



Acta Juris Stetinensis

2023, nr 1 (vol. 42), 25–43
ISSN (print) 2083-4373 ISSN (online) 2545-3181
DOI: 10.18276/ais.2023.42-02



Aleksandra Górską-Jankowską

mgr

Uniwersytet Gdański

e-mail: aleksandra.gorska-jankowska@phdstud.ug.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6326-4703

OPEN  ACCESS



Prawnoautorska klasyfikacja remiksu

Streszczenie

Upowszechnienie się Internetu na masową skalę doprowadziło do zmiany w sposobie uczestnictwa w kulturze: internauci (w szczególności ludzie młodzi) są obecnie nie tylko konsumentami kultury, lecz także jej aktywnymi twórcami. Twórczość ta przejawia się w podejmowaniu różnorodnych aktywności w Internecie, takich jak produkowanie remiksów, pisanie fanfików, tworzenie memów, blogowanie czy nagrywanie podcastów. Zjawisko to określane jest w literaturze jako „kultura partycypacji” ze względu na jego powszechność i globalny charakter. W artykule poruszono problematykę remiksu na tle polskiej ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2021 r., poz. 1062 ze zm.). Celem artykułu jest analiza przepisów, które mogą mieć zastosowanie do twórczości remiksowej, oraz wskazanie trudności związanych z zaklasyfikowaniem remiksów do odpowiednich kategorii funkcjonujących na gruncie prawa autorskiego (utwór inspirowany, utwór zależny, utwór z cytatem, parodia), a także próba dokonania takiej klasyfikacji. Cel ten jest istotny, wpływa bowiem bezpośrednio na prawa twórcy utworu pierwotnego oraz potencjalne obowiązki twórcy remiksu.

Słowa kluczowe: prawo, prawo autorskie, remiks

Wprowadzenie

Rozwój mediów cyfrowych, w szczególności Internetu, znacząco zmienił sposób uczestnictwa w kulturze. Po okresie „jednokierunkowych” mediów masowych, takich jak telewizja, prasa czy książka, w których przeciętny człowiek pełnił wyłącznie funkcję odbiorcy, nadszedł okres czynnego uczestnictwa w kulturze. Internet otworzył bowiem przestrzeń do tworzenia oraz udostępniania dzieł na niespotykaną wcześniej skalę, a także ułatwił przerabianie istniejących już utworów i wyrażanie ich w zupełnie nowy sposób. Nastąpiła pewnego rodzaju demokratyzacja działalności twórczej¹, która uaktywniła potencjał twórczy wielu osób tworzących do tej pory dla siebie bądź dla niewielkiego grona odbiorców. Wraz z rozwojem Internetu zaczęły dzielić się one swoją twórczością z publicznością internetową. Zjawisko to jest określane jako „kultura uczestnictwa” bądź „kultura partycypacji”² i obejmuje wiele różnorodnych aktywności, takich jak m.in. członkostwo w społecznościach internetowych (np. Facebook, Instagram), tworzenie nowych form wyrazu (np. samplowanie, tworzenie fanfików, zinów, memów czy mash-upów), współpraca w celu wykonywania zadań i rozwijania nowej wiedzy (np. poprzez rozwój Wikipedii) czy choćby poprzez kształtowanie mediów (np. przez blogowanie czy tworzenie podcastów)³. Innym rodzajem tego typu twórczości jest remiks, który polega na wykorzystaniu (bądź przerabianiu) fragmentów innych dzieł do stworzenia zupełnie nowego utworu. Choć pojęcie to wywodzi się ze świata muzyki (a dokładniej z kultury hip-hopowej)⁴, to obecnie odnosi się także do innych rodzajów sztuki i określane jest jako jeden z „najważniejszych słów kluczy opisujących cały zespół praktyk w obrębie kultury cyfrowej”⁵. Ze względu na doniosłość tego zjawiska dla współczesnej kultury i dla życia społecznego, a także ze względu na postulaty zmiany paradygmatu ochrony praw autorskich, które są współcześnie podejmowane w związku ze zmianą sposobu tworzenia i uczestnictwa w kulturze, wydaje się zasadnym, aby przeanalizować remiks również pod kątem prawnym.

1 M. Maryl, *Teksty – kultury – uczestnictwa*, w: A. Dąbrowka i in. (red.), *Teksty kultury uczestnictwa*, Warszawa 2016, s. 13, DOI: 10.18318/978-83-65573-14-8.1 (dostęp 1.09.2022).

2 M. Baranowski, *Kultura partycypacji a nowe media: między dobrostanem a stanem złobycia*, „Zarządzanie w Kulturze” 2019, t. 20, nr 1, s. 9, DOI: 10.4467/20843976ZK.19.001.10334 (dostęp 1.09.2022).

3 H. Jenkins i in., *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge 2009, s. 3.

4 E. Wójtowicz, *Twórca jako postproducent – między postmedialnym remiksem a reprogramowaniem kultury*, w: M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak (red.), *Remiks: teorie i praktyki*, Kraków 2011, s. 21.

5 A. Nacher, *Remiks i mashup – o nielatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1 (9), s. 77–89.

Celem niniejszego artykułu jest analiza przepisów, które mogą mieć zastosowanie do twórczości remiksowej, oraz wskazanie trudności związanych z zaklasyfikowaniem remiksów do odpowiednich kategorii funkcjonujących na gruncie prawa autorskiego (utwór inspirowany, utwór zależny, utwór z cytatem, parodia), a także próba dokonania takiej klasyfikacji. Cel ten jest o tyle istotny, że wpływa bezpośrednio na prawa twórcy utworu pierwotnego oraz potencjalne obowiązki twórcy remiksu.

Remiks – próba uchwycenia zjawiska

Początkowo termin „remiks” był stosowany wyłącznie w muzyce, z czasem rozpowszechnił się i znalazł zastosowanie także w odniesieniu do innych dziedzin sztuki. Remiksem można nazwać dzieło, które powstało w wyniku przerobienia (zremiksowania), polegającego na dodawaniu/usuwaniu lub zmianie elementów utworu oryginalnego. Co charakterystyczne, remiks zawsze odwołuje się do dzieła powstałego wcześniej (choć w różnym stopniu zachowuje ślady pierwotnego dzieła) i dodaje nowe elementy do utworu, jednocześnie wskazując na źródło pierwotnego utworu, poprzez np. wskazanie go w tytule⁶. W twórczości muzycznej za remiks można uznać każdą interpretację melodii wprowadzającą modyfikację w postaci np. ozdabiania, figuracji, dodawania głosów, wprowadzania i przekształcania harmonii, zmiany kontekstu rytmicznego czy przekształceń fakturalnych. Remiksem jest zatem dodawanie wartości artystycznej do funkcjonującego już w przestrzeni muzycznej materiału⁷. Jak wskazuje T. Plata: „to taka praca artysty, która wchodzi w istotny dialog z pracą kogoś innego, wcześniejszą; przerabia ją, uzupełnia, rozwija, z intencją przywrócenia do życia, oddania hołdu, dotarcia do wątków dotychczas ukrytych, czasami podważenia”⁸.

