

ŁUKASZ MARYNIAK*

LEGALNOŚĆ SAMPLINGU MUZYCZNEGO W ŚWIETLE POLSKIEGO PRAWA AUTORSKIEGO

THE LEGALITY OF MUSIC SAMPLING IN POLISH COPYRIGHT LAW

As Lawrence Lessig pointed out, we live in times of ‘remix culture’ – as a result of universal access to the Internet, and thus to many cultural goods, artists often remake or otherwise use the work of other people. This is especially common in music. The purpose of this article is to show that music sampling is generally compliant with Polish copyright law. The research mainly used the dogmatic method, analysing the provisions of the Act on Copyright and Related Rights regulating the concepts of work and inspiration, as well as the institution of the right to quote. The conclusions indicate that music sampling in many cases does not infringe copyright because it consists in the use of a non-creative (unprotected) fragment of the original work. In other situations, when it is considered that a given sample is protected by copyright protection, it will usually be permissible to use it under the right to quote. Nevertheless, the above statements do not mean that sampling is always ethical or morally justified.

Keywords: sampling; music; copyright; quote

Jak wskazał Lawrence Lessig, żyjemy w czasach „kultury remiksu” – powszechny dostęp do Internetu, a przez to do wielu dóbr kultury, sprawia, że artyści często przerabiają lub w inny sposób wykorzystują twórczość innych osób. Jest to szczególnie widoczne w muzyce. Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, że sampling muzyczny jest co do zasady zgodny z polskim prawem autorskim. W badaniach wykorzystano przede wszystkim metodę dogmatyczną, dokonując analizy przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych regulujących pojęcia utworu i inspiracji oraz instytucję prawa cytatu. We wnioskach wskazano, że sampling muzyczny w wielu przypadkach nie narusza prawa autorskiego, ponieważ polega na wykorzystaniu nietwórczego (niechronionego) fragmentu utworu pierwotnego. Natomiast w pozostałych sytuacjach, tzn. wtedy gdy uzna się, że dany sampel jest jednak objęty ochroną prawnoautorską, przeważnie dopuszczalne będzie jego wykorzystywanie w ramach prawa cytatu. Niemniej powyższe twierdzenia nie oznaczają, że sampling stanowi w każdym przypadku działanie etyczne lub moralnie uzasadnione.

Słowa kluczowe: sampling; muzyka; prawa autorskie; cytat

* Łukasz Maryniak
University of Silesia in Katowice, Poland / Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
lukasz.maryniak@us.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0003-0198-9036>

I. WPROWADZENIE

Powszechny dostęp do Internetu sprawił, że niemalże w każdym miejscu na Ziemi istnieje możliwość eksploatacji wszelkich dóbr kultury. Aby posłuchać swojej ulubionej piosenki nie musimy już kupować biletu na koncert. Nie musimy nawet korzystać z pośrednictwa radia czy telewizji. Wystarczy odblokować smartfona i wyszukać odpowiedni plik w Sieci. Łatwość w zapoznawaniu się z licznymi utworami często inspiruje, zwłaszcza młodych ludzi, do podejmowania własnej twórczości. Ogrom zasobów dostępnych (między innymi) w Internecie skłania jednak niektórych – niebezpiecznie – do stwierdzenia, że w sztuce „wszystko już było”¹. Niezwykle trudno jest bowiem wymyślić coś zupełnie nowego, oryginalnego, co nie imitowałoby lub nie nawiązywało do już istniejącej twórczości². Zdecydowanie łatwiej przychodzi wykorzystywanie tego, co już powstało, poprzez dokonywanie autorskich przeróbek, wzbogacających lub po prostu modyfikujących pierwotną treść. Zdaniem amerykańskiego prawnika, Lawrence’a Lessiga, zjawisko to można zbiorczo określić mianem „kultury remiksu”³.

Tak zwana kultura remiksu szczególnie silnie obecna jest w muzyce⁴, gdzie mniej lub bardziej widoczne nawiązywanie do istniejących piosenek jest niezwykle popularne od wielu lat⁵ (zwłaszcza w hip-hopie⁶). To wszakże w ramach tej dziedziny sztuki wykształciły się takie formy artystyczne, jak cover i klasyczny remiks⁷, *mashup*⁸ oraz – będący przedmiotem dalszych rozważań – *sampling*. W Internecie działa nawet specjalna witryna, która umożliwia sprawdzenie, jakiego utworu fragmenty zostały wykorzystane w danej piosence (www.whosampled.com).

W niniejszym artykule główną uwagę skupiono na dopuszczalności wykorzystywania szeroko rozumianych sampli muzycznych (rozumianych jako części utworów muzycznych) z perspektywy przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych⁹. Pominięto natomiast bardziej szczegółową analizę samplowania z punktu widzenia eksploatacji fonogramów (nagrań) i artystycznych wykonania¹⁰.

¹ Wójtowicz (2014): 11–19. Dotyczy to zwłaszcza sztuk audialnych, zob. Kalinowska (2015).

² Łupak (2015).

³ Wikipedia (2022); Lessig (2009).

⁴ Kuźmicz, Nożyński (2012): 227.

⁵ Antosiewicz (2005): 151; Marcela (2018): 203.

⁶ Silver (2021).

⁷ Kuźmicz, Nożyński (2012): 228. O różnicach między coverem a remiksem w kontekście odmiennej kwalifikacji prawnej, zob. niżej.

⁸ Czyli połączenie ze sobą dwóch (lub więcej) piosenek, Mashup (muzyka), Wikipedia (2022); zob. np. nałożenie na siebie linii melodycznych piosenek zespołów Queen i Lynyrd Skynyrd: *Sweet Fat Bottomed Alabama* (Queen + Lynyrd Skynyrd) Mashup, YouTube (2015).

⁹ Ustawa z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, t.jedn.: Dz. U. 2021, poz. 1062 ze zm. (dalej jako: PrAut).

¹⁰ Wynika to z ograniczonej objętości niniejszego artykułu. Sformułowane twierdzenia, zwłaszcza dotyczące legalności samplingu w przypadku eksploataowania nie-twórczych elementów

II. POJĘCIE I PRZYKŁADY SAMPLINGU

Przyjmuje się, że sampling muzyczny polega na zapożyczaniu dźwięków pochodzących z danego utworu i wykorzystywaniu ich w nowej kompozycji¹¹. Najczęściej przedmiot zapożyczenia stanowi jedynie fragment pierwotnego dzieła¹², jednakże niekiedy samplowany jest cały refren, a nawet zwrotka¹³.

Paweł Juściński wyróżnia trzy rodzaje samplingu: sampling polegający na zapętłonym wykorzystywaniu fragmentu wcześniejszego utworu (tzw. *loop*); sampling kolażowy, włączający do nowego dzieła niewielkie części innej piosenki w sposób uniemożliwiający rozpoznanie oryginalnej muzyki; oraz *mashup*¹⁴.

Na potrzeby niniejszego opracowania za sampling będą uznawał wyłącznie sytuacje, w których dochodzi do zapożyczenia fragmentów utworów muzycznych, przy czym bez względu na to, czy zostają one następnie przerobione, czy też po prostu inkorporowane do nowej kompozycji. Tym samym poza zakresem bardziej szczegółowych rozważań pozostaną przypadki wykorzystywania większych części dzieł, w tym *mashup* (kwalifikowany niekiedy jako postać samplingu). Wynika to z dosyć oczywistej kwalifikacji prawnej tych zjawisk, o czym więcej poniżej.

