

Jakub Michał Doliński

Prawne aspekty plagiatu muzycznego

Studia Prawnoustrojowe nr 17, 85-99

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jakub Michał Doliński

Uniwersytet Jagielloński

Prawne aspekty plagiatu muzycznego

W odległej historii dla wielu muzyków „pokradanie” fragmentów ich dorobku było wręcz odbierane jako wyraz szacunku, przez co czując się docenionymi, nie wnosili żadnych skarg czy roszczeń. Haendel – określany mianem „wielkiego plagiatora” – nieskrępowanie czerpał z muzyki włoskiej, co nie umniejszyło jednakże jego pozycji w panteonie wielkich klasyków. Z kolei owiane legendą *Requiem*, zamówione u Mozarta przez grafa von Walsegg-Stuppach ku pamięci jego zmarłej żony, było przez zleceniodawcę wystawiane na koncertach jako jego własne dzieło¹.

Obecne prawo mierzy się z tego typu problemami, choć nie bez trudności. Głównym celem publikacji jest omówienie aspektów plagiatu muzycznego ujętego w prawie autorskim w świetle wielorakich podejść do pojęć w nim zawartych.

1. Przedmiot i podmiot praw autorskich do utworu muzycznego

Ochronę kompozycji jako twórczości artystycznej przewiduje art. 23 k.c., zapewniający jej w art. 24 stosowną ochronę. Jednak podstawowym aktem prawnym stanowiącym o utworze muzycznym oraz słowno-muzycznym, jak również formie jego bezpieczeństwa jest ustawa o prawie autorskim z 1994 r.² (szczególnie jej art. 1 ust. 7). Aby utwór muzyczny mógł być chroniony prawem, spełnione muszą zostać wymagane przesłanki.

1. Kompozycja musi być rezultatem pracy człowieka. Obecnie twórcy coraz częściej uciekają się do programów komputerowych służących losowemu generowaniu najlepszych rezultatów układu muzycznego. Chociaż muzyk traci wówczas część kontroli nad swoją pracą, to jej efekt w pełni pozostaje

¹ J. Barta, *Plagiat muzyczny*, „Zeszyty Naukowe UJ”, Kraków 1978, z. 17, s. 47.

² Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. nr 24 poz. 83 z późn. zm.).

zależny od jego decyzji³. Tak więc i taką formę kreowania kompozycji uznać należy za wynik ludzkiego procesu twórczego. Istotna przy tym jest nie tylko sama melodia, lecz też harmonia⁴.

2. Utwór muzyczny musi posiadać cechy twórczości o charakterze indywidualnym. Oznacza to, że wymagana w tym względzie jest jego oryginalność, przejawiająca się w niepowtarzalnym brzmieniu. Obowiązek twórcy w tym względzie polega na spełnieniu wymogów dotyczących wykonania w sposób twórczy swej pracy, której ostateczny rezultat zależy od osobistego ujęcia⁵. Ważne, aby części składowe utworu nie były w pełni wyznaczone przez stanowiące wkład składniki domeny publicznej⁶. W trakcie procesu kreowania kompozycja musi więc posiadać cechy różniące ją od pozostałych lub wykazywać się nowatorstwem. Poza utworami w pełni wygenerowanymi jako swoiste *novum* prawną ochronę przyznać można utworom poddanych procesowi przekształceń nadającym im oryginalny charakter. Obowiązek takowy nie dotyczy jednak samej formy kreowania utworu, gdyż nawet wyjątkowy sposób jego powstawania nie będzie chroniony prawem. Nie można zabronić twórcy stosowania tych samych metod zbierania owoców pracy, a jedynie uzyskiwania identycznych jej efektów (np. gra na nietypowych instrumentach, takich jak okaryna, czy zapisywanie utworu w sposób inny niż nutowy). Należy zaznaczyć, że w wypadku porównywania dwóch dzieł ocenie oryginalności nie powinna podlegać wyłącznie sama partytura, ale też wykonanie jej zawartości. Generalne znaczenie ma tu wydzźwięk utworu, jego odbiór audialny przez słuchacza. Dla porównania: tradycyjna niemiecka doktryna przyjmowała, że przyznanie ochrony prawnej dziełu muzycznemu nie jest uzależnione od indywidualności dzieła, ale indywidualności samej osoby autora. Uzasadniano to tezą, że prawo autorskie w ochronie swej skupia się na osobowości kompozytora oraz szczególności jego twórczości. Chociaż zarówno system prawa europejskiego, jak i anglosaski *common law* wymagają zaistnienia przesłanki oryginalności, to inaczej jest ona przez każde z nich rozumiana. Prawodawstwo Stanów Zjednoczonych odróżnia „oryginalność”

³ J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, „Zeszyty Naukowe UJ –PWiOWI” Warszawa – Kraków 1980, z. 20, s. 10.

⁴ Zob. np. proces o autorstwo jazzowego *Satin Doll* między reprezentantami Duke’a Ellingtona a Billa Stayhorna, odpowiadającego za jedną z zaaranżowanych wersji. Większość orzeczeń bagatelizuje jednakże znaczenie harmonii czy rytmu dla prawa autorskiego. Przykładem może być proces *Northern Music Corp* przeciwko *King Record Distribution Co.*, gdzie sąd stwierdził, iż „rytm jest tłem dla melodii. W muzyce ilość temp jest ograniczona [...], z tego punktu widzenia oryginalność rytmu jest rzadkością, jeżeli nie jest niemożliwa [...]. Skoro reguły tworzenia harmonii i rodzaje rytmów były w domenie publicznej od dawna, ani rytm, ani harmonia nie mogą same w sobie być przedmiotem prawa autorskiego”. Cyt. za: P.F. Piesiewicz, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009, s. 57.