Funkcjonowanie remiksu we współczesnej muzyce bardzo dobrze przedstawia film kanadyjskiego reżysera B. Gaylora *Kultura Remixu*. Bohaterem filmu jest DJ Girl Talk, którego twórczość opiera się na przerabianiu klasyków muzyki rozrywkowej. Jego podejście do muzyki i twórczości w ogóle obrazuje współczesne podejście pokolenia wychowanego w dobie Internetu⁹. Zgodnie z księgą rekordów Guinnessa najbardziej „zremiksowaną” artystką jest Madonna: do 2018 roku jej utwory zostały

6 Encyklopedia teatru polskiego, www.encyklopediateatru.pl/hasla/351/remiks (dostęp 1.09.2022).

7 K. Gawlas, *Remiks – narzędzie w warsztacie kompozytorskim*, w: M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak (red.), *Remiks...*, s. 212–213.

8 D. Sajewska, T. Plata (red.), *Re//mix: performans i dokumentacja*, Warszawa 2014, s. 3.

9 www.filmweb.pl/film/Kultura+remixu-2008-513709 (dostęp 1.09.2022).

zremiksowane w sumie 324 razy¹⁰. Najdobitniejszym przykładem tego, w jaki sposób remiks wpłynął na świat muzyki, jest to, że od 1998 roku „Grammy”, jedna z najbardziej prestiżowych nagród w świecie muzycznym w Stanach Zjednoczonych, przyznawana jest właśnie za najlepsze zremiksowane utwory (Best Remixed Recording)¹¹. W sztukach plastycznych remiks jest również obecny od wielu dekad: remiksem można nazwać dyptyk „Marylin” A. Warhola czy też „Look Mickey” R. Lichtensteina. Popularne obecnie w Internecie memy, czyli humorystyczne obrazki opatrzone tekstem wielokrotnie przerabiane przez internautów, również są przykładem współczesnej kultury remiksu.

Remiks nie jest pojęciem języka prawnego, nie dysponujemy zatem definicją legalną. A. Sewerynik wskazuje, że remiksem może być każdy utwór, który stanowi nową wersję innego utworu, w szczególności jego nagrania¹². Według G. Mani, remiks jest „w istocie elektroniczną aranżacją”¹³. W. Machała definiuje remiks jako „zgrania na nowo poszczególnych ścieżek fonogramu, często połączonego z przesunięciem akcentów w aranżacji utworu z partii jednego instrumentu na inny, zmianą tempa lub powtórzeniem określonych tematów muzycznych”¹⁴. N. Ghazal wskazuje, że remiks wiąże się z „modyfikacją nagrania, w szczególności poprzez zmianę jakości dźwięku, wydłużenie bądź skrócenie poszczególnych sekcji czy też zmianę kolejności poszczególnych fragmentów”¹⁵. R. Markiewicz natomiast wskazuje na definicję remiksu jako „wykorzystywanie wszystkich postaci utworów dla stworzenia nowego dzieła”¹⁶.

Tworzenie remiksu polega na przetworzeniu innego utworu poprzez dodanie, usunięcie bądź też zmianę elementów utworu oryginalnego w taki sposób, aby utworzyć zupełnie nowy utwór (np. w przypadku utworów muzycznych przez zrobienie linii melodycznej albo przez wprowadzenie zmian w podkładach rytmicznych). Wskazuje się, że remiks obejmuje bardzo różne pod względem tworzywa praktyki artystyczne (wizualne, audialne i multimedialne), a także opisuje cały wachlarz aktywności w kulturze popularnej¹⁷. Zakres ingerencji w utwór oryginalny oraz zastosowane techniki w celu dokonania zmian w utworze oryginalnym

10 www.guinnessworldrecords.com/world-records/509160-most-remixed-act (dostęp 1.09.2022).

11 www.grammy.com/grammys/awards (dostęp 1.09.2022).

12 A. Sewerynik, *Utwór muzyczny jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2020, s. 205.

13 G. Mania, *Muzyka w prawie autorskim*, Kraków 2020, s. 283.

14 W. Machała, *Sampling*, „Monitor Prawniczy” 1999, nr 10, s. 17.

15 N. Ghazal, *Prawo do fonogramu w świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa 2017, rozdz. 2.4.

16 R. Markiewicz, *Ilustrowane prawo autorskie*, Warszawa 2018, s. 355.

17 A. Nacher, *Remiks i mashup...*, s. 77.

mogą bardzo się różnić od siebie w poszczególnych remiksach, jednak wspólnym mianownikiem jest zawsze zawłaszczenie pewnych elementów utworu oryginalnego i stworzenie na jego bazie nowego utworu. To, jaka relacja prawna powstanie między utworem oryginalnym a utworem powstałym na jego bazie, będzie zależało od charakteru przeróbek (twórcze czy też techniczne) oraz zastosowanych technik. Wskazuje się w polskiej nauce prawa, że remiks w szczególności może stanowić utwór inspirowany, dzieło zależne, dzieło z cytatem, a także parodię¹⁸.

Kwalifikacja przedmiotowa remiksu

Zgodnie z definicją zawartą w art. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (dalej: pr. aut.), przedmiotem ochrony prawa autorskiego jest utwór będący przejawem działalności twórczej o indywidualnym charakterze. W zależności od zakresu i charakteru podobieństw danego utworu do utworów powstałych wcześniej wyróżnia się kilka kategorii utworów, tzn. utwory samoistne nieinspirowane, samoistne inspirowane oraz niesamoistne (w tym opracowania)¹⁹. Utwory samoistne nieinspirowane, czyli takie, które w żaden sposób nie nawiązują do innych powstałych wcześniej dzieł, będą w niniejszej pracy pominięte (istotą remiksu jest bowiem ingerencja, w mniejszym bądź większym stopniu, w inne dzieło).

Utwory inspirowane, wymienione w art. 2 ust. 4 pr. aut., są dziełami samoistnymi, które posiadają cechy indywidualnej twórczości. Przyjmuje się także, że nie zawierają jakichkolwiek twórczych elementów innych utworów²⁰. Inspiracja będzie polegała na przejęciu elementów „nietwórczych” z innych utworów, które nie są chronione prawem autorskim. Zgodnie z art. 1 ust. 2¹ pr. aut. nie podlegają ochronie odkrycia, idee, procedury, metody, zasady działania oraz koncepcje matematyczne. W nauce prawa wskazuje się także, że elementami, które nie podlegają ochronie prawnej, są m.in. określone techniki artystyczne, style w sztuce, określona tematyka bądź treść²¹. W przypadku utworów samoistnych inspirowanych związek z innym utworem więc istnieje (brak jakichkolwiek powiązań przekreślałby możliwość zaklasyfikowania danego utworu jako utworu samoistnego inspirowanego, wtedy mówilibyśmy raczej o utworze samoistnym nieinspirowanym), ale obydwa utwory

18 R. Markiewicz, *Remiks a prawo autorskie*, w: J.W. Adamowski i in. (red.), *Między Klileo a Themis*, Warszawa–Poznań 2016, s. 651.