Jednym z najsłynniejszych przykładów samplingu, który doprowadził do sporu na gruncie prawa autorskiego, było wykorzystanie fragmentu utworu *Under Pressure* autorstwa Queen i Davida Bowiego przez Vanilla Ice w piosence *Ice Ice Baby*¹⁵, polegające na użyciu w sposób zapętłony charakterystycznej linii basowej pochodzącej z tej pierwszej piosenki¹⁶. Vanilla Ice (właśc. Robert Matthew Van Winkle) bronił się, wskazując na rzekomo wprowadzoną przez niego modyfikację i w rezultacie występującą odmienność obu porównywanych sampli¹⁷. Trzeba jednak przyznać, że podobieństwo pomiędzy nimi (zwłaszcza dla laików) jest niemal absolutne. Spór został ostatecznie rozstrzygnięty ugodowo na korzyść zespołu Queen oraz Davida Bowiego, którzy otrzymali od Vanilla Ice rekompensatę pieniężną¹⁸.

Przytoczona sprawa jest o tyle ciekawa, że wykorzystany fragment utworu *Under Pressure*, choć niezwykle charakterystyczny, jest mało skomplikowany, a wręcz prosty, sprawiający wrażenie bardziej beatu lub nawet rytmu¹⁹ niż

utworu, będą zatem aktualne zawsze wtedy, gdy nie jest wykorzystywane oryginalne nagranie muzyczne (fonogram).

¹¹ Machała (1999).

¹² Wikipedia (2022); Klekotko (2007): 11; Juściński (2019): 45.

¹³ Cornell (2016).

¹⁴ Juściński (2019): 48–49.

¹⁵ Zajączkowski (2014).

¹⁶ Posłuchaj: Queen – *Under Pressure* (Official Video), YouTube.

¹⁷ Zob. fragment wywiadu z Vanilla Ice, *Vanilla Ice defends his ass line*, YouTube (2017).

¹⁸ *Ice Ice Baby*, Wikipedia (2022).

¹⁹ Prawnoautorska ochrona rytmu teoretycznie nie jest wykluczona, jednakże w praktyce niezwykle rzadka. Trudno bowiem wykazać cechy oryginalności rytmu, a zatem spełnić przesłankę z art. 1 PrAut, por. Piesiewicz (2009): 57–58; Ciepłuch (2012). Odpowiednie zestawienie rytmu

melodii. Uznanie go za element twórczy, a zatem chroniony prawem autorskim, jest więc, moim zdaniem, dyskusyjne²⁰. Trudno przyszyłoby mi również przyjąć, że przedmiot ochrony stanowi krótki, śpiewany (rapowany) zwrot „then do the Harlem shake” z utworu *Miller Time*, użyty następnie w kompozycji *Harlem Shake*²¹, dającej skądinąd początek całej serii internetowych krótkich klipów z tańczącymi w specyficzny sposób (i w specyficznych strojach) ludźmi²².

Inaczej wygląda sytuacja w przypadku zapożyczania melodii, jak miało to na przykład miejsce w piosence *Jak zapomnieć* zespołu Jeden Osiem L, wykorzystującej początkowe brzmienie z utworu *Overcome*²³ albo w piosence Gotye’go *Somebody That I Used To Know*, w której znalazł się sample z dzieła *Seville* autorstwa Luiza Bonfa²⁴. Melodia, nawet krótką, jest z założenia zdecydowanie bardziej skomplikowana od pojedynczych dźwięków lub rytmu, w związku z czym istnieje znacznie większe prawdopodobieństwo uznania ją za twórczą w rozumieniu art. 1 PrAut, a zatem za element chroniony utworu.

III. KWALIFIKACJA PRAWNA „PRZERÓBEK” INNYCH NIŻ SAMPLING

Uchwalenie przepisów prawnoautorskich przyznało twórcom (a w dalszej kolejności – w praktyce – wytwórniom muzycznym) prawa wyłączne w zakresie korzystania z utworów, w tym utworów audialnych. W rezultacie znacząco ogranicza to możliwość publicznego przerabiania dzieł muzycznych, bez zgody podmiotów uprawnionych z tytułu autorskich praw majątkowych.

Nawet potocznie rozumiany cover, sprowadzający się do odmiennego wykonania piosenki (zaśpiewania jej przez innego wykonawcę) będzie kwalifikowany bowiem przez przepisy PrAut jako artystyczne wykonanie utworu (zob. art. 85 PrAut²⁵); z kolei jeśli w coverze dochodzi do wyraźnej ingerencji w samą treść dzieła, np. poprzez modyfikację tekstu albo zmianę aranżacji skutkującej zakwalifikowaniem piosenki do innej kategorii muzycznej, tego rodzaju wykonie (przeróbka) zostanie uznane za twórczość zależną w rozumieniu art. 2

z meliką (doborem dźwięków o różnej wysokości) nadaje jednak zazwyczaj twórczy i indywidualny charakter melodii – Sewerynik (2020): 104–105.

²⁰ Zob. uwagi poczynione w dalszej części artykułu.

²¹ Zeichner (2013). Posłuchaj krótkiego fragmentu oryginału (od ok. 3 min. i 55 sek.): *Plastic Little 'Miller Time'*, YouTube (2013); oraz utworu: Baauer – *Harlem Shake* [Official Audio], YouTube (2012).

²² *Harlem Shake* (meme), Wikipedia (2022).

²³ Zajączkowski (2014). *Jeden Osiem L – Jak Zapomnieć* (Official Video), YouTube.

²⁴ *Somebody That I Used to Know*, Wikipedia (2022). Posłuchaj: Luiz Bonfa – *Seville*, YouTube (2017); Gotye – *Somebody That I Used To Know* (feat. Kimbra) [Official Music Video], YouTube (2011).

²⁵ Zgodnie z art. 85 ust. 2 PrAut artystycznym wykonaniem utworu są m.in. działania wokalistów oraz innych osób w sposób twórczy przyczyniających się do powstania wykonania.

ust. 2 PrAut²⁶. W konsekwencji do podjęcia (legalnie) określonej eksploatacji utworu pierwotnego niezbędne okaże się uzyskanie odpowiedniej licencji (w przypadku nowego wykonania dzieła) lub licencji i zgody twórcy piosenki (w przypadku covera kwalifikowanego jako opracowanie)²⁷. Niemniej nie ulega wątpliwości, że w obu przypadkach brak odpowiedniego umocowania po stronie artysty pragnącego stworzyć nową wersję (wykonanie) utworu oznacza naruszenie prawa, chyba że autorskie prawa majątkowe do danej piosenki już wygasły²⁸.

Podobnie sytuacja wygląda w przypadku mashupu²⁹. Nałożenie na siebie dwóch (lub więcej) dzieł każe traktować ten rodzaj twórczości jako twórczość zależną względem wykorzystywanych materiałów, co ponownie wymaga uzyskania odpowiednich zgód od podmiotów autorskouprawnionych³⁰. Jedynie