⁵ Wyrok SA w Warszawie z dnia 5 lipca 1995 r., I ACr 453/95, niepubl.

⁶ Orzeczenie SA w Krakowie z dnia 18 czerwca 2003 r., I Aca 510/03, TPP 2004, z. 102, s. 143.

od „nowości”, tej pierwszej przypisując znaczenie efektu niezależnego powstawania utworu o niekoniecznie inwencyjnym charakterze⁷.

3. Zgodnie z art. 1 ust. 3 ustawy o prawie autorskim, aby utwór mógł korzystać z ochrony przewidzianej ww. aktem, wymagane jest jego ustalenie, czyli możliwość przedstawienia go innemu odbiorcy. W tym względzie jest to jedyny wymóg niezbędny do spełnienia, aczkolwiek nie jest konieczne, ażeby dzieło muzyczne zostało ukończone: dopuszczalne są wstępne wersje utworów oraz ich projekty⁸. Proces utrwalania dokonywany jest w formie zapisu nutowego i/lub fonograficznego, chociaż dopuszczane są np. specjalistyczne programy przetwarzające dane⁹. Konkretna kompozycja może zostać ustalona chociażby jako muzyczna improwizacja¹⁰. Jednakże w tym wypadku poza osobą improwizującą potrzebny jest przynajmniej jeden świadek-słuchacz¹¹. Z reguły ustalenie wiąże się z jednoczesnym utrwaleniem, aczkolwiek prawodawca stawia wymóg jedynie w kwestii tego pierwszego procesu. Zdarzały się również przypadki nietypowego utrwalenia dzieła muzycznego, np. A. Głazunow napisał „z pamięci” partyturę do opery *Książ Igor* niezującego już wtedy A. Borodina¹².

Autor utworu muzycznego

Każdemu twórcy przysługują bezterminowe oraz trwale związane z nim autorskie prawa osobiste. Polski system prawny zapewnia ich ochronę w dwojakiej postaci: na podstawie kodeksu cywilnego oraz ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Art. 23 k.c. wśród dóbr osobistych chronionych niezależnie od innych przepisów wymienia twórczość artystyczną, której podgatunkiem są także utwory muzyczne. Natomiast art. 16 ust. 1 ustawy o prawie autorskim stanowi o uprawnieniach twórcy do autorstwa utworu, zabezpieczając go przed aspektem negatywnym w postaci nieuprawnionego przypisywania sobie jego dzieł. Art. 16 wskazuje na szereg przepisów, gdzie dzieło jest trwale złączone „węzłem uczuciowym” z osobą jego twórcy. Wiążąca ta to nieograniczony czasem związek o podłożu emocjonalno-intelektualnym będący synonimem autorstwa.

Zasada twórczości jest właściwym kryterium przy wyznaczaniu podmiotu autorskich praw osobistych. Ojcostwo utworu muzycznego przyznać można jedynie osobie fizycznej wnoszącej twórczy wkład w jego powstanie. Autora

⁷ P.F. Piesiewicz, op. cit., s. 28.

⁸ A. Lejko, *Muzyka filmowa w prawie autorskim*, „Zeszyty Naukowe UJ”, Kraków 2006, z. 97, s. 47.

⁹ Orzeczenie SN z 29 października 1979 r., IV CR 353/79, OSNC 1980, nr 1–2, poz. 40.

¹⁰ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2008, s. 25.

¹¹ J. Barta, *Dzieło muzyczne...*, s. 62.

¹² T. Trafas, *Wykonanie artystyczne i jego ochrona w świetle prawa*, „Zeszyty Naukowe UJ”, Warszawa – Kraków 1989, z. 49, s. 40.

określa w tym wypadku fakt stworzenia dzieła, bez uwarunkowań dotyczących posiadanych przez niego zdolności do czynności prawnych. W wypadku pełnego ich braku istnieje możliwość pozbawienia twórcy samodzielnego dysponowania prawami autorskimi. Sąd Najwyższy stwierdził, że nie można umownie przenieść autorstwa na inną osobę, nawet jeżeli taka byłaby wola twórcy¹³. Należy zaznaczyć, że w literaturze znane są przypadki tzw. ghostwriterów. Możliwe jest więc również – chociaż ewidentnie rzadziej niż w przypadku twórczości literackiej – ukrycie się znanego kompozytora pod pseudonimem i uzgodnienie z osobą trzecią, ażeby ta występowała jako autor. Sąd francuski zajął się podobną sprawą, w której Marius Casadessus wniósł powództwo o ustalenie jego autorstwa koncertu *Adelaide*, które wcześniej przypisywał W.A. Mozartowi. Kompozytor ograniczył wcześniej swój wkład jedynie do orkiestracji i harmonizacji dzieła. Powództwo zostało precedensowo dla judykatury francuskiej oddalone, co wywołało falę oburzenia i krytyki¹⁴. Wyjątek od zasady uniemożliwiającej przenoszenie autorstwa przez twórcę w prawie szwajcarskim istniał jeszcze do 1992 r. – autor mógł zrzec się prawa do ściśle określonego utworu, zezwalając, by został on opublikowany pod nazwiskiem innej osoby¹⁵.