19 P. Łada, *Sztuka a prawo autorskie*, Warszawa 2014, s. 41.

20 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2016, s. 41.

21 P. Łada, *Sztuka...*, s. 42.

(oryginalny i inspirowany) będą stanowić odrębne utwory na gruncie prawa autorskiego. Utwory inspirowane stanowią więc w pełni samodzielne dzieła, przy których wykorzystaniu nie dochodzi do ingerencji w prawa autorskie innych twórców. W wyroku z 23 czerwca 1972 roku Sąd Najwyższy odniósł się do problematyki rozróżnienia utworu inspirowanego od utworu zależnego i wskazał, że „za kryterium rozgraniczające dzieło inspirowane od dzieła zależnego należy uznać takie twórcze przetworzenie elementów dzieła inspirującego, że o charakterze dzieła inspirowanego decydują jego własne, indywidualne elementy (a nie elementy przejęte)”²². W doktrynie wskazuje się, że klasyfikacja remiksów jako utworów inspirowanych jest z pewnością możliwa²³, jednak takie remiksy będą występować rzadko, ponieważ zainteresowania twórców remiksów koncentrują się zazwyczaj na eksploatacji istotnych części utworów. Stwierdzenie, że przy tworzeniu remiksów dochodzi do korzystania z elementów chronionych prawem autorskim, nie jest więc zazwyczaj sporne²⁴.

Zgodnie z art. 2 ust. 1 pr. aut., opracowanie cudzego utworu, w szczególności tłumaczenie, przeróbka oraz adaptacja, jest przedmiotem prawa autorskiego bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego. Istotą opracowania (dzieła zależnego) jest ingerencja o twórczym charakterze w utwór innego autora. Opracowanie jest utworem odrębnym i stanowi samodzielny przedmiot prawa autorskiego. Prawa autorskie do utworów zależnych przysługują więc ich twórcom bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego. Dopiero wykonywanie praw do takiego utworu zależnego (tj. rozporządzenie i korzystanie) zależy od zezwolenia podmiotu praw autorskich majątkowych do utworu oryginalnego, chyba że autorskie prawa majątkowe do utworu pierwotnego wygasły²⁵. Przy ocenie klasyfikacji remiksu jako utworu zależnego należy odnieść się do wyroku Sądu Najwyższego z 2002 roku (jest to pierwsze polskie orzeczenie dotyczące wprost problemów autorskoprawnych utworów powstałych w drodze remiksu)²⁶. W orzeczeniu tym SN wykazał, że modyfikowanie utworów techniką miksowania stanowi opracowanie w rozumieniu art. 2 pr. aut.²⁷ Przy takiej klasyfikacji remiksu jego twórca, chcąc

22 Wyrok SN z 23 czerwca 1972 r., I Cr 104/72, OSNC 1972, nr 4, poz. 61.

23 A. Sewerynik, *Utwór muzyczny...*, s. 205.

24 R. Markiewicz, *Remiks...*, s. 652.

25 Art. 2 ust. 2 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jedn. Dz.U. z 2021 r., poz. 1062, ze zm.).

26 R. Markiewicz, *Remiks...*, s. 651.

27 Wyrok SN z 5 marca 2002 r., II KKN 341/99, OSNKW 2002, nr 9–10, poz. 82.

rozporządzać swoim utworem, powinien uzyskać zgodę podmiotu posiadającego prawo do utworu pierwotnego²⁸.

Klasyfikacja remiksu jako utworu samoistnego inspirowanego oraz utworu zależnego nie wyczerpuje jednak możliwości związanych z klasyfikacją prawną tego zjawiska. Wskazuje się, że ten rodzaj twórczości może przybierać różne formy – także jako utwór z cytatem²⁹. W przepisach 29–29² pr. aut. ustawodawca uregulował instytucję dozwolonego użytku w zakresie cytatu. Jest to, co do zasady, ograniczenie wyłącznego prawa autorskiego na rzecz wykorzystywania cudzej twórczości w działalności naukowej, dydaktycznej, publicystycznej oraz artystycznej³⁰. Zgodnie z treścią art. 29 pr. aut. (zmodyfikowanego na skutek nowelizacji z 2015 r.)³¹

wolno przytaczać w utworach stanowiących samoistną całość urywki rozpowszechnionych utworów oraz rozpowszechnione utwory plastyczne, utwory fotograficzne lub drobne utwory w całości, w zakresie uzasadnionym celami cytatu, takimi jak wyjaśnianie, polemika, analiza krytyczna lub naukowa, nauczanie lub prawami gatunku twórczości.

W kontekście rozpatrywania remiksu szczególnie istotne będą kwestie związane z dopuszczalną długością użytego cytatu, wyjaśnieniem sformułowania „prawa gatunku twórczości” oraz możliwością modyfikowania cytowanego utworu. Uwzględniając brzmienie przedstawionego wyżej przepisu, można przytaczać przede wszystkim urywki innych rozpowszechnionych utworów. Ustawa nie precyzuje jednak, czym jest urywek. W doktrynie nie udało się też sformułować jednolitej teorii na ten temat³². Zgodnie jednak z wyrokiem SA w Warszawie³³ urywkiem jest po prostu taka część utworu, która „odznacza się niewielkimi rozmiarami”. Istotne w kontekście remiksów plastycznych (do których możemy zaliczyć: malarstwo, rysunek, grafikę, kaligrafię, rzeźbę, ceramikę, instalację, scenografię)³⁴ oraz w kontekście remiksów fotograficznych jest to, że można je przytaczać w całości – nawet gdyby nie były drobnymi utworami³⁵. Wyjaśnienie przesłanki „prawa

28 P.F. Piesiewicz, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009, s. 79.

29 Ibidem, s. 78.

30 P. Ślęzak, *Dozwolony użytek chronionych utworów*, w: P. Ślęzak i in. (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2017, s. 292–302.

31 Ustawa z dnia 11 września 2015 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz ustawy o grach hazardowych (Dz.U. z 2015 r., poz. 1639).

32 G. Pacek, *Dozwolony użytek chronionych utworów*, w: A. Michalak (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2019, s. 253–259.

