Chociaż w porównaniu z kopiowaniem utworów muzycznych lub płyt kompaktowych nagrywanie seriali telewizyjnych w jakości cyfrowej jest trudniejsze, to najwyraźniej nie jest to przeszkoda wystarczająca. Jako studium przypadku można posłużyć najczęściej kopiowany pozarynkowo i jednocześnie jeden z najbardziej docenianych seriali ostatniej dekady, czyli *Gra o tron*. Serial ten bije rekordy zarówno oglądalności, jak i obrotu pozarynkowego. Już w 2012 roku był na czele stawki, przed takimi produkcjami, jak *Dexter*, *Breaking Bad*, czy

*Dr House*. Należy nadmienić, że wszystkie są wysoce cenionymi produkcjami (Pejcz, 2012). W tym czasie średni poziom wymiany kopii nieautoryzowanych jednego odcinka *Gry o tron* osiągnął poziom 4,2 mln (tyle samo wyniosła liczba oglądanych kopii autoryzowanych). Przy czym rekordem było wygenerowanie 2,5 mln kopii nieautoryzowanych w ciągu doby od premiery telewizyjnej. W sumie odcinki sezonu 2 (z roku 2012) zostały pobrane w liczbie 25 mln (dane liczone od kwietnia do września 2012) (Greenberg, 2012). W roku 2013 serial znów osiągnął rekordowy poziom obrotu pozarynkowego. Tym razem średnia liczba pozarynkowych kopii wyniosła 5,9 mln i była wyższa od liczby oglądających o 400 tys. (Ernesto, 2013). Rok 2014 przyniósł kolejny rekord, a sam odcinek finałowy doczekał się ponad 7 mln kopii pozarynkowych. Padł również rekord liczby współdzielonych plików, co oznacza, że jednocześnie dany odcinek był kopiowany między blisko 200 tys. internautów (Ernesto, 2014).

Przytoczony przykład wskazuje na to, że serial doczekał się większej liczby kopii pozarynkowych niż rynkowych. Dla jego producentów jest to ewidentna strata lub, inaczej, brak przychodów z potencjalnego popytu. Oczywiście nie można stwierdzić, ile osób, które pobrały kopię nieautoryzowaną, zdecydowałyby się na zakup kopii autoryzowanej. Z pewnością nie wszystkie, gdyż niektóre mogłyby być po prostu ograniczone poziomem dochodu rozporządzalnego. Istnieją jednak przesłanki do twierdzenia, że odsetek ten byłby znaczny. Z danych zawartych w raporcie sporządzonym przez Essential Media Communications (2013, s. 12) wynika, że 32% mieszkańców Australii pobiera kopie nieautoryzowane ze względu na brak dostępu do kopii autoryzowanych. W okresie, gdy badania były przeprowadzone, między innymi omawiany serial wyświetlany był z opóźnieniem względem rynku amerykańskiego (Woollacott, 2014). W tym samym raporcie podano, że gdyby dystrybucja rynkowa była globalnie zsynchronizowana, 42% badanej populacji i tak pozyskałoby kopię nieautoryzowaną, a 17% było niezdecydowanych. Tak więc 41% byłoby gotowych zapłacić za dostęp do rynkowej kopii (Essential Media Communications, 2013, s. 13).

Częściowo za tak znaczącą liczbę kopii prywatnych w obiegu pozarynkowym winę ponosi nieprawidłowa lub niedostosowana do współczesnych wymogów forma rynkowej dystrybucji seriali. Istnieją jednak problemy natury instytucjonalnej, jak na przykład umowy między dystrybutorami a wydawcami, które utrudniają dystrybucję. Są to po prostu koszty transakcyjne, które w przypadku obrotu pozarynkowego nie występują. W subkulturze internautów krąży komiks ukazujący trudności przeciętnego entuzjasty z kupnem serialu *Gra o tron*.



Mimo szczyrych chęci ostatecznie decyduje się on na ściągnięcie kopii nieautoryzowanej od innych entuzjastów (Inman, 2011). Chociaż od 2011 roku, czyli daty publikacji komiksu, dystrybucja rynkowa zdecydowanie dostosowała się do nowych wymogów, producenci wciąż borykają się z problemami instytucjonalnymi. Na przykład jeden z największych dystrybutorów treści audio-wideo, Netflix, jest niedostępny w większości krajów Europy. Równocześnie polski widz może przytaczany serial obejrzeć w chwili jego międzynarodowej premiery, oczywiście posiadając wykupiony abonament stacji HBO. Jest to duży przeskok jakościowy, wyrażający zrozumienie właścicieli stacji, że szybkość w tej kwestii jest czynnikiem kluczowym.