Określenie autora poprzez wykorzystanie popularnego nazwiska ma ogromne znaczenie dla jego kariery. W świecie sztuki znane są sprawy, gdzie dochodziło do nadużyć w postaci plagiatorstwa znanych pseudonimów artystycznych lub nazwisk¹⁶. Zdarzają się także sytuacje, że artysta korzysta ze zbieżności nazwisk lub/i inicjałów, do czego ma prawo. Podobnie wygląda problematyka sporu o nazwisko w wypadku małżonków – często w trakcie rozwodu jedna ze stron domaga się zaprzestania używania swego nazwiska przez drugą¹⁷. Sąd bywa nieprzychylny takowym żądaniom, jeżeli rozwodzająca się strona korzysta już z nazwiska jako marki reklamowej (np. Tina Turner alias Anna Mae Bullock).

Autor ma pełne prawo do zachowania anonimowości, a zastępstwo w wykonywaniu prawa autorskiego pełni wtenczas producent, wydawca lub właściwa organizacja (art. 8 ust. 1). Jak słusznie zauważa J. Barta, ustawa o prawie autorskim nie uściśla „czy autora zastępować może wyłącznie pierwszy wydawca jego utworu, czy również dalsi wydawcy”, co może powodować późniejsze komplikacje w razie wymienionej sytuacji¹⁸. Co ciekawe, ustawa ta przewiduje także wyjątkowy przypadek osoby autora-producenta-

¹³ Wyrok SN z dnia 9 maja 1969 r., I CR 77/769.

¹⁴ Wyrok TGI w Paryżu z dnia 28 czerwca 1978 r., RIDA 1979, C, s. 209.

¹⁵ E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, Łódź 1997, s. 50.

¹⁶ Zob. np. sprawy spadkobierców J.A. Watteau czy P. Picassa przeciwko twórcom przypisującym sobie nazwiska sławnych malarzy jako swego przydomka. Orzeczenie TGI w Paryżu z dnia 9 grudnia 1975 r., JCP 1976.IV.174.

¹⁷ E. Wojnicka, op. cit., s. 145.

¹⁸ J. Barta, *Dzieło muzyczne...*, s. 69.

ta, gdzie mamy do czynienia jednocześnie z osobą fizyczną i prawną. Autor dzieła muzycznego może być podmiotem praw osobistych i majątkowych, jednakże każdy inny podmiot praw autorskich ograniczony jest jedynie do sfery majątkowej.

Chociaż art. 8 ust. 2. ustawy o prawie autorskim określa autora jako osobę, której nazwiskiem oznaczono egzemplarz utworu lub w inny sposób podano je do publicznej wiadomości, należy pamiętać, iż domniemanie to można obalić w przypadku udowodnienia autorstwa przez inną osobę.

Współautorstwo

Dość powszechna jest sytuacja, gdy na dany utwór muzyczny złożyła się twórczość kilku osób – prawo autorskie przysługuje wtedy każdej z nich w równej części, aczkolwiek współautor może wystąpić do sądu o określenie wielkości udziałów¹⁹. Autorskie dobra osobiste nie mogą stanowić wspólności praw, współautorstwo wyklucza zatem wyodrębnienie praw własności każdego ze współautorów do tego samego utworu. Ażeby móc mówić o współautorstwie, wkład włożony przez każdego z ojców dzieła musi mieć charakter kreatywny i indywidualny. Tytułu takiego nie może sobie rościć osoba, która dostarczyła jedynie nieskonkretyzowany koncept, ideę (np. sam pomysł na temat słów piosenki) lub jej współpraca miała – niezależnie od stopnia zaangażowania – charakter pomocniczy²⁰. Tytułowanie się współtwórcą nie jest natomiast ograniczone kryteriami wielkości wkładu.

Kolejną przesłanką niezbędną do przyjęcia współautorstwa jest stan, w którym każdy z wkładów wniesionych przez współautorów będzie tworzyć jeden utwór, zaś połączenie tych elementów doprowadzi do powstania nowego oraz samoistnego dzieła. Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza równie ważne jest, ażeby stworzenie nowej kompozycji wyniknęło ze świadomej współpracy²¹. Sądy jednak wciąż zmieniają swoje stanowisko w tej sprawie. Początkowo Sąd Najwyższy uznał, iż: „Współtwórczość wynikająca ze współpracy przy tworzeniu dzieła kilku osób, nie może powstać niezależnie od woli twórców, musi bowiem istnieć, choćby dorozumiane [...] porozumienie współtwórców co do stworzenia wspólnym wysiłkiem wspólnego dzieła”²². Jednakże już rok później wydał wyrok, w którym stwierdził: „Zbyt kategoriyczny jest pogląd, że powstanie dzieła wspólnego jest uzależnione od wyraźnego bądź dorozumianego porozumienia twórców. Decyduje obiektywny charakter wkładu drugiej osoby do powstania dzieła, a nie zakres porozumienia”²³.

¹⁹ A. Karpowicz, *Autor – Wydawca. Poradnik prawa autorskiego*, PWN, Warszawa 1994, s. 47.

²⁰ Orzeczenie SN z dnia 5 lipca 2002 r., III CKN 1096/00, OSN 2003, nr 11, poz. 150.

²¹ J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2008, s. 47.

²² Orzeczenie SN z dnia 19 lipca 1972 r., II CR 575/71.

²³ Wyrok rewizji nadzwyczajnej SN z dnia 27 września 1973 r., III CRN 420/72.

Zgodnie z art. 91 ustawy o prawie autorskim, w wypadku współautorstwa reprezentantem zespołu jest jego kierownik, którego definicji ustawa niestety już nie podaje, co może rodzić późniejsze komplikacje. R. Golał wskazuje dwa możliwe rozwiązania. W pierwszym wypadku za formalnego kierownika zespołu uznać należałoby osobę piastującą określoną funkcję reprezentatywno-zarządczą (np. dyrektorzy zespołów pieśni i tańca), w drugim – jednego z artystów-współwykonawców, upoważnionego przez pozostałą część zespołu do jego reprezentowania. Często tytuł ten przyznaje się ze względu na pełnione stanowisko (np. dyrygent orkiestry)²⁴.