33 Wyrok SA w Warszawie z 18 września 2003 r., VI ACa 23/03, niepubl.

34 P. Ślęzak, *Dozwolony użytek...*, s. 292–302.

35 G. Pacek, *Dozwolony...*, s. 253–259.

gatunku twórczości” nastęcza nieco więcej wątpliwości. W doktrynie reprezentowane są dwa stanowiska w zakresie wykładni tego terminu³⁶. Pierwsze stanowisko (dominujące) dopuszcza stosowanie cytatu w ramach prawa gatunku twórczości w przypadku samodzielnej twórczości nawiązującej w sposób całkowicie jednoznaczny do cudzego dzieła³⁷. Chodzi o takie rodzaje utworów, w których tradycyjnie nawiązuje się do dzieł cudzych – co więcej, brak nawiązywania do innych utworów przekreślałby możliwość tworzenia tego rodzaju dzieł³⁸. Zgodnie z drugą wykładnią tego sformułowania, „prawo gatunku twórczości” jest klauzulą generalną, która „pozwała na przytoczenie we własnym utworze fragmentu cudzego utworu, ilekroć twórca wykaże, iż posłużenie się cytatem jest konieczne dla osiągnięcia zamierzonego celu twórczego”³⁹. Druga z przytoczonych wykładni w ocenie autorki wydaje się zbyt szeroka ze względu na to, że prowadzi do zbyt dużej ingerencji w monopol prawnoautorski, zezwalając na *de facto* całkowicie swobodne posługiwanie się cytatem. Wydaje się, że obie wykładnie można by zastosować do remiksu – jest to bowiem taki rodzaj utworu, w którym zastosowanie fragmentów innych dzieł jest cechą immanentną dla tego rodzaju twórczości. Ostatnią, szczególnie istotną w kontekście omawiania remiksu na tle prawa cytatu kwestią jest możliwość modyfikowania cytowanego utworu. W doktrynie nie ma jasnego stanowiska na ten temat. Pojawiają się oceny dopuszczające wprowadzenie cytatu do nowego utworu wyłącznie w formie niezmienionej⁴⁰, istnieją także stanowiska łączące możliwość modyfikowania cytatu wyłącznie z prawami gatunku twórczości (takich jak np. fotomontaż, kolaż, *found footage* film), a także stanowiska pośrednie wskazujące na pomocnicze stosowanie art. 49 ust. 2 pr. aut., zgodnie z którym

następca prawny, choćby nabył całość autorskich praw majątkowych, nie może, bez zgody twórcy, czynić zmian w utworze, chyba że są one spowodowane oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić

36 A. Michalak, *Dozwolony użytek utworu audiowizualnego w reklamie*, „Monitor Prawniczy” 2003, nr 2, s. 75–76.

37 E. Laskowska, J. Marcinkowska, J. Preussner-Zamorska, w: J. Barta (red.), *System Prawa Prywatnego*, t. 13, *Prawo autorskie*, Warszawa 2017; również wyrok SA w Łodzi z 17 grudnia 2002 r., I ACa 254/02, niepubl.

38 L. Małek, *Cytat w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2011, s. 297–302.

39 R. Golat, *Komentarz do Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa–Jakatorów 2002, s. 280.

40 R. Markiewicz, *Remiks...*, s. 655.

co stanowić ma pewnego rodzaju „wentyl bezpieczeństwa” dla pożądaných inżynierii edytorskich czy artystycznych w przywoływane dla potrzeb cytatu dzieło⁴¹. Interesujące z punktu widzenia omawianej problematyki jest orzeczenie TSUE z 29 lipca 2019 roku w sprawie C-476/17 (Pelham)⁴² dotyczące możliwości swobodnej eksploatacji cytatu i możliwości wykorzystania fragmentu innego dzieła powstałego wcześniej. Trybunał odpowiadając na pytanie prejudycjalne postawione przez Bundesgerichtshof (niemiecki federalny trybunał sprawiedliwości), wskazał, że

przyznane (...) na rzecz producenta fonogramów wyłączne prawo do zezwalania na zwielokrotnianie lub zakazywania zwielokrotniania jego fonogramu umożliwia mu sprzeciwienie się wykorzystaniu przez osobę trzecią próbki dźwiękowej, nawet bardzo krótkiej, pobranej z jego fonogramu w celu włączenia tej próbki do innego fonogramu, chyba że próbka ta zostanie na nim zamieszczona w zmienionej i nierozpoznawalnej dla ucha postaci.

W dalszej części wyroku Trybunał wskazał, że pojęcie cytowania, o którym mowa w dyrektywie 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 roku w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym, nie obejmuje sytuacji, gdy niemożliwe jest zidentyfikowanie danego utworu poprzez rozpatrywany cytat. Trybunał wyraźnie zatem rozgraniczył możliwość odnoszenia się do cytatu tylko w sytuacji, kiedy możliwe jest zidentyfikowanie utworu oryginalnego. Choć powyższy wyrok odnosił się do pojęcia *samplingu*, a nie bezpośrednio do remiksu, to obie te techniki związane są ze współczesną twórczością internetową, a konstytuującą je cechą jest stosowanie fragmentów utworów powstałych wcześniej. W ocenie autorki można zatem posłużyć się pośrednio cytowanym wyrokiem przy analizie klasyfikacji prawnej remiksu, a także przy analizie możliwości rozpowszechniania tego typu dzieł.

Analizując klasyfikację prawną remiksu, należy wspomnieć o możliwości zakwalifikowania go do kategorii parodii, wymienionej w art. 29¹ pr. aut. Artykuł ten został wprowadzony nowelizacją w 2015 roku (wcześniej dopuszczalność posługiwania się parodią istniała w ramach prawa cytatu). Zgodnie z brzmieniem tego przepisu, „wolno korzystać z utworów na potrzeby parodii, pastiszu lub karykatury, w zakresie uzasadnionym prawami tych gatunków twórczości”. Ustawa nie ogranicza więc adresata przepisu w tym, by parodia, pastisz bądź karykatura zawarte były w utworze w rozumieniu pr. aut.⁴³ W kontekście omawiania parodii

41 G. Pacek, *Wykorzystywanie przez prasę utworów chronionych prawem autorskim – wyjątki, wyłączenia i ograniczenia*, Warszawa 2015, s. 380 i n.

42 Wyrok TSUE z 29 lipca 2019 r. w sprawie C-476/17 ECLI:EU:C:2019:624.

43 G. Pacek, *Dozwolony...*, s. 253–259.

ważne wydaje się odniesienie do orzeczenia Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej⁴⁴, w którym wskazano, że istotnymi cechami parodii jest po pierwsze to, że nawiązuje ona do istniejącego utworu, jednocześnie wykazując w porównaniu z nim uchwytnie różnice, a po drugie to, że stanowi wypowiedź humorystyczną lub żartobliwą. Wyrok ten ma fundamentalne znaczenie dla wykładni terminu „parodia”, jako że wskazuje na wypowiedź o określonym charakterze (wypowiedź humorystyczna lub żartobliwa), co zawęża znacząco możliwość zastosowania tego przepisu do remiksu, jako że bardzo wiele tego typu utworów nie będzie spełniać tej przesłanki.

W kontekście remiksu warto wskazać, że w sytuacji, gdy sporządzenie go będzie naruszało przepisy o dozwolonym użytku (czyli np. gdy dany remiks nie będzie wchodził w zakres prawa cytatu, czy też nie będzie można go zaklasyfikować jako parodii), będzie mogło to stanowić jednoczesne naruszenie autorskich praw majątkowych: prawa do korzystania z utworu, rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz prawa do wynagrodzenia za korzystanie z utworu (art. 17 pr. aut.).