²⁶ Niewęglowski (2021): 82. Utworami zależnymi są wszelkiego rodzaju opracowania cudzego dzieła, w tym przeróbki (art. 2 ust. 1 PrAut). W praktyce trudno jest wskazać wyraźną granicę pomiędzy działalnością będącą jeszcze „jedynie” potocznie rozumianym coverem (czyli artystycznym wykonaniem) a twórczością zależną (remiksem). Niewątpliwie większość nowych wersji piosenek będzie ograniczała się jedynie do zaśpiewania utworu przez innego wokalistę ewentualnie w połączeniu z wprowadzeniem niewielkich zmian muzycznych (np. poprzez użycie innych instrumentów niż w oryginale). Działanie to zostanie zatem zakwalifikowane jako artystyczne wykonanie, nawet jeśli subiektywnie będzie bardzo odróżniało się od pierwotnej wersji. Dopiero wprowadzenie wyraźnych zmian aranżacyjnych, czy wręcz melodycznych, pozwala na uznanie nowej wariacji za utwór zależny. Za przykład mogą posłużyć różne wykonania piosenki *Orinoco Flow* autorstwa Enyi (posłuchaj wykonania oryginalnego: Enya – *Orinoco Flow* (Official 4K Music Video), YouTube (2009)). Wykonanie chóralne prowadzone przez grupę Choir! Choir! Choir! jest wprawdzie niezwykle nowatorskie (praktycznie bez udziału instrumentów, jedynie przy akompaniamencie gitary), stanowi jednak, moim zdaniem, wyłącznie artystyczne wykonanie, a nie nowy utwór, ponieważ mimo oryginalności i niezwykłości śpiewu, w piosence nie dokonano żadnych zmian melodycznych (posłuchaj: Choir! Choir! Choir! sings Enya *Orinoco Flow*”, YouTube (2019)). Z kolei wersję tej samej piosenki stworzoną przez Hildegard von Blingin’ należy już uznać za utwór zależny (czyli nowy przedmiot prawa autorskiego; posłuchaj: Hildegard von Blingin’, *Enya’s Orinoco Flow’, but it’s a Bardcore sea shanty*, (2020)). Nie chodzi tutaj wyłącznie o przerobienie tekstu piosenki (choć fakt ten ma oczywiście znaczenie), ale również o przygotowanie zupełnie nowej, specyficznej aranżacji sprawiającej wrażenie, jakby utwór pochodził z epoki średniowiecza. Jest to zresztą cecha charakterystyczna działalności podejmowanej na przywołanym kanale YouTube, którą należy – co do zasady – kwalifikować właśnie jako twórczość zależną. Powyższe uwagi mają przy tym jednak jedynie charakter teoretyczny, ponieważ zarówno w znaczeniu praktycznym, jak i formalnoprawnym rozstrzygnięcie, czy daną wersję powinno się kwalifikować jako artystyczne wykonanie czy jako utwór zależny, nie ma zasadniczego znaczenia. W obu przypadkach do podjęcia legalnej eksploatacji niezbędna jest bowiem uprzednia zgoda uprawnionego podmiotu.

²⁷ Sewerynik (2017).

²⁸ Czas trwania autorskich praw majątkowych w przypadku utworów słowno-muzycznych upływa po 70 latach, licząc od śmierci później zmarłego: autora tekstu piosenki albo kompozytora muzyki (por. art. 36 pkt 5 PrAut); przy czym skutek następuje z końcem ostatniego dnia roku kalendarzowego (por. art. 39 PrAut), a zatem zawsze z końcem dnia 31 grudnia roku, w którym upłynęło 70 lat od śmierci wymienionych osób.

²⁹ Różnica w zakresie mashupu i remiksu w ujęciu prawnoautorskim sprowadza się będzie wyłącznie do stopnia ingerencji w utwór oryginalny. W przypadku remiksu zazwyczaj dochodzi do znacznie dalej idącego przetworzenia wykorzystywanego dzieła niż w przypadku mashupu, zob. Perzyńska (2014): 38.

³⁰ Juściński (2019): 53, przyp. 44) wskazuje, że w przypadku mashupu należy mówić albo o opracowaniu albo o utworze z zapożyczeniami, w zależności od rozmiarów przyjętych fragmentów. Więcej o utworze z zapożyczeniami zob. np. Flisak (2018): art. 2 pkt 3. Na marginesie należy

teoretycznie można wyobrazić sobie *mashup* polegający na wyizolowaniu i wykorzystywaniu wyłącznie pojedynczych dźwięków pochodzących z cudzego utworu – w takim przypadku należy uznać, iż dochodzi do eksploatacji niechronionych elementów dzieła, a zatem działalność ta nie wymaga zgody twórcy i nie stanowi naruszenia prawa autorskiego³¹.

Zdecydowanie bardziej skomplikowana jest kwalifikacja prawna samplingu. Wynika to z jego specyfiki prowadzącej się przede wszystkim do faktu wykorzystywania jedynie niewielkiego fragmentu utworu pierwotnego. Ta istotna różnica względem covera, remiksu czy mashupu ma ogromne znaczenie zarówno pod względem prawnym, jak i etycznym. Jeśli nawet uzna się, że korzystanie z cudzych dzieł bez zgody ich twórców jest zawsze³² moralnie niewłaściwe, to ocena samplingu w tym samym kontekście będzie o wiele trudniejsza i już nie tak jednoznaczna, a to właśnie ze względu na zapożyczanie jedynie drobnej części czyjeś pracy.

IV. SAMPLING A INSPIRACJA

Zgodnie z art. 1 ust. 1 PrAut przedmiotem ochrony „jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór)”. Twórcy utworu (lub wtórnie: innym podmiotom, jeśli twórca przeniósł na ich rzecz autorskie prawa majątkowe) przysługuje między innymi³³ wyłączne prawo do korzystania ze swojego dzieła i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji (art. 17 PrAut).

Wykorzystywanie czyjegoś utworu we własnej twórczości wymaga zatem – co do zasady – zgody uprawnionego podmiotu (chyba że dane działanie mieścić się będzie w granicach dozwolonego użytku, o czym więcej poniżej). Jeśli podejmowana eksploatacja polega, jak w przypadku samplingu, na opracowywaniu (przerabianiu) cudzego dzieła lub jego fragmentu, nowo powstały utwór należy traktować jako twórczość zależną w rozumieniu art. 2 ust. 1 PrAut. Rozporządzanie i korzystanie z nowej kompozycji jest wtedy dopuszczalne dopiero po uzyskaniu zezwolenia twórcy utworu pierwotnego (art. 2 ust. 2 PrAut). Wyjątkiem od przywołanej zasady jest jednak sytuacja, w której w powstałym później dziele wyraźne widoczne są nawiązania do wcześniejszej twórczości innego artysty, jednakże nawiązania te zostają zakwalifikowane jako *inspiracja*, a nie *opracowanie* (por. art. 2 ust. 4 PrAut).

wskazać, że takie podejście wydaje się błędne – o zakwalifikowaniu danego wytworu będącego *mashupem* do kategorii utworów zależnych będzie decydował przede wszystkim wkład twórczy autora (przejawiający się np. w oryginalnym montażu, „zmiksowaniu” wykorzystywanych piosenek), a nie wielkość użytych fragmentów.

³¹ Sewerynik (2018).

³² Wyłączywszy oczywiście przypadki dozwolonego użytku.

³³ Obok autorskich praw majątkowych twórcy (i tylko twórcy) przysługują jeszcze autorskie prawa osobiste (art. 16 PrAut).

Wskazanie wyraźnej granicy pomiędzy twórczością zależną a inspiracją nie jest proste. W doktrynie podkreśla się, że związek łączący dzieło pierwotne z tzw. utworem inspirowanym musi być luźny³⁴ – do powstałej później kompozycji nie powinny być włączane poszczególne warstwy wcześniejszego dzieła, a najlepiej, gdyby oba utwory należały do różnych dziedzin twórczości artystycznej (np. literatury i muzyki)³⁵. Sąd Najwyższy wskazał z kolei, że „za kryterium rozgraniczające dzieło inspirowane od dzieła zależnego [...] należy uznać twórcze przetworzenie elementów dzieła inspirowanego tak, że o charakterze dzieła inspirowanego decydują już jego własne, indywidualne elementy (a nie elementy przejęte)”³⁶. Oznacza to, że zapożyczone fragmenty „mogą być rozpoznawalne [w utworze inspirowanym], ale nie dominujące”³⁷.