Jako że prawa autorskie przysługują twórcom wspólnie, żeby rozporządzać prawami do utworów, potrzebna jest zgoda wszystkich współtwórców. Od tej reguły występuje jednakże wyjątek: przyzwolenie takowe nie jest wymagane w sytuacji, gdy jeden ze współtwórców zamierza dochodzić swych praw w momencie naruszenia autorstwa całości dzieła, tj. w momencie popełnienia plagiatu.

2. Plagiat muzyczny jako naruszenie praw autorskich

Pojęcie plagiatu

Zgodnie z art. 115 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, plagiat to bezprawne przywłaszczenie sobie autorstwa fragmentów lub całości cudzego dzieła i rozpowszechnianie go jako własnego²⁵. E. Wojnicka wskazuje, że według kanw judykatury plagiat można rozumieć na dwa sposoby: jako rezultat naruszenia prawa do autorstwa oraz jako rodzaj deliktu²⁶. W pierwszym przypadku chodzi po prostu o ustalenie faktu, czy autorstwo danego dzieła jest prawdziwe. W wypadku drugiego znaczenia dokonuje się oceny postępowania sprawcy-plagiatora w kontekście naruszenia czyichś dóbr osobistych.

Precyzyjne i definicyjne wyznaczenie granic tej najpoważniejszej formy naruszenia prawa twórcy jest trudne z powodu zbyt różnorodnych stanów faktycznych, których nie sposób poddać pełnej klasyfikacji. Dodatkowych trudności przysparza problem ich niejednolitej oceny, oparty na warstwach emocjonalnych²⁷. Sąd Najwyższy w jednym ze swych wyroków za kradzież autorstwa uznał „przeniesienie do utworu treści lub wyjątków z cudzego dzieła bez wyraźnego podania źródła zapożyczenia”²⁸.

²⁴ R. Golał, *Prawo autorskie. Komentarz dla praktyków*, Gdańsk 2008, s. 165.

²⁵ J. Barta, R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 61.

²⁶ E. Wojnicka, *op. cit.*, s. 125.

²⁷ Z. Radwański (red.), *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*, Warszawa 2007, t. 13, s. 243.

²⁸ Wyrok SN z dnia 15 czerwca 1989 r., III CRN 139/89.

Żeby stwierdzić plagiat, zaistnieć musi katalog przesłanek wskazujących na ową wadę prawną:

Primo: Plagiat stanowić będzie bezprawne wtargnięcie w obręb autorskich dóbr osobistych, polegające na przywłaszczeniu ojcostwa dzieła. Przypisanie sobie lub osobie trzeciej (w przypadku zmowy) autorstwa do danej kompozycji muzycznej następuje w sposób wyraźny lub dorozumiany. W tym pierwszym wypadku jako twórca wskazana zostanie inna osoba niż faktyczny autor dzieła, natomiast w sposób konkludentny nastąpi to w sytuacji, gdy u słuchacza utworu wywołane zostanie niezgodne z rzeczywistością wrażenie co do ojcostwa kompozycji. Warto podkreślić, że plagiator w powyższym, dorozumianym przypadku z powodów powiązanych z rozpowszechnianiem utworu – jak kooptacja do koncertu, tudzież antologii poświęconej twórcy dzieła innego muzyka – nie będzie wymieniony jako autor utworu.

Secundo: W większości przypadków plagiat polega na przywłaszczeniu dzieła cudzego autorstwa. Trzeba jednakże zaznaczyć, że kradzieży intelektualnej dokonać można także przez zebranie plonów cudzej twórczości zawartych w dziele zbiorowym lub łącznym (np. autor słów piosenki bezprawnie uzna się również za autora jej kompozycji muzycznej), ewentualnie przez przypisanie sobie autorstwa utworu anonimowego. Plagiat stanowić będzie również wywołanie mylnego wrażenia u odbiorcy (choćby sugestywne) co do wskazanej osoby autora.

Tertio: Przywłaszczenie powinno być dokonane przez samego plagiatora. Zatem należy uznać, że kradzieży własności intelektualnej dokonać może jedynie sam przywłaszczający. Kryterium zasadniczym jest tu postępowanie w celach osiągnięcia własnej korzyści. Wyjątek od tego stanowi sytuacja, w której autorstwo byłoby przypisane osobie trzeciej przez każdą inną osobę niż twórca na zasadzie zmowy. Plagiat będzie miał miejsce również wtedy, gdy autor oryginału wiedział o nim i wyraził na niego zgodę.

Quatro: Popęlnienie plagiatu nie jest uwarunkowane powstaniem szkody majątkowej u autora lub osiągnięciem korzyści majątkowej czy też osobistej u plagiatora. Zatem muzyczny plagiat stanowić będzie przypisanie sobie autorstwa cudzego utworu lub umieszczenie własnego nazwiska zamiast prawdziwego twórcy np. na afiszach.

Quinto: Do stwierdzenia plagiatu wymagane jest wskazanie podobieństwa między dwoma dziełami – wzrasta ono odpowiednio wobec spadku wątków twórczych oraz oryginalnych w utworze przejmującym elementy. Ażeby stwierdzić kradzież własności intelektualnej w dziedzinie muzyki, przywłaszczona kompozycja powinna zawierać w sobie cechy samodzielnej twórczości w wielkości wymaganej wobec każdego przedmiotu prawa autorskiego. Ocenie plagiatu podlegają indywidualne cechy twórcze dzieła przywłaszczanego.