#### 4. Wykorzystanie pozarynkowego obrotu kopiami nieautoryzowanymi

Pewien odsetek prywatnego kopiowania wydaje się niemożliwy do likwidacji. Jednocześnie ogromne sukcesy odnoszą nowe formy dystrybucji dóbr informacyjnych, w tym seriali telewizyjnych. W Ameryce Północnej serwis Netflix jest głównym czynnikiem generującym ruch internetowy, z ponad 31% udziałem (Sandvine Incorporated ULC, 2014, s. 6). Skutecznie konkuruje z serwisami opartymi na protokole BitTorrent.

Jednak prywatne kopiowanie, którego nie można wyeliminować, może posłużyć jako czynnik sprzyjający autoryzowanej dystrybucji. Można go traktować jako bezpłatny marketing, dostarczany przez kopie pozarynkowe kopiom rynkowym. Wzrost oglądalności serialu *Gra o tron* jest wprost proporcjonalny do wzrostu liczby kopii pozarynkowych. Jeżeli potraktować dystrybucję nieautoryzowaną jako formę wspomagającą obrót rynkowy, to możliwa jest lepsza alokacja. Problem tkwi w połączeniu możliwych do osiągnięcia przychodów z abonamentów, sprzedaży indywidualnych kopii oraz reklam.

Zarzuty wobec stacji, że wymagają za wysokiego abonamentu lub że nie jest możliwe wykupienie jedynie niektórych pozycji, okazują się bezpodstawne, jeżeli wziąć pod uwagę, iż wymagany pułap rentowności został osiągnięty. Strategia stacji płatnych nie jest oparta na jednej kluczowej, lecz szeregu pozycji. Udostępnienie omawianego serialu do sprzedaży indywidualnej może ostatecznie spowodować rezygnację klientów z abonamentu na rzecz wybiórczego pobierania treści. Taka taktyka może okazać się błędna, gdyż sprawia, że widz w sposób

elastyczny dobiera dla siebie repertuar. To z kolei grozi niestabilnością przychodów i tym samym płynności finansowej. Wyrażając się dokładniej, właściciele stacji realizują określoną podaż, której wielkość podyktowana jest czynnikami o naturze nietechnologicznej, lecz wynikającej ze strategii sprzedażowej oraz rozwiązań instytucjonalnych.

Prócz tradycyjnych reklam możliwe jest stosowanie również lokowania produktów lub integracji marki (Lotz, s. 166–171). Tego rodzaju reklamy nie dają się usunąć z treści serialu i niezależnie od tego, czy kopie są w obiegu rynkowym, czy pozarynkowym, zawsze spełniają swoją funkcję. Oczywiście nie zawsze można je zastosować, gdyż nie każda treść serialu pozwala na zastosowanie współczesnych produktów. W takiej sytuacji można wywołać popyt pochodny, czyli sprzedaży innych produktów opartych na danej produkcji telewizyjnych. W przypadku seriali z gatunku fantastyki są to figurki, gadzety, ubrania, gry karciane i planszowe (Home Box Office Inc., 2014). Poziom ich sprzedaży jest skorelowany z popularnością produkcji, a ta wynika z liczby wszystkich obejrzanych kopii.

## **Podsumowanie**

Zgodnie z badaniami Karaganisa i Renkema (2013, s. 5) nieautoryzowany obrót dobrami informacyjnymi jest nie tyle substytucyjny względem obrotu rynkowego, ile komplementarny. Jest to stwierdzenie bardzo doniosłe, bo oznacza, że nawyki konsumpcyjne nie ulegają mocnemu zniekształceniu ze względu na łatwość rozprzestrzeniania się kopii prywatnych. W praktyce oznaczałoby to, że obrót pozarynkowy nie zagraża interesom właścicieli stacji telewizyjnych. Co więcej, mogą uznać go za dodatkowy system dystrybucji.

Jednak ten tok myślenia opiera się na bardzo delikatnej równowadze, która ulegnie załamaniu w chwili, gdy wytwórcy programów przestaną realizować założone przychody. Sytuacja taka jest możliwa w chwili, gdy oglądalność spadnie do określonego poziomu lub liczba abonentów zmaleje poniżej danego progu, równowaga ulegnie załamaniu, a obrót nieautoryzowany nie zrównoważy w żaden sposób utraconych korzyści. Obrót pozarynkowy najbardziej opłacalny jest dla właścicieli praw autorskich, gdy sami nie są w stanie sprostać danej wielkości popytu potencjalnego. Gdy możliwości podażowe zostaną wyczerpane, każda kopia będąca poza obrotem rynkowym niesie ze sobą korzyści. Warunkiem

niskiej szkodliwości, a więc tolerowania pewnej stopy prywatnego kopiowania, a nawet nielegalnego czerpania korzyści z cudzej własności intelektualnej, jest słaba korelacja między rozwojem globalnego współdzielenia kopii prywatnych a zapotrzebowaniem na kopie autoryzowane.