Podzielał jednak pogląd Katarzyny Grzybczyk, zgodnie z którym tym, co odróżnia utwór inspirowany od utworu zależnego, jest nie tyle istotność zapożyczonych fragmentów, ile wykorzystywanie przez ten pierwszy wyłącznie nie-twórczych elementów dzieła pierwotnego, a zatem takich, które nie są chronione prawem autorskim. Mniejsze znaczenie należy przypisać okoliczności, czy inkorporowane części utworu odgrywają ważną rolę w nowo tworzonej kompozycji czy też jedynie marginalną³⁸. Stanowisko to zdaje się zresztą obecnie dominować w doktrynie³⁹. Tym samym kluczowe dla oceny legalności samplingu będzie rozstrzygnięcie, czy wykorzystywane fragmenty (*sample*) stanowią „przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze” i są skutkiem tego przedmiotem ochrony prawnoautorskiej.

Nie wchodząc w szczegółową analizę przesłanek określonych w art. 1 ust. 1 PrAut, należy wskazać, że utworami nie będą te przejawy twórczości, które można określić jako typowe, rutynowe, szablonowe czy banalne⁴⁰, niewnoszące do rzeczywistości niczego nowego⁴¹. W rezultacie spod ochrony prawnoautorskiej wyłączone są „poszczególne dźwięki (tony, sygnały dźwiękowe)”, „pojedyncze akordy muzyczne”⁴², barwa dźwięku⁴³, „proste sekwencje tonów lub znane struktury rytmiczne”⁴⁴, a niekiedy nawet proste melodie⁴⁵. Gdyby przyjąć stanowisko przeciwne, ochronie podlegałby nie tyle sposób wyrażenia (będący rezultatem twórczej, kreatywnej i oryginalnej działalności), ile sam

³⁴ Flisak (2018): art. 2, pkt 2.

³⁵ Barta et al. (2017): 55–56.

³⁶ Wyrok SN z 23 czerwca 1972 r., I CR 104/72, Lex nr 63572.

³⁷ Wyrok SN z 10 lipca 2014 r., I CSK 539/13, Lex nr 1532942.

³⁸ Grzybczyk (2017): art. 2, nb. 4.

³⁹ Niewęglowski (2021): 99; Laskowska-Litak (2020): 166; Czyżewski (2019): art. 2, nb. 2.

⁴⁰ Niewęglowski (2021): 39; Flisak (2018): art. 1, pkt 8.

⁴¹ Ferenc-Szydelko (2021): art. 1, nb. 18.

⁴² Flisak (2018): art. 1, pkt 55.

⁴³ Sewerynik (2020): 114–115.

⁴⁴ Zob. wyrok niemieckiego Federalnego Trybunału Sprawiedliwości z 16 kwietnia 2015 r., I ZR 225/12, <<https://research.wolterskluwer-online.de/document/c7400570-9630-3fff-96e0-05e5b05d2882>>.

⁴⁵ Michalak (2019): art. 1, nb. 39.

pomysł⁴⁶. Ten natomiast pozostaje *expressis verbis* poza zakresem praw wyłączonych na mocy art. 1 ust. 2¹ PrAut.

Biorąc powyższe pod uwagę, uważam, że duża część sampli nie jest przedmiotem prawa autorskiego, a zatem ich wykorzystywanie we własnej twórczości nie wymaga zgody uprawnionych i nie stanowi jednocześnie naruszenia autorskich praw majątkowych. Uzasadnienia powyższego stanowiska należy upatrywać w niskim poziomie skomplikowania, a przez to oryginalności sampli, przekreślającym możliwość uznania, iż są one twórcze w rozumieniu art. 1 ust. 1 PrAut. Widoczne jest to szczególnie w przypadku, gdy w nowym utworze wykorzystywany jest jedynie *beat* lub rytm z pierwotnej kompozycji (przywołany wcześniej przykład piosenek: *Under Pressure* i *Ice Ice Baby*) albo pojedyncze słowa lub zwroty (przykład *Miller Time* i *Harlem Shake*). Oceny tej nie zmienia nawet wyraźna „dostrzegalność” użytych fragmentów. W takim przypadku można bowiem mówić właśnie o inspiracji pierwotną kompozycją.

Warto podkreślić, że w doktrynie wyrażono pogląd o dopuszczalności dokonywania wariacji i improwizacji muzycznych (z uwagi na zbliżenie do inspiracji)⁴⁷, nawet jeśli w trakcie takiego działania dochodzi do „przytoczenia [...] motywu melodycznego pochodzącego z innego utworu”⁴⁸. Wariacja czy improwizacja nie jest oczywiście tożsama z samplowaniem, jednakże nie sposób nie dostrzec zasadniczych podobieństw między tymi aktywnościami muzycznymi.

Nie bez znaczenia, wbrew pojawiającym się niekiedy twierdzeniom w doktrynie⁴⁹, pozostaje również fakt wykorzystywania w samplingu jedynie drobnego fragmentu pierwotnego utworu. Chociaż nawet krótkie i niezbyt skomplikowane brzmienia mogą stanowić przedmiot prawa autorskiego⁵⁰, to jednak spełnienie przesłanek z art. 1 ust. 1 PrAut jest zdecydowanie bardziej prawdopodobne w przypadku dłuższych kompozycji⁵¹. Tym samym, im większa część dzieła zostanie zapożyczona, tym większe będzie ryzyko przekroczenia granic inspiracji i naruszenia autorskich praw majątkowych⁵².

Odmienne stanowisko w tym zakresie prezentuje Piotr F. Piesiewicz, który uznaje samplowanie za naruszenie autorskich praw majątkowych wtedy, gdy wykorzystywany fragment utworu pierwotnego jest wy-

⁴⁶ Laskowska-Litak (2020): 119.

⁴⁷ Traple (2011): 69–70.

⁴⁸ Barta et al. (2017): 56.

⁴⁹ Zob. przywołane wcześniej stanowisko: Piesiewicz (2009): 102.

⁵⁰ Sewerynik (2020): 94. Zdaniem autorki przy dokonywaniu oceny stopnia oryginalności danego fragmentu melodii decydującego znaczenia nie należy przypisywać jego długości albo np. ilości wykorzystanych taktów.

⁵¹ Ferenc-Szydełko (2021: art. 1, nb. 83) w kontekście samplingu stwierdza wprost, że „korzystając z pojedynczego dźwięku bądź z tak krótkiego fragmentu cudzego utworu, że nie da się w nim zauważyć atrybutów utworu określonych w art. 1 ust. 1 PrAut, tj. przejawu działalności twórczej o indywidualnym charakterze, nie ma potrzeby liczenia się z istnieniem cudzych praw autorskich”.

⁵² Zob. wyrok SA w Łodzi z 30 lipca 2012 r., I ACa 483/12, Lex nr 1532400, w którym stwierdzono, że: „im większa część utworu pierwotnego została przetransponowana do opracowania, tym większa krzywda po stronie podmiotu, którego prawa autorskie zostały naruszone”.

rażne rozpoznawalny w nowej kompozycji, tzn. gdy „stanowi jakąś istotną część nowo powstałego utworu, a jednocześnie jest tak znaczący, że można go z łatwością wyodrębnić”. Autor podkreśla, iż o legalności lub nielegalności samplingu decyduje nie tyle wielkość zapożyczanego fragmentu, ile jego wyjątkowość, przy czym rozumiana w ten sposób, że dana partia dzieła (choćby pojedyncze nuty) jest jednoznacznie rozpoznawalna przez przeciętnego odbiorcę i kojarzona z konkretnym autorem⁵³. Trudno zgodzić się z przywołanym twierdzeniem, ponieważ oznaczałoby ono, że objęcie określonego fragmentu kompozycji ochroną prawnoautorską następuje na skutek *de facto* jego popularności, a nie twórczego charakteru. W konsekwencji należałoby uznać, iż bodajże najbardziej rozpoznawalny rytm na świecie pochodzący z piosenki *We Will Rock You* zespołu Queen⁵⁴, samodzielnie stanowi przedmiot ochrony, a to właśnie z tego powodu, że wszyscy go znają i jednoznacznie identyfikują z twórczością Freddiego Mercury’ego i pozostałych członków Queenu. Tymczasem rytm ten wykorzystywany jest swobodnie (i legalnie) przez wielu artystów⁵⁵.