Rodzaje plagiatu

Plagiat podzielić można na kilka rodzajów ze względu na: rozmiar bezprawnie kopiowanego materiału, stopień jawności oraz umyślność przywłaszczenia sobie autorstwa.

Kolejnym sposobem oceny jest podział na plagiat popełniony jawnie i w sposób ukryty. Klasyfikacja ta ma za zadanie ustalić, czy przywłaszczony utwór, tudzież jego elementy zostały poddane przemianie.

Plagiat jawny, zwany plagiatem zupełnym, to efekt uczynionego wprost przejęcia cudzej twórczości w całości (najczęściej) oraz opatrzenia jej swoim nazwiskiem. Plagiator nie wnosi w zasadzie żadnego własnego wkładu do końcowego rezultatu skopiowanego utworu. Jest to nie budząca żadnych wątpliwości forma plagiatu, aczkolwiek pojawiająca się najrzadziej, gdyż w praktyce fałszerz musiałby w sensie dosłownym skraść autorowi oryginał partytury nieupubliczzonego nigdy wcześniej dzieła i przedstawić je jako własne.

Ukryta postać plagiatu oceniana jest pod kątem przetworzenia utworu. Istotne, czy sprawca ograniczy się jedynie do zwykłego przeniesienia z dzieła pierwotnego, stosując pozbawione wartości twórczej drobne zmiany, czy też wprowadzi zmiany prezentujące cechy oryginalnej twórczości. Poziom trudności w identyfikacji plagiatu lub przeciwnego mu opracowania muzycznego będzie wtedy rósł adekwatnie do ilości i sposobu wtapiania się elementów dokomponowywanych w twórczość plagiatora. Przyglądając się stosunkom między fragmentami pobranymi z cudzej kompozycji muzycznej, a oryginalnie wykreowanymi, wyróżnić można plagiat jawny oraz przeciwstawny utwór samoistny z możliwymi muzycznymi cytatami²⁹.

Przykładem świadomego plagiatu mogą być ścieżki dźwiękowe do ekranizacji szekspirowskiej sztuki *Tytus Andronikus* z 1999 r. oraz filmu *300* z roku 2007. Oba dzieła czasowo umiejscowione są w czasach starożytnych, a dodatkowe podobieństwo stanowiły kompozycje będące kinowym tłem muzycznym: *Returns a king* Tylera Batesa jest przez pierwsze półtorej minuty niemalże identyczną kopią *Victorius Titus* Elliota Goldenthala. Dla odróżnienia wprowadzono kilka maskujących instrumentów lub zrezygnowano z pewnych charakterystycznych (np. piszczałki) dla dzieła Goldenthala. Sprawa zakończyła się ugodą.

Przykład plagiatu nieświadomego stanowi sprawa jednego z członków legendarnej grupy The Beatles George'a Harrisona i jego słynnego utworu *My sweet lord* z roku 1970, praw do którego dochodziła grupa The Chiffons, powołując się na podobnie brzmiący *He's so fine* z 1963 r. Sąd orzekł, że pozwany dopuścił się nieświadomego plagiatu: „Podświadomość George'a

²⁹ J. Barta, *Plagiat muzyczny...*, s. 47.

Harrisona przetworzyła piosenkę, o której świadomość zdążyła zapomnieć³⁰. Jedyną konsekwencją prawną, jaka spotkała Harrisona, był nakaz zwrotu części tantiem za splagiatowany utwór muzyczny.

3. Problematyka wskazania plagiatu w muzyce

Praca nad stworzeniem utworu muzycznego to proces o strukturze interakcyjnej, którego istotą jest wzajemny wpływ na siebie dwóch elementów: reprezentacji poznawczej celu oraz jej odpowiedzi w postaci reprezentacji struktur próbnych. Obie struktury wpływają na siebie, jak również na charakter wewnątrzpsychiczny. Autor ma za zadanie doprowadzić do upodobnienia się ich (akomodacji), spełniając jego założenia decyzyjno-kontrolne tzw. strategiami. Główne kryteria, jakimi kompozytor powinien się kierować przy pracy, to: nowość, wartość i oryginalność. Muzyk wcześniej czy później dostrzeże, że efekt jego pracy jest niewystarczająco oryginalny lub nowatorski. Zmęczenie i wpływ opinii środowiska na ocenę, co można wykorzystać, a czego już nie w komponowaniu, blokuje rozwój artysty³¹. Najczęstszym powodem popełniania plagiatu muzycznego jest stagnacja twórcza. Może ona występować okresowo, wynikając z braku inspiracji, lub długoterminowo – w przypadku twórcy o wątpliwym talencie muzycznym³². Najczęściej trudności we wskazaniu plagiatu muzycznego wynikają ze specyficznych form, jakie może on przyjmować. Do podstawowych zaliczyć można: opracowanie, sampling, inspirację i odwrócenie.

Opracowania muzyczne

Muzyczne utwory zależne będące opracowaniami (tzw. *coverami*) są utworami niesamoistnymi, w budowie których stosuje się zawartości dzieł innych twórców zmieszane z uzupełniającymi całość konstrukcji elementami twórczości własnej autora opracowania. Tworzenie kompozycji muzycznej opartej na cudzym utworze musi spełniać odpowiednie wymagania, ażeby opracowanie było poprawne również pod względem prawnym. Eksploatacja dzieła zależnego powinna być zatem zamierzona i rozpoznawalna. Opracowanie stanowi uwydatnienie piękna muzyki w utworze poprzez rozbudowanie jego linii melodyjnej. Plagiat zaś polega na przeniesieniu cudzej twórczości do utworu własnego. Odnalezienie różnic między nimi wbrew pozorom nie jest proste.