Analiza remiksu w kontekście autorskich praw osobistych

Analizując remiks z perspektywy prawnoautorskiej, warto także zwrócić uwagę, czy tego typu twórczość będzie naruszać autorskie prawa osobiste twórcy utworu, którego fragmenty są następnie wykorzystane w remiksie. W art. 16 pr. aut. znajduje się wyliczenie autorskich praw osobistych przysługujących twórcy (prawo do autorstwa utworu, prawo do oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem bądź udostępnienia anonimowo, prawo do nienaruszalności treści i formy utworu, zwane prawem do integralności, oraz prawo decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności i prawo do nadzoru nad sposobem korzystania z utworu). Wyliczenie to nie ma charakteru zamkniętego, dalsze uprawnienia twórcy wynikają z innych przepisów pr. aut.⁴⁵ Przyjmuje się, że przedmiotem ochrony na gruncie wymienionego przepisu jest jedno wyodrębnione dobro, tj. więź twórcy z utworem, a poszczególne uprawnienia osobiste wymienione w tym przepisie są emanacją tej więzi⁴⁶.

Naruszenie dwóch pierwszych autorskich praw osobistych wymienionych w art. 16 pr. aut. (prawo do autorstwa utworu, prawo do oznaczenia utworu swoim

44 Sprawa C-201/13 *Johan Deckmyn i Vrijheidsfonds przeciwko Helenie Vandersteen i in.*, ECLI:EU:C:2014:2132.

45 P. Łada, *Sztuka...*, s. 83.

46 G. Pacek, *Dozwolony...*, s. 253–259.

nazwiskiem lub pseudonimem bądź udostępnienia anonimowo) może nastąpić, kiedy autor remiksu przywłaszczy sobie autorstwo innego dzieła (wtedy będzie to plagiat) bądź kiedy wprowadzi w błąd w zakresie autorstwa całości bądź części utworu. Istotna wydaje się także w kontekście remiksu dyferencjacja pojęcia plagiatu na plagiat jawny (przyjęcie utworu bądź jego fragmentu bez zmian bądź z niewielkimi zmianami) oraz plagiat ukryty (zniekształcenie utworu pierwotnego)⁴⁷. Z naruszeniem tych dóbr będziemy mieć więc do czynienia wtedy, kiedy w utworze zremiksowanym znajdują się fragmenty innych dzieł (bez znaczenia tutaj będzie zatem, czy te fragmenty przedstawiano w sposób zniekształcony bądź oryginalny), bez odpowiedniego oznaczenia autora dzieła pierwotnego. Choć takie naruszenie jest oczywiście możliwe, to jednak wskazuje się, że twórcy posługujący się techniką remiksu zazwyczaj podają autorstwo wykorzystywanego przez nich utworu (ponieważ takie działanie jest wpisane w istotę tego typu twórczości), a jeśli autorstwo zostało pominięte, to odbiorca remiksu zazwyczaj i tak je w łatwy sposób rozpoznaje – nie dochodzi więc do zerwania więzi twórcy z utworem⁴⁸.

Prawo do nienaruszalności treści i formy i jej rzetelnego wykorzystania wymienione w art. 16 ust. 3 pr. aut. (zwane inaczej prawem do integralności) wydaje się nieco bardziej problematyczne w odniesieniu do remiksu. Prawo do nienaruszalności treści i formy utworu oznacza zakaz wprowadzania zmian bądź modyfikacji danego dzieła przez osoby trzecie, bez uprzedniej zgody twórcy⁴⁹. Prawo do rzetelnego wykorzystania natomiast dotyczy okoliczności, w jakich dany utwór jest rozpowszechniany⁵⁰. W doktrynie nie ma jednoznacznego stanowiska, czy prawo to należy ujmować w sposób wspólny, czy powinno się podzielić to prawo na oddzielne prawo do integralności *sensu stricto* oraz osobno na prawo do rzetelnego wykorzystania⁵¹. Niezależnie jednak od tego, jak ta problematyka jest ujmowana w doktrynie, istotą prawa do integralności będzie zachowanie treści danego utworu oraz jego formy w takim kształcie, w jakim nadał je twórca i co do zasady będzie wykluczać ingerencję innych osób w dane dzieło bez uzyskania uprzedniej zgody twórcy. Poszanowaniu tego prawa służy także art. 49 ust. 2 pr. aut., który zakazuje następcy prawnemu (nabywcy praw autorskich majątkowych bądź licencjodawcy), choćby nabył całość autorskich praw majątkowych, czynić zmian w utworze bez zgody twórcy. Należy jednak równocześnie wskazać, że zarówno w orzecznictwie,

47 J. Sieńczyło-Chlabicz (red.), *Prawo własności intelektualnej. Teoria i praktyka*, Warszawa 2021, s. 177–178.

48 R. Markiewicz, *Remiks...*, s. 656.

49 J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 138.

50 A. Niewęglowski (red.), *Prawo autorskie. Komentarz*, Warszawa 2021.

51 P.F. Piesiewicz, *Utwór...*, s. 94.

jak i w doktrynie przyjmuje się, że nie każda zmiana dokonana w utworze będzie automatycznie skutkować naruszeniem tego prawa, tylko taka, która nie znajduje umocowania w przepisach prawa, nie jest podyktowana oczywistą koniecznością lub która zrywa bądź osłabia więź twórcy z utworem⁵².

Prawo do integralności utworu (art. 16 pkt 3) nie ma więc charakteru bezwzględny, ponieważ art. 49 ust. 2 zezwala następcy prawnemu na dokonywanie zmian w utworze. Rolą art. 49 ust. 2 pr. aut. jest ułatwienie rozstrzygnięcia kolizji pomiędzy interesem nabywcy autorskich praw majątkowych a prawem twórcy do integralności utworu z art. 16 pkt. 3 pr. aut.⁵³

Przykładami zmian, które znajdują umocowanie w przepisach prawa, będą m.in. parodia, pastisz, karykatura (art. 29¹ pr. aut.), w odniesieniu do których ustawodawca wyraźnie wskazał, że można korzystać z utworów cudzych, jednakże w zakresie uzasadnionym prawami tych gatunków twórczości.