Istotnie, podobieństwo obu utworów dostrzegalne przez przeciętnego odbiorcę (tzw. test przeciętnego słuchacza⁵⁶) może stanowić kryterium oceny, czy doszło do naruszenia praw autorskich. Sam fakt zbieżności, czy nawet tożsamości, dwóch elementów nie jest jednak *a priori* równoznaczny z ingerencją w czyjeś prawa wyłączne. Wskazane podobieństwo może bowiem dotyczyć pomysłu, techniki czy innych elementów niechronionych na gruncie prawa autorskiego. Jak słusznie wskazuje Aleksandra Sewerynik, ocena indywidualnego charakteru określonego fragmentu dzieła „powinna zostać oparta na specjalistycznej analizie, umożliwiającej oddzielenie elementów powszechnie stosowanych lub wynikających z danego stylu twórczości, od tych, które stanowią indywidualne ujęcie, kompozycję tego tworzywa muzycznego”⁵⁷. Nawet pozorne podobieństwo (nawiązanie) do utworu pierwotnego, polegające na wykorzystaniu elementów niechronionych, może zatem zostać uznane co najwyżej za inspirację, w każdym jednak razie nie za opracowanie przedmiotu prawa autorskiego (które wymaga uzyskania zgody jego twórcy).

Ochroną mogą natomiast być objęte sample stanowiące w istocie (choćby krótką) melodię (przykłady utworów *Seville* i *Somebody That I Used To Know* oraz *Overcome* i *Jak Zapomnieć*), przy czym każdy przypadek powinien być oceniany indywidualnie. Nawet jednak uznając te fragmenty utworów za twórcze (czyli będące przedmiotem ochrony), ich wykorzystanie może być pod pewnymi warunkami dopuszczalne bez uzyskania zgody uprawnionego.

⁵³ Piesiewicz (2009): 101–103.

⁵⁴ Posłuchaj: Queen – *We Will Rock You* (Official Video), YouTube.

⁵⁵ Zob. Kuhns (2018) oraz posłuchaj przywołanej tam piosenki.

⁵⁶ Piesiewicz (2009): 108 n.

⁵⁷ Sewerynik (2016).

V. SAMPLING A PRAWO CYTATU

W Oddziale 3 PrAut ustawodawca przewidział szereg wyjątków od zasady tzw. monopolu prawnoautorskiego, dopuszczając podejmowanie względem utworów określonych eksploatacji w ramach dozwolonego użytku bez konieczności uzyskiwania zgody od uprawnionego⁵⁸. Wśród licznych przepisów znalazł się art. 29 PrAut, który zezwala na korzystanie z dzieł w ramach prawa cytatu. Przedmiotem eksploatacji podejmowanej na podstawie art. 29 może być każdy utwór⁵⁹ (a zatem także muzyczny), dopuszczalne jest przy tym korzystanie o charakterze komercyjnym, czyli skutkujące odnoszeniem korzyści majątkowych przez osobę powołującą się na prawo cytatu⁶⁰.

Z treści art. 29 PrAut wynika, że eksploatacja utworu w ramach prawa cytatu wymaga spełnienia następujących warunków:

1) utwór musi być wcześniej rozpowszechniony, tj. w jakikolwiek sposób udostępniony publicznie za zgodą twórcy⁶¹;

2) dzieło, w którym ma być przywołany cytat, powinno stanowić samoistną całość, a zatem spełniać przesłanki z art. 1 ust. 1 PrAut, czyli być przedmiotem prawa autorskiego⁶²;

3) poza utworami fotograficznymi, plastycznymi i innymi drobnymi, dopuszczalne jest jedynie wykorzystywanie urywków dzieł;

4) eksploatacja musi być uzasadniona celami cytatu, takimi jak wyjaśnienie, polemika, analiza krytyczna lub naukowa, nauczanie lub prawami gatunku twórczości

Zakładając, że w ramach samplingu wykorzystuje się, co zrozumiąle, utwory udostępnione publicznie, a także że tworzona w ten sposób nowa kompozycja będzie utworem, kluczowe dla możliwości powołania się na prawo cytatu w ramach analizowanej twórczości będzie spełnienie przesłanek, o których mowa w pkt 3 i 4. Oczywiście przedmiotowe rozważania są zasadne w stosunku do tych sampli, które ze względu na swoją długość czy poziom skomplikowania stanowią przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze i są objęte ochroną prawnoautorską, a zatem których nie można wykorzystać, powołując się na inspirację.

Zarówno w doktrynie, jak i orzecznictwie nie wypracowano precyzyjnych wytycznych, które wskazywałyby, jaka część wykorzystywanego utworu stanowi jeszcze dozwolony „urywek”, a jaka jest już przekroczeniem granic prawa cytatu. Podnosi się jednak, że „rozmiar cytowanego dzieła powinien być możliwie najmniejszy”⁶³, przy czym istotna jest tutaj proporcja pomiędzy wielkością zapożyczenia a objętością utworu, w którym się go umieszcza⁶⁴, tak aby

⁵⁸ Ślęzak (2017): Oddział 3, nb. 1 i 2.

⁵⁹ Gienas (2021): art. 29, nb. 4.

⁶⁰ Stanisławska-Kloc (2015): 478.

⁶¹ Por. art. 6 ust. 1 pkt 3 PrAut.

⁶² Traple (2011): 268–269.

⁶³ Tylec (2007).

⁶⁴ Małek (2011): 347; podobnie Błońska (2019): 645–646.

„nie było wątpliwości co do tego, że powstało własne [nowe] dzieło”⁶⁵. Wydaje się, że – co do zasady – twórczość wykorzystująca sampling będzie spełniała powyższe warunki. Wynika to z jej istoty polegającej właśnie na eksploataowaniu jedynie niewielkich fragmentów pierwotnych kompozycji. Zdaniem Leszka Małka powołanie się na art. 29 PrAut dopuszczalne jest wtedy, gdy: „sAMPLowanie nie jest podstawowym elementem tworzonego dzieła, nie staje się natrętne dla ucha, a zwłaszcza gdy cytaty muzyczne są krótkie, jak też nie zakłócają zasadniczej percepcji dzieła”⁶⁶. Należy zgodzić się z przywołanym poglądem z jednym jednak zastrzeżeniem. Moim zdaniem dopuszczalne, tj. mieszczące się w granicach prawa cytatu, będzie również sAMPLowanie sprowadzające się do kompilacji (połączenia i zmiksowania) różnych, drobnych fragmentów innych utworów. Tym samym przywołana „percepcja” przez słuchacza będzie dotyczyła sampli oraz ich kreatywnego połączenia, i niczego więcej, ponieważ tylko z tych elementów będzie się składała cała finalna kompozycja⁶⁷. Należy natomiast w pełni podzielić pogląd Małka, zgodnie z którym wykorzystywany na zasadzie cytatu sampel w każdym przypadku powinien odgrywać rolę „drugorzędną, poboczną [względem] stworzonego dzieła”⁶⁸. Oznacza to, że nawet w przytoczonym przykładzie kompilacji żadne z zapożyczeń nie powinno odgrywać dominującej roli, decydującej o wyjątkowości nowego utworu oraz – zwłaszcza – o jego twórczym charakterze.