³⁰ M. Herma, *Jak oni ściągają*, „Przekrój” 2008, nr 34.

³¹ M. Dymon, *Przeszkody w procesie twórczym*, Rzeszów 2008, s. 185.

³² M. Randall, *Pragmatic plagiarism. Authorship, profit and power*, Toronto 2001, s. 17.

Zgodnie z art. 2 ust. 1 ustawy o prawie autorskim, opracowanie cudzego utworu muzycznego jako jego przeróbka lub adaptacja jest osobnym przedmiotem prawa autorskiego, nie godzącym w prawa do utworu pierwotnego. Twórca dzieła macierzystego przynajmniej jednakże zezwolenie na rozporządzenie przerobioną wersją jego utworu. Zatem różnica między coverem a plagiatem polega w większości przypadków na udzieleniu przez autora zgody na czerpanie z jego utworów i przerabianie ich w ramach swojej artystycznej wizji.

Sampling

Sampling to forma cytatu muzycznego, polegająca na przenoszeniu krótkich fragmentów utworu muzycznego do innych nagrań, następnie przetwarzanych i wielokrotnie powtarzanych. Hip-hop jest nurtem muzyki, który najczęściej dokonuje „próbekowania” elementów pochodzących z cudzych utworów. Omawiany rodzaj muzycznego cytowania jest unormowany w art. 29 ust. 1 ustawy o prawie autorskim, chociaż nie legalizuje w pełni wszelkich zapożyczeń. Chodzi w tym przypadku o przywłaszczenie fragmentów muzycznych wykazujących ewidentnie cechy indywidualnej twórczości³³. Słynny przebój M.C. Hammera *Can't touch this* posiadał w swej budowie sample z piosenki *Super freak* Ricka Jamesa zaczerpnięte w drodze umowy licencyjnej. Zgody takiej nie uzyskał inny muzyczny hit *Ice ice baby* wykonywany przez Vanilla Ice, zawierający sampel melodyjny piosenki zespołu Queen i Davida Bowie pt. *Under pressure*. Jak w większości przypadków, również i tutaj doszło do ugody pozasądowej, zgodnie z którą autorzy otrzymali odszkodowanie finansowe³⁴.

Cytaty muzyczne nie mają w swym charakterze nic wspólnego z dziełami zależnymi czy utworami inspirowanymi. Przytaczanie fragmentów innych kompozycji ma odmienny cel i pełni odmienną funkcję niż w przypadku odniesień do dzieł niesamoistnych³⁵.

Istotne dla udowodnienia plagiatu muzycznego jest wskazanie podobieństwa między dwoma utworami. Specyficzna funkcja cytatu muzycznego, jaką pełni on w utworach muzycznych, z reguły uniemożliwia określenie go mianem plagiatu. Posiada on najczęściej formę krótkiego, charakterystycznego

³³ J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 97.

³⁴ Zob. P.F. Piesiewicz, op. cit., s. 97.

³⁵ Jako przykład najstarszych cytatów muzycznych mogą posłużyć dzieła w zaawansowanym stopniu korzystające z melodii francuskiej pieśni patriotycznej Claude'a Josepha Rouget de Lisle z 1792 r., znanej lepiej jako *Marsylianka* i będącej dzisiejszym hymnem Francji. Odniesienia do tego utworu słyhać w uwerturze *1812* Piotra Czajkowskiego z 1880 r., jak również nazwanej identycznie kompozycji Wojciecha Kilara z 1998 r. Obie wersje *1812* odnoszą się już w samym tytule do francuskich akcentów, zaś ich twórcy nigdy nie kryli, że wykorzystali znaną melodię.

i powszechnie kojarzonego motywu muzycznego. Charakterystyczny dla cytatu muzycznego jest zwyczaj niewymieniania autora wykorzystywanego fragmentu. Jest to zrozumiałe, zważywszy na fakt dużej popularności źródła muzycznego, uniemożliwiającego ewentualne wywołanie u słuchacza fałszywego przekonania co do autorstwa³⁶. Cytat muzyczny może zostać włączony do nowego dzieła pod postacią zmienioną (np. w wersji zinstrumentalizowanej) lub w formie oryginalnej. Ażeby mógł on zostać objęty prawem cytatu wskazanym w art. 29 ust. 1 ustawy o prawie autorskim, powinien wyróżniać się na tle innych elementów kompozycji i zostać pobrany w odpowiednich ilościach³⁷.

Inspiracje muzyczne

Art. 2 ust. 4 ustawy o prawie autorskim wskazuje na rozróżnienie opracowania od utworu powstałego w wyniku inspiracji innym dziełem. Inspiracja muzyczna stanowi obszar dozwolonej twórczości zależnej, której rezultatem jest kompozycja samodzielna w stopniu wykluczającym przejmowanie elementów twórczych z innego dzieła. Z muzycznymi dziełami inspirowanymi mamy do czynienia, gdy natchnienie do stworzenia danego utworu stanowi styl innego kompozytora, gatunek muzyczny lub dzieło należące do innej dziedziny sztuki. Ten rodzaj kompozycji wyraża często hołd w stosunku do twórczości cytowanego muzyka.