Aktualne rozwiązania zachowują *status quo* i chociaż z danych liczbowych wynika, że poziom obrotu nieautoryzowanego (w tym nielegalnego) jest zatrważający, to wciąż znajduje się w granicach dopuszczalnych. Dowodem na to jest między innymi angażowanie coraz większych środków do produkcji seriali telewizyjnych o rozmachu superprodukcji. Przytoczony jako przykład serial *Gra o tron* stanowi tylko jeden z wielu. Na łamach „Time” (Poniewozik, 2014) i „The Guardian” (Guardian TV, 2014) w przeglądzie najlepszych seriali z 2014 roku znaleźć można produkcje, w których główne role odtwarzają laureaci i wielokrotnie nominowani od Oscara, co jest znaczącym wyznacznikiem gaż. To, gdy serial zapewniał nowym aktorom wstęp do świata produkcji kinowych, uległa zmianie i obecnie to docenieni aktorzy grają na srebrnym ekranie. Dowodzi to dużej ekspansji ze strony stacji telewizyjnych, a więc pośrednio dowodzi opłacalności tej dziedziny sztuki filmowej. Należy domniemywać, że dalszy rozwój nowoczesnych form dystrybucji dóbr informacyjnych, w tym seriali, będzie prowadził do utrzymywania *status quo* lub obniżenia kopiowania prywatnego, gdyż ma ono sens tak długo, jak długo istnieć będzie niezrealizowany przez nadawców popyt. Gdy zostanie on zapewniony ze źródeł autoryzowanych, problem zniknie, a w praktyce stanie się marginalny.

## Bibliografia

- Bakos Y., Brynjolfsson E. (1999), *Bundling Information Goods: Pricing, Profits, and Efficiency*, „Management Science”, vol. 45, no. 12, s. 1613–1630.
- Bakos Y., Brynjolfsson E. (2000), *Bundling and Competition on the Internet*, „Marketing Science”, vol. 19, no. 1, s. 63–82.
- Besen S.M. (1984), *Private Copying, Reproduction Costs, and the Supply of Intellectual Property*, The Rand Corporation, Santa Monica.
- Besen S.M., Kirby N.S. (1987), *Private Copying, Appropriability, and Optimal Copying Royalties*, The Rand Corporation, Santa Monica.
- Broida R. (2011), *Record Cable TV on Your PC, Easily*, TechHive, [http://www.techhive.com/article/242644/record\\_cable\\_tv\\_on\\_your\\_pc\\_easily.html](http://www.techhive.com/article/242644/record_cable_tv_on_your_pc_easily.html) (6.02.2015).

- Cisco Systems Inc. (2014), *The Zettabyte Era – Trends and Analysis, Visual Networking Index (VNI)*, [www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/visual-networking-index-vni/VNI\\_Hyperconnectivity\\_WP.pdf](http://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/visual-networking-index-vni/VNI_Hyperconnectivity_WP.pdf) (5.02.2015).
- Czetwertyński S. (2012), *Spoleczne i ekonomiczne aspekty piractwa internetowego*, w: *Wzrost zrównoważony a procesy restrukturyzacji*, red. P. Bartkowiak, T. Bernat, Zeszyty Naukowe, nr 243, Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu, Poznań, s. 255–262.
- Ernesto (2013), *'Game of Thrones' Most Pirated TV-Show of 2013*, „TorrentFreak” 25.12.2013, <http://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-pirated-tv-show-of-2013-131225/> (6.02.2015).
- Ernesto (2014), *Game of Thrones Season Finale Sets New Piracy Record*, „Torrent Freak” 16.06.2014, <http://torrentfreak.com/game-thrones-season-finale-sets-piracy-record-140616/> (6.02.2015).
- Essential Media Communications (2013), *The Essential Report 29 October 2013*, emc Essential Research, Melbourne/Sydney/Brisbane/Adelaide/Brussels, [http://essentialvision.com.au/documents/essential\\_report\\_131029.pdf](http://essentialvision.com.au/documents/essential_report_131029.pdf) (6.02.2015).
- Greenberg A. (2012), *HBO's 'Game Of Thrones' On Track To Be Crowned Most Pira-ted Show Of 2012*, „Forbes” 5.09.2012, [www.forbes.com/sites/andygreenberg/2012/05/09/hbos-game-of-thrones-on-track-to-be-crowned-most-pirated-show-of-2012/](http://www.forbes.com/sites/andygreenberg/2012/05/09/hbos-game-of-thrones-on-track-to-be-crowned-most-pirated-show-of-2012/) (6.02.2015).
- Guardian TV (2014), *The best TV shows of 2014*, „The Guardian” 8.12.2014, [www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2014/dec/08/the-best-tv-shows-of-2014-sherlock-veep-doctor-who-house-of-cards](http://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2014/dec/08/the-best-tv-shows-of-2014-sherlock-veep-doctor-who-house-of-cards) (7.02.2015).
- Hauppauge Computer Works Inc. (2015), *HD PVR 2*, Hauppauge!, USA, [www.hauppauge.com/site/products/data\\_hdpvr2.html](http://www.hauppauge.com/site/products/data_hdpvr2.html) (6.02.2015).
- Home Box Office Inc. (2014), *HBO Shop*, [www.hboshopecu.com/en/pl.html](http://www.hboshopecu.com/en/pl.html) (6.02.2015).
- Inman (2011), *I tried to watch Game of Thrones and this is what happened*, „The Oatmeal”, [http://theoatmeal.com/comics/game\\_of\\_thrones](http://theoatmeal.com/comics/game_of_thrones) (6.02.2015).
- Johnson W.R. (1985), *The Economics of Copying*, „Journal of Political Economy”, vol. 93, no. 1, s. 158–174.
- Karaganis J., Renkema L. (2013), *Copy Culture in the US and Germany*, The American Assembly, New York.
- Liebowitz S.J. (1985), *Copying and Indirect Appropriability: Photocopying of Journals*, „The Journal of Political Economy”, vol. 93, no. 5, s. 945–957.
- Lotz A.D. (2007), *The Television Will Be Revolutionized*, New York University Press, New York–London.
- Pejcz (2012), *Najczęściej piracone seriale roku. Kto wygrywa?*, Wirtualna Polska sp. z o.o., <http://pejcz.cz/Najczesciej-piracone-seriale-roku-Kto-wygrywa-a5123> (6.02.2015).