Należy pamiętać, że inkorporowany w ramach prawa cytatu fragment utworu powinien być również odpowiednio „rozpoznawalny” (co pośrednio wynika z istoty omawianej instytucji, a wprost z treści art. 34 PrAut). Rozumie się przez to łącznie: właściwe wyodrębnienie go w cytującym dziele oraz stosowne oznaczenie z podaniem autora i źródła⁶⁹. W przypadku dzieł muzycznych pierwszy z przywołanych warunków można spełnić np. przez zastosowanie kontrastu („odpowiednie ukształtowanie narracji”⁷⁰), natomiast drugi chociażby przez podjęcie działań *post factum*, czyli np. umieszczenie stosownej adnotacji w opisie utworu⁷¹.

⁶⁵ Wyrok SN z 23 listopada 2004 r., I CK 232/04, Lex nr 157362.

⁶⁶ Małek (2011): 312.

⁶⁷ Za przykład niech posłuży symfoniczna kompilacja 3 utworów dokonana przez The Philharmonic Winds: *Let's Get Loud / Party Rock Anthem / Oppa Gangnam Style*, YouTube (2013). Nie jest to wprawdzie klasyczny przykład samplingu, ponieważ wykonanie przypomina nieco *mashup*, ale idea sprowadza się do wykorzystania i połączenia kilku utworów. Pewne wątpliwości budzi długość użytych fragmentów, co – moim zdaniem – zostałyby zakwalifikowane jako przekroczenie granic prawa cytatu. Gdyby jednak w podobny sposób (w ramach typowego samplingu) połączyć krótsze urywki (*sample*) pochodzące z innych dzieł, twórczość tę należałoby uznać za dopuszczalną w świetle art. 29 PrAut. Innym przykładem kompilacji, która dopuszczalna jest właśnie dzięki powołaniu się na prawo cytatu, jest węgierski film *Panie, Panowie – Ostatnie cięcie* (zob. *Final Cut – Hölgyeim és Uraim* 2012, YouTube (2020)). Przywołany film składa się wyłącznie z połączenia krótkich fragmentów innych znanych produkcji. Jedyłą zatem nową „treścią” wnoszoną przez jego twórców jest twórczy montaż wykorzystanych urywków.

⁶⁸ Małek (2011): 313.

⁶⁹ Pacek (2019): art. 29, pkt 16 i 17.

⁷⁰ Mania (2017): 68.

⁷¹ Tak słusznie: Mania (2017): 69.

Problematyczne w samplingu może okazać się spełnienie ostatniej przesłanki dotyczącej celu cytatu. Wydaje się, że w praktyce trudno będzie bowiem wykazać, iż zastosowany sampel (zapożyczenie z innego utworu) nastąpiło w celu wyjaśniania, polemiki, analizy krytycznej lub naukowej albo nauczania⁷² (choć nie jest to niemożliwe⁷³). Pozostaje zatem ewentualność powołania się na „prawa gatunku twórczości”⁷⁴.

Analizowane pojęcie jest różnie rozumiane w doktrynie. Dawniej, tzn. przed 2015 r., kiedy to dodano do ustawy art. 29¹ PrAut wprost dopuszczający eksploatację utworów w ramach parodii, pastiszu i karykatury, wskazywano, że to właśnie w tego rodzaju działalności artystycznej dopuszczalne jest stosowanie prawa cytatu w związku z „prawami gatunku twórczości”, ponieważ – gdyby przyjąć odmienną interpretację – wymieniona twórczość byłaby praktycznie niemożliwa⁷⁵. Wobec dokonanej zmiany legislacyjnej argument ten stracił jednak na aktualności. Podkreśla się natomiast, że analizowana przesłanka z art. 29 PrAut pozwala na prowadzenie działalności „nawiązującej w sposób jednoznaczny do cudzego dzieła”⁷⁶. Jako typowy przykład „gatunku twórczości” wymienia się kolaż⁷⁷, czyli „dzieło powstałe z połączenia elementów różnych dzieł lub elementów pochodzących z różnych stylów lub gatunków sztuki”⁷⁸. Wydaje się, że może w tym przypadku chodzi również o kolaż muzyczny⁷⁹.

W cytowanym już wyroku Sądu Najwyższego wskazano z kolei, że aby móc powołać się na „prawa gatunku twórczości”, nowo powstające dzieła „muszą na tyle zmieniać sens i sytuację przejmowanego utworu, by było wiadomo, że przedstawiają własne spojrzenie na problematykę zawartą w utworze inspirowanym i nie są zwykłym naśladownictwem”⁸⁰. A zatem, jak wskazano wcześniej, w każdym przypadku zapożyczenie nie może odgrywać głównej, przewodniej roli w powstającej kompozycji oraz decydować o jego twórczym i indywidual-

⁷² Na dopuszczalność samplingu dokonywanego w ramach prawa cytatu wprost wskazał TSUE, przy czym podkreślając konieczność spełnienia przesłanek cytowania, przejawiających się (m.in.) w „nawiązywaniu dialogu z utworem [pierwotnym]”, z którego pochodzi wykorzystywany fragment; zob. wyrok TSUE z 29 lipca 2019 r., C-476/17, Lex nr 2701703, pkt 72. Wykorzystywany sampel musi być jednocześnie rozpoznawalny w dziele, do którego jest włączany (por. pkt 73 wyroku). Zdaniem Rzecznika Generalnego TSUE Macieja Szpunara, analizującego przywołaną sprawę, samplowanie co do zasady nie będzie spełniało przesłanek cytowania, ponieważ jego celem „nie jest nawiązanie dialogu czy konfrontacja z wykorzystanymi utworami ani też oddanie im hołdu” (zob. opinia Rzecznika Generalnego z 12 grudnia 2018 r. w sprawie C-476/17, InfoCuria). Jak wskazano, Trybunał nie podzielił jednak tej, jak się wydaje, zbyt daleko idącej tezy.

⁷³ Na przykład wykorzystanie sampla może nastąpić w celu złożenia hołdu dla jego autora, co w pewnym stopniu należałoby uznać za odwołanie się do funkcji cytatu, jakim jest wyjaśnienie: twórca nowej kompozycji wskazuje w ten sposób, że utwór poświęcony jest pamięci innego artysty – tak Małek (2011): 313.

⁷⁴ Małek (2011): 311.

⁷⁵ Traple (2011): 270.

⁷⁶ Traple (2011): 270.

⁷⁷ Choć niekiedy ogranicza się go – moim zdaniem niesłusznie – do kolażu plastycznego, Matlak (2020): 787.

⁷⁸ Słownik języka polskiego PWN, s.v. *kolaż*, <<https://sjp.pwn.pl/szukaj/kola%C5%BC.html>>.

⁷⁹ Mania (2017): 76.

⁸⁰ Wyrok SN z 23 listopada 2004 r., I CK 232/04, Lex nr 157362.

nym charakterze. Powinno jedynie stanowić bazę, wokół której autor buduje nowy przekaz artystyczny.

Interesujące stanowisko prezentuje Grzegorz Mania, który proponuje, aby o dopuszczalności powołania się na prawo cytatu w dziełach muzycznych (i generalnie w działalności artystycznej) – w kontekście przesłanki „praw gatunku twórczości” – decydował zwyczaj panujący w danej „dziedzinie kreatywnej”⁸¹. Wykorzystywanie fragmentu cudzej twórczości byłoby zatem możliwe wtedy, gdy zwyczajowo stanowi to działanie niezbędne do osiągnięcia zamierzonego celu artystycznego⁸². Wydaje się, że w przypadku niektórych gatunków muzycznych (np. hip-hopu) można mówić o wykształceniu się pewnej praktyki postępowania (inkorporowania drobnych fragmentów piosenek innych twórców), co uzasadniałoby powołanie się na prawo cytatu w zakresie samplowania. Biorąc powyższe pod uwagę, uważam, że w przypadku samplingu istnieje możliwość powołania się na „prawa gatunku twórczości” i wykorzystania fragmentu innego utworu w ramach prawa cytatu, o ile tylko zostaną spełnione pozostałe przesłanki, w tym zwłaszcza warunek dotyczący niewielkiej objętości inkorporowanego zapożyczenia⁸³. Wydaje się bowiem, że muzyka jest generalnie takim „gatunkiem twórczości”, w którym naturalnym zjawiskiem jest nawiązywanie do fragmentów innych kompozycji, niekoniecznie w celach bezpośrednio związanych z wyjaśnieniem, polemiką czy analizą.