Inspiracje muzyczne częstokroć zbliżają się w stronę plagiatu, czego przykładem stanowią muzyczne parodie. Pastiche zalicza się do kompozycji inspirowanych, niemniej jednak zachowuje się ostrożność przy jego klasyfikacji. W odróżnieniu od satyry literackiej czy parodii plastycznej, trudno ująć jego warstwę treściową. J. Barta ma wątpliwości, „czy nadanie przez odpowiednią instrumentację utworowi charakteru żartobliwego, czy proste przesunięcie z tonacji dur do tonacji moll, czyniące z utworu pogodnego utwór poważny, wystarcza do uznania utworu za dzieło inspirowane [...]. Parodie muzyczne zbliżają się bardziej do dzieł zależnych i nie można przy tego rodzaju dziełach wykluczyć pojawienia się plagiatów”³⁸.

Plagiat „odwrócony”

Z tym rodzajem plagiatu zetknąć się można w sytuacji, kiedy autor dzieła fałszywie przypisuje je innej osobie, np. chcąc ośmieszyć innego muzyka jako rzekomego twórcę kompromitująco brzydkiej, tudzież prostej kompo-

³⁶ J. Barta, *Plagiat muzyczny...*, s. 62.

³⁷ Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie określa jasno rozmiaru cytatu. Według wykładni literalnej zawartej w art. 29 ust. 1 wielkość tę możemy określić jako „urywkową” lub „drobną”.

³⁸ J. Barta, *Plagiat muzyczny...*, s. 50.

zycji. Dochodzi tu do świadomego pozbawienia się autorstwa dzieł bezpośrednio lub pośrednio stworzonych przez siebie. W przypadku bezpośrednim kompozycja będzie wyraźnie podpisana nazwiskiem osoby innej niż jej faktyczny twórca. Nie wskazawszy autora, fałszerz może wiernie odtworzyć jego „własny styl, technikę artystyczną i w ogóle wszelkie indywidualne cechy twórczości, iż w efekcie odbiorcy, czasem nawet rzeczoznawcy, nabiorą mylnego przekonania co do pochodzenia utworu”³⁹. Co prawda nie narusza to praw autorskich prawdziwego autora, jednak taka sytuacja może być uznana za zagrożenie dóbr osobistych ośmieszające w ten sposób muzyka⁴⁰.

W przypadku plagiatu odwróconego może mieć miejsce zgoda zarówno twórcy oryginału, jak i „przysposabiającego” kompozycję. Również w świecie muzyki istnieją ukrywający się, prawdziwi autorzy przekazywanego dzieła, mimo iż orzecznictwo sądowe negatywnie ocenia wszelkie próby przekazania autorstwa innej osobie. Najślynniejszym „kompozytorem-widmo” był W.A. Mozart, zarabiający na pisaniu incognito dzieł muzycznych dla swych mecenasów o niespełnionych ambicjach artystycznych. Obecnie zjawisko to powszechne jest w przypadku „wypalonych” starych gwiazd muzyki, których dawny blask wskrzesić próbują firmy fonograficzne.

4. Odpowiedzialność prawna

Polska ustawa przyjęła dualistyczną koncepcję prawa autorskiego, oddzielającą prawa majątkowe od osobistych, przy czym należy pamiętać o obejmujących je prawach o charakterze mieszanym. Zgodnie z zasadami prawa cywilnego, wystąpienie szkody stanowi konieczną przesłankę odpowiedzialności odszkodowawczej. Na mocy art. 16 i 78 ust. 1 ustawy o prawie autorskim twórcy, którego dobra osobiste są naruszane, przysługuje możliwość wytoczenia powództwa przeciwko szkodzącemu.

Katalog roszczeń majątkowych przysługujących twórcy w wypadku plagiatu został wyrażony w art. 79 ustawy o prawie autorskim. Zalicza on do nich m.in.: naprawienie wyrządzonej szkody, wydanie uzyskanych korzyści, roszczenie o zapłatę wielokrotności stosownego wynagrodzenia autorskiego czy też roszczenie o uiszczenie odpowiedniej sumy pieniężnej z przeznaczeniem na Fundusz Promocji Twórczości. Wyróżniamy dwie kategorie roszczeń majątkowych: pierwotne, mające na celu zapewnienie stanu zgodnego z treścią prawa oraz środki ochrony o charakterze wtórnym. Jednym z istotnych środków pierwszej grupy jest roszczenie o zaniechania naruszeń, występujące w sytuacji, gdy naruszenie wciąż trwa lub istnieje realne zagrożenie jego powtórzeń.

³⁹ Ibidem, s. 58.

⁴⁰ J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 74.

Plagiat rozpatrywać można również z punktu widzenia odpowiedzialności karnej⁴¹. Jak już wcześniej zaznaczono, ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych reguluje kwestie odpowiedzialności karnej za popełnienie plagiatu. Kluczowy w tej materii jest art. 115 ustanawiający karę grzywny, ograniczenia lub pozbawienia wolności do trzech lat za przywłaszczenie autorstwa lub wprowadzenie w błąd co do niego (całości albo fragmentów), jak również jego rozpowszechnienie bez wskazania twórcy. Art. 115 w dwóch pierwszych ustępach wskazuje jedynie na naruszenia praw osobistych, podczas gdy ust. 3 zajmuje się pozostałymi naruszeniami, w tym naruszeniami praw majątkowych. Przepięstwo kradzieży intelektualnej należy ująć w kontekście wspólnym wobec autorskiego dobra osobistego (art. 16 pkt 1), a także dobra osobistego artysty wykonawcy (art. 86 ust. 1 pkt 1)⁴².