Kryterium dotyczące zmian będących „oczywistą koniecznością” jest nieostre. Przesłanka ta powinna mieć charakter obiektywny, ale musi być rozpatrywana w kontekście konkretnego utworu⁵⁴. Najczęściej będą to zmiany o charakterze technicznym, np. zmiany niezamierzonych przez twórcę błędów merytorycznych, digitalizacja utworu⁵⁵, poprawianie błędów interpunkcyjnych⁵⁶ czy też dokonywanie remiksu utworów przez DJ-a, jeżeli DJ dokonywał remiksu w odpowiednim miejscu, np. w klubie, i jeżeli właściciel danego lokalu lub osoba wykonująca prawo własności miała ważną umowę licencyjną na publiczne wykonywanie utworów. Do takiego naruszenia dochodzi w przypadku braku takiej umowy licencyjnej lub publikacji zmiksowanych przez DJ-a utworów⁵⁷. Inny rodzaj zmian, które są wskazywane w doktrynie jako zmiany będące „oczywistą koniecznością”, to np. zmiany wynikające z „potrzeby zharmonizowania wkładu autora z większą całością zgodnie z wcześniej uzgodnioną koncepcją”⁵⁸. Przy analizie zmian będących „oczywistą koniecznością”, którym twórca „nie miałby prawa się sprzeciwić”, należy wskazać także, że zmiany takie można wprowadzać również w sytuacjach, w których twórca nie wyraża zgody na zmiany w utworze, które zostały wprowadzone przez następcę prawnego, jak i takich, gdy podmiot uprawniony z tytułu autorskich praw

52 A. Michalak, *Autorskie prawa osobiste*, w: A. Michalak i in. (red.), *Ustawa...*, s. 119–143.

53 P. Ślęzak, *Dozwolony użytek...*

54 Ibidem.

55 J. Szyjewska-Bagińska, w: E. Ferenc-Szydełko (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, wyd. 4, Warszawa 2021.

56 Wyrok SN z dnia 16 września 1986 r., II CR 241/86.

57 Wyrok SN z dnia 5 marca 2002 r., II KKN 341/99.

58 J. Szyjewska-Bagińska, w: E. Ferenc-Szydełko (red.), *Ustawa...*

majątkowych do utworu np. nie wie, kto jest twórcą bądź też nie może nawiązać z nim kontaktu⁵⁹.

Zmianami „zrywającymi bądź osłabiającymi” więź twórcy z utworem będą zmiany, które dekomponują bądź zniekształcają dane dzieło. W doktrynie wskazuje się, że ocena dotycząca zerwania bądź też osłabienia omawianej więzi twórcy z jego utworem powinna być oparta na kryterium obiektywnymi (charakter i przeznaczenie utworu oraz przyjęte zwyczaje), a nie subiektywnym (czyli odczucia twórcy). W związku z tym „intensywność” ochrony osobistego prawa autorskiego określonego dzieła powinna być uzależniona od rodzaju utworu, do którego owa więź się odnosi⁶⁰. Przykładowo w przypadku dzieł użytkowych bądź też utworów tworzonych na zamówienie prawo to powinno być istotnie ograniczone.

Do kwestii naruszenia prawa do integralności odniósł się także Sąd Najwyższy w wyroku z 21 marca 2014 roku. Sąd wskazał, że

do naruszenia tego prawa dochodzi wtedy, gdy zostaje naruszona więź między twórcą a utworem wskutek dokonanego przez sprawcę naruszenia zmian utworu, pominięcia jego części, wprowadzenia dodatków lub uzupełnień, zmiany utworów muzycznych stanowiących część widowiska muzyczno-tanecznego albo gdy następuje jego nierzetelne, niedbałe wykonanie. Oznacza to, że nie każda zmiana stanowi naruszenie i dozwolone są drobne zmiany treści lub formy, zmiany odnoszące się do elementów utworu, nienaruszające wspomnianej więzi. Z prawem tym łączy się prawo do nadzoru nad sposobem korzystania z utworu (art. 16 pkt 5 pr.aut.)⁶¹.

Sąd Apelacyjny w Krakowie w wyroku z 29 października 1997 roku wskazał natomiast, że tak oznaczonych cech naruszenia prawa do integralności utworu nie spełniają drobne zmiany elementów jego treści lub formy, które nie uchylają atrybucji utworu⁶². Problematiczne na tle przytoczonego wyżej wyroku zdaje się zdefiniowanie pojęcia „drobne zmiany”, trudno bowiem odwoływać się do jakiegokolwiek kryterium ilościowego bądź procentowego w stosunku do utworu pierwotnego. W ocenie autorki pomocne przy definiowaniu dopuszczalnych na gruncie prawa integralności „drobnych zmian” w utworze powinno być odwołanie się do całości przekształcanego dzieła. Jeśli wprowadzona zmiana jest na tyle niewielka, że nie wpływa na całościową ocenę utworu pierwotnego przez odbiorcę, taka zmiana powinna być dopuszczalna w świetle cytowanego przepisu. Warto przytoczyć w tym momencie pogląd doktryny, zgodnie z którym „prawo do integralności”

59 Ibidem.

60 A. Michalak i in. (red.), *Ustawa...*, s. 119–143.

61 Wyrok SN z dnia 21 marca 2014 r., IV CSK 407/13.

62 Wyrok SA w Krakowie z dnia 29 października 1997 r., I ACa 477/97.

będzie różnie ujmowane w stosunku do różnych typów utworów. Innymi słowy, jest to prawo o różnej intensywności, inaczej bowiem będzie kształtowała się ocena naruszenia prawa do integralności dzieł użytkowych, pracowniczych czy też tworzonych na zamówienie (wtedy naruszenie prawa do integralności będzie występowało jedynie w wyjątkowych przypadkach), inaczej w przypadku, gdy zmiana dzieła nastąpi na podstawie umowy, a także w sytuacji bezprawnej eksploatacji danego dzieła⁶³.

Analizując problematykę prawa do integralności w kontekście remiksu, należy przyjrzeć się, która z możliwych klasyfikacji remiksu na gruncie prawa autorskiego wymieniona w poprzednim punkcie może potencjalnie wchodzić w zakres prawa do integralności twórcy utworu oryginalnego. W przypadku utworu inspirowanego w ogóle nie będzie mowy o naruszeniu prawa do integralności, jako że twórca utworu inspirowanego nie dokonuje żadnych zmian w utworze oryginalnym, a jedynie czerpie z niego inspirację do stworzenia przez siebie utworu. Analizując problematykę naruszenia prawa do integralności przy tworzeniu dzieł zależnych, warto przytoczyć orzeczenie Sądu Najwyższego dotyczące tworzenia miksu utworów muzycznych przez DJ-a⁶⁴. Sąd w wyroku tym orzekł, że „prawo do integralności nie odnosi się w zasadzie do zmian, przekształceń treści lub formy dzieła pierwotnego przy tworzeniu dzieła zależnego”, jednakże twórca utworu zależnego powinien przy tworzeniu swojego dzieła „zachować ducha dzieła macierzystego”. Stanowisko doktryny odnośnie do problematyki naruszania przez dzieła zależne prawa do integralności utworu oryginalnego nie jest jednak jednolite. Zgodnie z poglądem prof. Markiewicza, możliwe do obrony jest stanowisko, że sam fakt tworzenia opracowywania mógłby być źródłem wprowadzania zmian „spowodowanych oczywistą koniecznością”, a dopiero „wykroczenie poza typowe granice dla danego rodzaju opracowania, np. dodatki, istotne skróty albo zmiany niezwiązane z potrzebami danej postaci remiksu, należy traktować jako naruszające prawo do integralności”⁶⁵. Taki pogląd w ocenie autorki wydaje się problematyczny, ponieważ dochodzi do rozszerzenia pojęcia „oczywistej konieczności” do takiego stopnia, że trudno byłoby znaleźć przypadki, które w kulturze remiksu nie byłyby typowe dla danego rodzaju utworów zależnych i tym samym przekraczałyby granice ustalone przez oczywistą konieczność z art. 49 pr. aut. Prowadziłyby to do sytuacji, w której art. 49 w ogóle nie miałby zastosowania do remiksu. Obecny jest także w polskiej