VI. PODSUMOWANIE

Podsumowując rozważania podjęte w niniejszym artykule, należy stwierdzić, że sampling stanowi co do zasady działanie nienaruszające autorskich praw majątkowych. W wielu przypadkach w tego rodzaju działalności zapożyczany jest bowiem nie-twórczy fragment utworu pierwotnego, a zatem niebędący przedmiotem ochrony. Natomiast w pozostałych sytuacjach, tzn. wtedy gdy uzna się, że dany sampel jest jednak objęty ochroną prawnoautorską, przeważnie dopuszczalne będzie jego wykorzystywanie w ramach prawa cytatu.

Powyższa konstatacja nie oznacza, że eksploatacja choćby fragmentów czyjejś twórczości i budowanie na nich własnej popularności w każdej sytuacji jest działaniem właściwym czy też etycznym. Zakładając, że sukcesy niektórych piosenek podyktowane są właśnie nawiązaniem do wcześniejszej kompozycji, np. *Ice Ice Baby* i zapożyczeniem fragmentu z *Under Pressure*, można mieć wątpliwości, czy takie postępowanie jest moralnie uzasadnione. Niemniej nie stanowi ono – moim zdaniem – działania zakazanego przez przepisy ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Przeciwnie stanowisko prowadziłoby do znaczącego ograniczenia wolności twórczej, szczególnie w dzisiejszych czasach (w erze „kultury remiksu”). „Poszkodowany” artysta może natomiast

⁸¹ Mania (2017): 78.

⁸² Mania (2017): 78. Przed ewentualnym nadużywaniem w ten sposób prawa cytatu miałyby chronić norma z art. 35 PrAut.

⁸³ Podobnie Machała (1999).

próbować formułować roszczenia przeciwko nieetycznie postępującemu konkurentowi na podstawie innych przepisów, np. ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji⁸⁴.

Na koniec należy zwrócić uwagę, że podejmowanie działań w ramach samplingu może wywoływać pewne istotne trudności natury praktycznej, a to ze względu na szeroki zakres ochrony przyznanej producentom fonogramów. W przypadku nagrań chroniona prawem pokrewnym będzie bowiem nie tylko sama rejestracja (utrwalenie) dzieła, ale również nie-twórcze elementy utworu, a nawet same dźwięki i inne „zjawiska akustyczne” w ogóle niestanowiące utworu (por. art. 94 ust. 1 PrAut). Tak szerokie ujęcie przedmiotu praw do fonogramu należy poddać krytyce (zarówno w kontekście samplingu⁸⁵, jak i w oderwaniu od tego zjawiska⁸⁶). *De lege lata* jednak techniczne wykorzystanie fragmentu nagrania muzycznego w ramach samplowania (przeniesienie warstwy dźwiękowej do własnego nagrania), choćby były to elementy nie-twórcze, może następować co do zasady wyłącznie w ramach prawa cytatu (art. 100 w zw. z art. 29 PrAut)⁸⁷.

Antosiewicz, K. (2005). „Copy and past”: rzecz o muzyce w dobie kultury cyfrowej. *Kultura Współczesna* 1: 150–157.

Barta, J., Markiewicz, R., Matlak, A., Niewęglowski, A., Poźniak-Niedzielska, M. (2017). Rozdz. II § 5, [w:] J. Barta (red.), *System prawa prywatnego. Tom 13: Prawo autorskie*. Warszawa: 54–70.

Błońska, B. (2019). Komentarz do art. 20, [w:] W. Machała, R.M. Sarbiński (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*. Warszawa: 634.

Czyżewski, M. (2019). Komentarz do art. 2, [w:] A. Michalak (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*. Legalis.

Ferenc-Szydelko, E. (2021). Komentarz do art. 1, [w:] E. Ferenc-Szydelko (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*. Legalis.

Flisak, D. (2018). Komentarz do wybranych przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. *Lex*.

Gienas, K. (2021). Komentarz do art. 29, [w:] E. Ferenc-Szydelko (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*. Legalis.

Grzybczyk, K. (2017). Komentarz do art. 2, [w:] P. Ślęzak (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*. Legalis.

Juściński, P. (2019). Cyfrowy sampling utworów muzycznych w świetle prawa autorskiego i praw pokrewnych. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 1: 45–87.

Klekotko, M. (2007). Sampling w świetle prawa autorskiego i praw pokrewnych. *Przegląd Prawa Handlowego* 13: 11–17.

⁸⁴ *Mania* (2016): 63.

⁸⁵ Tak np. Sewerynik (2020): 163.

⁸⁶ Zob. argumenty przywołane w opinii Rzecznika Generalnego TSUE z 12 grudnia 2018 r. w sprawie C-476/17, *InfoCuria*, np. wskazujące na niezasadność korzystania z szerszej ochrony przez producentów fonogramów niż ochrona przyznawana autorom (pkt 34 opinii).

⁸⁷ Chociaż zob. uzasadnienie przywołanego wcześniej wyroku TSUE z 29 lipca 2019 r., C-476/17, *InfoCuria*, w którym wskazano, że „próbka pobrana z fonogramu i wykorzystana w nowym utworze w zmienionej i nierozpoznawalnej dla ucha postaci do celów twórczości artystycznej” nie stanowi „zwiłokrotniania” w rozumieniu art. 2 lit. c dyrektywy 2001/29/WE z 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym, *Dz. Urz. L* 167.