Zasadniczą kwestią w wypadku procesu karnego jest wykazanie indywidualności w procesie kreowania utworu, jak też jego wyjątkowości i niepowtarzalności. Zatem wymagana jest możliwa do usłyszenia nowatorskość, wyróżniająca powstałą kompozycję od innych utworów o podobnej tematyce. Pominięcie twórców, z których dzieł korzystano przy tworzeniu nowego dzieła w sposób niepełny lub nieprawidłowy, wskazuje na delikt cywilny. Dopiero całkowite niewskazanie prawdziwego autora będzie posiadało znamiona czynu przestępnego⁴³. Przywłaszczenie sobie autorstwa stanowi przyczynę odpowiedzialności karnej niezależnie od tego, czy zostało popełnione w celu osiągnięcia korzyści majątkowej, czy nie⁴⁴.

Chcąc dokonać poprawnej oceny sytuacji pokrzywdzonego w procesie karnym dotyczącym ochrony praw autorskich, należy zwrócić uwagę na problemy związane ze skonkretyzowaniem osoby pokrzywdzonej. Badając strukturę istotnego dla sprawy statusu pokrzywdzonego, należy wziąć pod uwagę samą jego osobę, naruszone dobro oraz jego bezpośredniość. Ze względu na różnorodność zagrożonych dóbr prawnych żadna z dotychczasowych definicji pokrzywdzonego nie wskazuje, jak należy je rozumieć, w związku z czym rozwiązania najczęściej poszukuje się w ich niekwestionowanym związku z prawem karnym. W przypadku bezpośredniości naruszenia dobra prawnego doktryna uznaje, iż powinno ono wynikać wprost z działania lub zaniecha-

⁴¹ Pierwsze wyraźne regulacje prawne dotyczące autorstwa dzieł muzycznych pojawiły się w XIX wieku. Artysta, który popełnił plagiat muzyczny, zgodnie z surowym prawem Szwecji z 1812 r. mógł się spodziewać kary ciężkich robót od sześciu miesięcy do dwóch lat. Niemiecka ustawa z 1870 r. przewidywała karę do 20 talarów grzywny tak za nieświadome, jak świadome niepodanie nazwiska twórcy. Najsurowsze sankcje wprowadzało jednak ustawodawstwo rosyjskie, zgodnie którym „kontrefaktor” (w prawie carskim osoba popełniająca plagiat) mógł spodziewać się kary chłosty lub zostać zesłany na Syberię. E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926*, „Zeszyty Naukowe UJ”, Kraków 2000, s. 151 i 237.

⁴² R. Gola, *Prawo autorskie...*, s. 324.

⁴³ G. Sołtysiak, *Plagiat. Zarys problemu*, Warszawa 2009, s. 16.

⁴⁴ J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 302.

nia przestępczego. Chociaż pokrzywdzonym w przypadku plagiatu jest jedynie twórca, możliwe jest poszerzenie kręgu pokrzywdzonych. Na przykład w sytuacji naruszenia autorskich praw majątkowych dotyczących opracowania cudzego utworu pokrzywdzonym będzie zarówno autor utworu pierwotnego, jak i twórca opracowania.

Przywłaszczenie może być popełnione wyłącznie w bezpośrednim zamiarze i z działania. Zamiar plagiatora będzie polegał na chęci przywłaszczenia sobie autorstwa, nie zaś tylko na godzeniu się z jego ewentualną możliwością. Natomiast w wypadku wprowadzenia w błąd czyn ów może powstać pod postacią zamiaru bezpośredniego, jak również ewentualnego. Samo usiłowanie przywłaszczenia przewidziane we wszystkich ustępach art. 115 ustawy o prawie autorskim jest karalne wespół z art. 11 § 1 k.k.

Warto zaznaczyć przypadki, gdy naruszone przywłaszczeniem dobro prawne może uzyskać dodatkową ochronę poza tą przewidzianą przez prawo karne materialne, a zatem ochronę podwójną. Jej realizacja w drodze procesu karnego może zmodyfikować jego tok, a to z kolei może zwiększyć zakres uprawnień pokrzywdzonego, np. w wypadku procesu adhezyjnego. Taka modyfikacja procesu jest jednak możliwa wyłącznie w przypadku, gdy dochodzenie przez pokrzywdzonego-poszkodowanego odszkodowania bazuje na normach prawa cywilnego⁴⁵.

Summary

Legal aspekty of musical plagiarism

Keywords: music plagiarism, original work, author of music, use or imitation.

The main aim of presented master thesis is to describe problem of musical plagiarism as a legal definition and from the musicology's standpoint. The most important is an analyse of music and it's composers in the meaning of protection guarantied by copyrights. This work is constructed by five chapters. Chapter one shows how the problem of plagiarism in music was changing through the ages of history. The author starts his contribution with a description of conceptions for music, it's author and their meaning in polish law. In chapter two of the study the author attempts to give a definition of plagiarism in the light of the provisions of the Polish statue on the law on copyright of 1994 which is in force till today. The following part of the article describes various cases, that are related to the musical plagiarism and mystification of compositions or their authors in industry's most famous

⁴⁵ A. Gerecka-Żołyńska, *Ochrona praw autorskich i praw pokrewnych w polskim procesie karnym*, Toruń 2002, s. 69.

copyright infringement cases from the last century. Next chapter deals with the legal character and legal conditions of samplings, musical inspirations, covers, remixes and re-edits. Author of it's text also describes here how to tell them apart and how to avoid mystification of author's theft. This chapter also treats of the detailed matters in musical plagiarism such as folk, ancient music, "turned-on" plagiarism and all other that has any connection with the aim of presented article. Last chapter is a trial of combine musician's moral rights with property's copyrights. This section also shows penalties of criminal law.