63 A. Michalak i in. (red.), *Ustawa...*

64 Wyrok SN z dnia 5 marca 2002 r., II KKN 341/99, OSNKW 2002, nr 9–10, poz. 82.

65 R. Markiewicz, *Remiks...*, s. 657.

nauce prawa pogląd, że tworzenie dzieł zależnych cieszy się „swoistym immunitetem”⁶⁶, a ich stworzenie nie prowadzi do naruszenia prawa do integralności (w szczególności wskazuje się, że remiks, traktowany jako dzieło zależne, nie ingeruje w integralność utworu pierwotnego)⁶⁷. W przypadku analizy remiksu w kontekście utworu z cytatem również zdaje się, że możliwa do obrony będzie teza, że taka klasyfikacja nie będzie naruszać prawa do integralności utworu pierwotnego. Jak wskazano powyżej, nie każda zmiana utworu będzie automatycznie skutkować naruszeniem prawa do integralności, a tylko taka, która nie znajduje umocowania w przepisach prawa. Zdaje się więc, że skoro cytat (a w nim w szczególności istotna pod kątem analizy remiksu przesłanka „prawa gatunku twórczości”) znajduje umocowanie w przepisach prawa (art. 29 pr. aut.), to utwór, w którym posłużono się cytatem z utworu pierwotnego, nie powinien naruszać prawa do integralności tegoż pierwotnego twórcy. Analizując cytat jako źródło naruszenia integralności utworu, należy wskazać, że w doktrynie istnieją różne zapatrywania na kwestię możliwości modyfikowania przytaczanego cytatu, a zatem w zależności od przyjętego stanowiska modyfikacja przytaczanego fragmentu może naruszać prawo do integralności utworu, z którego zaczerpnięto cytat. Należy ponadto wskazać, iż utwór z cytatem, aby uniknąć naruszenia prawa do integralności, powinien zachować sens i wymowę cytowanego utworu (chyba że celem cytatu jest wywołanie efektu parodystycznego lub satyrycznego)⁶⁸. Ponadto tendencyjny wybór cytowanych fragmentów, który wywoła u publiczności fałszywe wyobrażenie o cytowanym utworze, może stać w sprzeczności z rzetelnym wykorzystaniem utworu, z którego dany cytat został zaczerpnięty⁶⁹.

Również w przypadku parodii przyjmuje się, że gatunek ten nie narusza prawa do integralności⁷⁰. Analizując prawo do integralności, należy także wskazać, iż prawo to będzie się kształtować nieco odmiennie na tle różnych dziedzin twórczości⁷¹, zatem podczas analizy remiksu należy dodatkowo uwzględnić różnice w kształtowaniu tego prawa wynikające ze specyfiki danej dziedziny twórczości.

Jak wspomniano powyżej, niektórzy przedstawiciele doktryny ujmują oddzielnie prawo do integralności od prawa do rzetelnego wykorzystania utworu. W takim ujęciu prawo do rzetelnego wykorzystania odnosi się do sposobu, w jaki

66 A. Michalak, *Autorskie...*, s. 119–143.

67 Ibidem, s. 119–143.

68 B. Giesen, E. Wojnicka, *Autorskie prawa osobiste*, w: J. Barta (red.), *System Prawa Prywatnego. Tom 13. Prawo autorskie i prawa pokrewne*, 2017, s. 386–388.

69 Ibidem, s. 325.

70 A. Michalak, *Autorskie...*, s. 119–143.

71 B. Giesen, E. Wojnicka, *Autorskie...*, s. 379–397.

prezentowany jest dany utwór w celu zapobiegnięcia „zniesławienia dzieła”⁷². Analizując remiks w takim kontekście, należy wskazać, że eksploatacja dzieła oryginalnego w sposób sprzeczny z wolą bądź poglądami politycznymi, bądź estetycznymi autora, może potencjalnie naruszać prawo do rzetelnego wykorzystania (oczywiście oceny należałoby dokonywać każdorazowo, analizując wszystkie okoliczności faktyczne wykorzystania danego remiksu i jego związku z dziełem oryginalnym). W doktrynie wskazuje się też, że nierzetelnym wykorzystaniem dzieła oryginalnego może być także tworzenie „nieprofesjonalnych, niedbałych czy zwyczajnie nieudolnych remiksów”⁷³.

Kolejne uprawnienie osobiste przysługujące twórcy wymienione w art. 16 pr. aut., tj. prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności, zazwyczaj nie znajdzie zastosowania do remiksu. Uprawnienie do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności zasadniczo wygasa z chwilą podjęcia przez twórcę decyzji o pierwszym udostępnieniu swojego dzieła publiczności w konkretnej formie. Remiks zaś najczęściej odnosi się do utworów wprowadzonych już do obrotu (często są to utwory znane danej publiczności).

Wnioski

Obecny stan prawny uniemożliwia zaklasyfikowanie remiksu w jednoznaczny sposób. W ocenie autorki klasyfikacja remiksu jako utworu inspirowanego bądź parodii, choć możliwa, będzie niezmiernie rzadka. Ze względu na brak definicji oraz naturalną nieostrość pojęcia remiksu, który jest w istocie określeniem zbiorczym, obejmującym niezwykłą różnorodność przejawów artystycznej twórczości z różnych dziedzin sztuki, zazwyczaj dzieła określane mianem remiksu będą zaliczały się do opracowań, jednak wciąż znaczna część będzie stanowiła utwór z cytatem. Kryterium dyferencjacji będzie stopień ingerencji w utwór pierwotny. Jeśli tworząc remiks wykorzystany zostaje co do zasady jedynie niewielki fragment utworu oryginalnego (urywek), to mamy do czynienia z utworem z cytatem (w opinii autorki kryterium „praw gatunku twórczości” będzie spełnione przy tworzeniu utworów remiksowych). W przeważającej liczbie przypadków należy jednak przychylić się do stanowiska, że remiks będzie stanowić utwór zależny (opracowanie), jako że gros remiksów powstaje z wykorzystaniem istotnego fragmentu utworu pierwotnego. Sama przynależność konkretnego dzieła do kategorii remiksu nie przesądza

⁷² A. Michalak, *Autorskie...*, s. 119–143.