- Kuźmich, K., Nożyński, S. (2012). Kultura remiksu a zmiany w muzyce, [w:] A. Cybał-Michalska, P. Wierzbą (red.), *Dyskursy kultury popularnej w społeczeństwie współczesnym*. Kraków: 227–240.
- Laskowska-Litak, E. (2020). Komentarz do art. 2, [w:] R. Markiewicz (red.), *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, [w:] *Ustawy autorskie. Komentarz. Tom 1*. Warszawa: 132–175.
- Lessig, L. (2009). Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce. Warszawa.
- Machała, W. (1999). Sampling. *Monitor Prawniczy* 10. Legalis.
- Malek, L. (2011). Cytat w świetle prawa autorskiego. Warszawa.
- Mania, G. (2016). Plagiat muzyczny. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 3: 54–70.
- Mania, G. (2017). Cytat w muzyce – o potrzebie reinterpretacji przesłanek. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 1: 63–88.
- Marcela, M. (2018). Nowy, zremiksowany świat. *Śląskie Studia Polonistyczne* 1: 203–210.
- Matlak, A. (2020). Komentarz do art. 29, [w:] R. Markiewicz (red.), *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, [w:] *Ustawy autorskie. Komentarz. Tom 1*. Warszawa: 776–793.
- Michalak, A. (2019). Komentarz do art. 1, [w:] A. Michalak (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*. Legalis.
- Niewęglowski, A. (2021). *Prawo autorskie. Komentarz*. Warszawa.
- Pacek, G. (2019). Komentarz do art. 29, [w:] A. Michalak (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*. Legalis.
- Perzyńska, A. (2014). Remiks i mashup, czyli coś nowego z czegoś starego, [w:] A. Staniszevska (red.), *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*. Poznań: 37–48.
- Piesiewicz, P.F. (2009). *Utwór muzyczny i jego twórca*. Warszawa.
- Sewerynik, A. (2020). *Utwór muzyczny jako przedmiot prawa autorskiego*. Warszawa.
- Stanisławska-Kloc, S. (2015). Komentarz do art. 29, [w:] D. Flisak, (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*. Warszawa: 444–478.
- Ślęzak, P. (2017). Komentarz do oddziału 3, [w:] P. Ślęzak (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*. Legalis.
- Traple, E. (2011). Komentarz do art. 29, [w:] J. Barta, R. Markiewicz (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*. Warszawa: 46–71; 267–275.
- Tylec, G. (2007). Głosa do wyroku SN z dnia 23 listopada 2004 r., I CK 232/04. *Przegląd Sądowy* 1. Lex.
- Wójtowicz, E. (2014). Jak bardzo „wszystko już było”? Od apropiacji w dobie postmodernizmu do post-apropriacji w kulturze cyfrowej, [w:] A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski (red.), *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością sztuk wizualnych*. Lublin: 11–20.
- Ciepluch, M. (2012). Ochrona prawna dzieła muzycznego – część 2 [online]. <<http://meakultura.pl/artikul/ochrona-prawna-dzieła-muzycznego-czesc-2-259>> [dostęp: 15.06.2022].
- Cornell, K. (2016). Music sampling: breaking down the basics [online]. <<https://www.tunecore.com/blog/2016/08/music-sampling-breaking-down-the-basics.html>> [dostęp: 15.06.2022].
- Kalinowska, A. (2015). W muzyce wszystko już było [online]. <<https://www.rp.pl/kultura/art-11776011-w-muzyce-wszystko-juz-bylo>> [dostęp: 15.06.2022].
- Kuhns, B. (2018). 6 times Queen’s ‘We Will Rock You’ the perfect sample [online]. <<https://hot1047.com/6-times-queens-we-will-rock-you-the-perfect-sample/>> [dostęp: 15.06.2022].
- Łupak, S. (2015). Kto tu jest kanibalem [online]. <<https://www.newsweek.pl/kultura/czy-wszystko-juz-bylo-zawlaszczenia-w-sztuce/yewzvy7>> [dostęp: 15.06.2022].
- Sewerynik, A. (2017). Cover a prawo autorskie w praktyce [online]. <<https://www.rp.pl/opinie-prawne/art2751421-cover-a-prawo-autorskie-w-praktyce>> [dostęp: 15.06.2022].
- Sewerynik, A. (2016). O piosenkach po niemiecku [online]. <<https://www.rp.pl/internet-i-prawo-autorskie/art3034791-aleksandra-sewerynik-o-plagiatach-i-wyrokach-dot-prawa-autorskiego-o-piosenkach-po-niemiecku>> [dostęp: 15.06.2022].
- Sewerynik, A. (2018). Plagiat, sampling, mashup, instrumentacja i aranżacja w kontekście analizy ochrony elementów składowych utworu muzycznego [online]. <<http://meakultura.pl/ar>

- tykul/plagiat-sampling-mashup-instrumentacja-i-aranzacja-w-kontekscie-analzy-ochrony-elementow-skladowych-utworu-muzycznego-2012> [dostęp: 15.06.2022].
- Silver, G. (2021). A Brief History and Controversy Behind Using other Artist's Music [online]. <https://www.themycenaean.org/2021/10/history_of_controversy_in_music_sampling/> [dostęp: 15.06.2022].
- Słownik języka polskiego PWN. <<https://sjp.pwn.pl/sjp/kolaz;2563848.html>> [dostęp: 15.06.2022].
- Zajączkowski, J. (2014). Najsłynniejsze zarzuty o plagiat w świecie muzyki [online]. <<https://spidersweb.pl/rozrywka/2014/12/04/najsłynniejsze-zarzuty-plagiat-swiecie-muzyki>> [dostęp: 15.06.2022].
- Zeichner, N. (2013). FADER Explains: Harlem Shake [online]. <<http://www.thefader.com/2013/02/15/fader-explains-harlem-shake/>> [dostęp: 15.06.2022].
- Baauer – Harlem Shake [Official Audio]. YouTube (2012). <<https://www.youtube.com/watch?v=qVOLHCHf-pE>> [dostęp: 15.06.2022].
- Choir! Choir! Choir! sings Enya “Orinoco Flow”. YouTube (2019). <<https://www.youtube.com/watch?v=AMEEd6Y1tJA>> [dostęp: 15.06.2022].
- Enya – Orinoco Flow (Official 4K Music Video). YouTube (2009). <<https://www.youtube.com/watch?v=LTrk4X9ACtw>> [dostęp: 15.06.2022].
- Final Cut – Hölgyeim és Uraim 2012. YouTube (2020). <<https://www.youtube.com/watch?v=TwGAQDxFsJU&t=378s>> [dostęp: 15.06.2022].
- Gotye – Somebody That I Used To Know (feat. Kimbra) [Official Music Video]”. YouTube (2011). <<https://www.youtube.com/watch?v=8UVNT4wvIGY>> [dostęp: 15.06.2022].
- Harlem Shake (meme). Wikipedia. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Harlem_Shake_\(meme\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Harlem_Shake_(meme))> [dostęp: 15.06.2022].
- Hildegard von Blingin’, Enya’s Orinoco Flow, but it’s a Bardcore sea shanty. YouTube (2020). <<https://www.youtube.com/watch?v=u9eSnSBP1Po>> [dostęp: 15.06.2022].
- Ice Ice Baby”. Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Ice_Ice_Baby> [dostęp: 15.06.2022].
- Jeden Osiem L – Jak Zapomnieć (Official Video)”. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=qvv7t8Y0iWk>> [dostęp: 15.06.2022].
- Lessig Lawrence. Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Lessig> [dostęp: 15.06.2022].
- Let’s Get Loud / Party Rock Anthem / Oppa Gangnam Style. YouTube (2013). <<https://www.youtube.com/watch?v=jakbu9GMNJ8>> [dostęp: 15.06.2022].
- Live – Overcome (with Ground Zero Footage). YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=jp-Ca7Ay596M>> [dostęp: 15.06.2022].
- Luiz Bonfá – Seville. YouTube (2017). <<https://www.youtube.com/watch?v=MSD18w3wR2E>> [dostęp: 15.06.2022].
- Mashup (muzyka). Wikipedia. <[https://pl.wikipedia.org/wiki/Mashup_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Mashup_(muzyka))> [dostęp: 15.06.2022].
- Plastic Little “Miller Time”. YouTube (2013). <<https://www.youtube.com/watch?v=va-AY7jOh04>> [dostęp: 15.06.2022].
- Queen – Under Pressure (Official Video). YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=a01QQZyl-I>> [dostęp: 15.06.2022].
- Queen – We Will Rock You (Official Video). YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=tJYN-eG1zk>> [dostęp: 15.06.2022].
- Sampling (muzyka). Wikipedia. <[https://pl.wikipedia.org/wiki/Sampling_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Sampling_(muzyka))> [dostęp: 15.06.2022].
- Somebody That I Used to Know. Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Somebody_That_I_Used_to_Know> [dostęp: 15.06.2022].
- Sweet Fat Bottomed Alabama (Queen + Lynyrd Skynyrd) Mashup. YouTube (2015). <<https://www.youtube.com/watch?v=IsKfdrWqW08>> [dostęp: 15.06.2022].
- Vanilla Ice Defends his Bass Line. YouTube (2017). <<https://www.youtube.com/watch?v=wUgN-J7Qdst8>> [dostęp: 15.06.2022].
- Vanilla Ice – Ice Ice Baby (Official Music Video). YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=rog8ou-ZepE>> [dostęp: 15.06.2022].