- Poniewozik J. (2014), *Top 10 TV Shows*, „Time” 2.12.2014, <http://time.com/3592239/top-10-tv-shows/> (7.02.2015).
- Price D. (2013), *Sizing the piracy universe*, NetNames, London.
- Sandvine Incorporated ULC (2014), *Global Internet Phenomena Report 2H 2014*, Sandvine Incorporated ULC, Ontario.
- Siobhan Finneran and Sarah Lancashire in Happy Valley*, Photograph: Ben Blackall/BBC/Red Productions.
- Strykowski P., Scorpecci D. (2009), *Piracy of Digital Content*, OECD, Paris.
- Tassi P. (2012), *You Will Never Kill Piracy, and Piracy Will Never Kill You*, „Forbes” 2.03.2012, [www.forbes.com/sites/insertcoin/2012/02/03/you-will-never-kill-piracy-and-piracy-will-never-kill-you/](http://www.forbes.com/sites/insertcoin/2012/02/03/you-will-never-kill-piracy-and-piracy-will-never-kill-you/) (6.02.2015).
- Tassi P. (2014), *'Game of Thrones' Sets Piracy World Record, But Does HBO Care?*, „Forbes” 4/15, [www.forbes.com/sites/insertcoin/2014/04/15/game-of-thrones-sets-piracy-world-record-but-does-hbo-care/](http://www.forbes.com/sites/insertcoin/2014/04/15/game-of-thrones-sets-piracy-world-record-but-does-hbo-care/) (6.02.2015).
- Woollacott E. (2014), *Game Of Thrones Finale Sets New Piracy Record*, „Forbes” 6.17.2014, [www.forbes.com/sites/emmawoollacott/2014/06/17/game-of-thrones-finale-sets-new-piracy-record/](http://www.forbes.com/sites/emmawoollacott/2014/06/17/game-of-thrones-finale-sets-new-piracy-record/) (6.02.2015).

## **INFLUENCE OF THE PRIVATE COPYING ON PROFITABILITY OF TV PRODUCTIONS**

### **Summary**

This article deals with the phenomenon of private copying, which become common practices in the global society thanks to the Internet's development. It has an obvious impact on the relationship between copyright owners of intellectual property and customers benefiting from unauthorized sources. This problem affects all forms of information goods, but conceived here considerations are focus on TV shows, which in the last decade have grown to become the TV superproductions. The article attempts to answer the question of how copyright holders use the phenomenon of private copying? Here assumed hypothesis, which states that private copying, as a form of unauthorized distribution of TV shows, supports the distribution of authorized ones – Indirectly generating revenue to the copyright owners. In the article is used the deductive method, which is in exploitation part supported by was considered press releases connected to described case studies.

*Translated by Sławomir Czetwertyński*

**Keywords:** private copying, copyright, Internet, TV shows