⁷³ P. Juściński, *Cyfrowy sampling utworów muzycznych w świetle prawa autorskiego i praw pokrewnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2019, nr 1, s. 45–87.

zatem o jego statusie prawnym, tj. czy mamy do czynienia z opracowaniem, czy z utworem z cytatem. Dla zilustrowania stanowiska autorki warto wskazać przykłady remiksów, które mogą być zaliczone do jednej z dwóch wyżej wymienionych kategorii. Być może najbardziej znanym przypadkiem remiksowania jedynie małego fragmentu dzieła, który zdecydowanie należałoby uznać jedynie za cytat, stał się fragment baletu „Ognisty ptak” I. Strawińskiego uchwycony w samplerze Fairlight jako „ORCH5” (bądź „orchestral hit”), który stał się jednym z popularniejszych zabiegów w muzyce hip-hopowej oraz muzyce pop⁷⁴. Ten krótki fragment nagrania został wykorzystywany przez wielu artystów począwszy od lat osiemdziesiątych: M. Jacksona w utworze „Dangerous”, Eurythmics w utworze „Beethoven”, J. Jackson w utworze „When I think of you” czy chociażby przez B. Marsa w utworze „Finesse”. Jest to przykład remiksowania wcześniej powstałego fragmentu utworu, w przypadku którego, w opinii autorki, nie można mówić o opracowaniu, a jedynie o utworze z cytatem. Wymienione natomiast wcześniej przykłady, takie jak dyptyk „Marylin” Andy’ego Warhola czy też „Look Mickey” Roya Lichtensteina będą już stanowiły opracowania utworów oryginalnych, dlatego też przytoczona wcześniej opinia Sądu Najwyższego, wyrażona w wyroku SN z 5 marca 2002 roku, II KKN 341/99, jest z pewnością prawdziwa w odniesieniu do dużej części utworów klasyfikowanych jako remiksy. Niemniej jednak remiksy, które zbliżały się będą do utworu z cytatem, zwłaszcza w muzyce, stanowić będą istotną część zabiegów artystycznych. Dlatego też samo uznanie utworu za remiks jest niewystarczające do określenia jego charakteru prawnego.

Bibliografia

- Baranowski M., *Kultura partycypacji a nowe media: między dobrostanem a stanem zło-bycia*, „Zarządzanie w Kulturze” 2019, t. 20, nr 1.
- Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie*, Warszawa 2016.
- Fink R., *The Story of ORCH5, or, the Classical Ghost in the Hip-Hop Machine*, „Popular Music” 2005, nr 3 (24), www.jstor.org/stable/3877522.
- Gawlas K., *Remiks – narzędzie w warsztacie kompozytorskim*, w: M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak (red.), *Remiks: teorie i praktyki*, Kraków 2011.
- Ghazal N., *Prawo do fonogramu w świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa 2017.
- Giesen B., Wojnicka E., *Autorskie prawa osobiste*, w: J. Barta (red.), *System Prawa Prywatnego. Tom 13. Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2017.

⁷⁴ R. Fink, *The Story of ORCH5, or, the Classical Ghost in the Hip-Hop Machine*, „Popular Music” 2005, nr 3 (24), s. 339–356, www.jstor.org/stable/3877522 (dostęp 1.09.2022).

- Golat R., *Komentarz do Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa–Jaktorów 2002.
- Jenkins H. i in., *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge 2006.
- Juściński P., *Cyfrowy sampling utworów muzycznych w świetle prawa autorskiego i praw pokrewnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2019, nr 1.
- Laskowska E., Marcinkowska J., Preussner-Zamorska J., w: J. Barta (red.), *System Prawa Prywatnego. Tom 13. Prawo autorskie*, Warszawa 2017.
- Łada P., *Sztuka a prawo autorskie*, Warszawa 2014.
- Machała W., *Sampling*, „Monitor Prawniczy” 1999, nr 10.
- Małek L., *Cytat w świetle prawa autorskiego*, Warszawa, 2011.
- Mania G., *Muzyka w prawie autorskim*, Kraków 2020.
- Markiewicz R., *Ilustrowane prawo autorskie*, Warszawa 2018.
- Markiewicz R., *Remiks a prawo autorskie*, w: J.W. Adamowski i in. (red.), *Miedzy Klio a Themis*, Warszawa–Poznań 2016.
- Maryl M., *Teksty – kultury – uczestnictwa*, w: A. Dąbrówka i in. (red.), *Teksty kultury uczestnictwa*, Warszawa 2016.
- Michalak A. i in. (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2019.
- Michalak A., *Dozwolony użytek utworu audiowizualnego w reklamie*, „Monitor Prawniczy” 2003, nr 2.
- Nacher A., *Remiks i mashup – o nietłatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1 (9).
- Niewęglowski A. (red.), *Prawo autorskie. Komentarz*, Warszawa 2021.
- Pacek G., *Dozwolony użytek chronionych utworów*, w: A. Michalak (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2019.
- Pacek G., *Wykorzystywanie przez prasę utworów chronionych prawem autorskim – wyjątki, wyłączenia i ograniczenia*, Warszawa 2015.
- Piesiewicz P.F., *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009.
- Sajewska D., Plata T. (red.), *Re//mix: performans i dokumentacja*, Warszawa 2014.
- Sewerynik A., *Utwór muzyczny jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2020.
- Sieńczyło-Chlabicz J. (red.), *Prawo własności intelektualnej. Teoria i praktyka*, Warszawa 2021.
- Szyjewska-Bagińska J., w: E. Ferenc-Szydełko (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, wyd. 4, Warszawa 2021.
- Ślęzak P., *Dozwolony użytek chronionych utworów*, w: P. Ślęzak i in. (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2017.
- Wójtowicz E., *Twórca jako postproducent – między postmedialnym remiksem a reprogramowaniem kultury*, w: M. Gulik i in. (red.), *Remiks: teorie i praktyki*, Kraków 2011.

Classification of remixes under copyright law

Abstract

The Internet's mass scale popularization has led to a change in the way people participate in culture: Internet users (especially young people) are now not only consumers of culture, but also its active creators. This creativity manifests itself in undertaking various activities on the Internet, such as, among others, producing remixes, writing fanfics, creating memes, blogging, or recording podcasts. This phenomenon is referred to in the literature as the "culture of participation" due to its universality and global character. This article deals with remixes in the context of the Polish Copyright Act. The aim of this study is to analyse the provisions of the Polish Copyright Act that may apply to remixes and to indicate the difficulties associated with classifying remixes to appropriate categories that function under Polish copyright law and to attempt to make such a classification. This goal is critical as it directly affects the rights of creators of original works and the potential obligations of creators of remixes.

Keywords: law, copyright, remix

CYTOWANIE

Górska-Jankowska A., *Prawnoautorska klasyfikacja remiksu*, „Acta Iuris Stetinensis” 2023, nr 1 (vol. 42), 25–43, DOI: 10.18276/ais.2023.42-02.