

Dagmara Świerkowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Cytaty i plagiaty. Tekst piosenki i wypowiedzi slammerskie w świetle prawa autorskiego

1. Wprowadzenie

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. Nr 24, poz. 83) powstała z myślą o ochronie wytworów, które – dzięki zestawowi określonych cech – można zakwalifikować jako twórczość. W akcie prawnym ustawodawca wskazał na indywidualny charakter i utrwalony efekt twórczej pracy ludzkiej. W dalszych punktach art. 1 ustawy wymienione zostały utwory chronione z tytułu praw autorskich, a wśród nich te wyrażone słowem, symbolami matematycznymi, znakami graficznymi (literackie, publicystyczne, naukowe, kartograficzne i programy komputerowe), plastyczne, fotograficzne, lutnicze, wzornictwa przemysłowego, architektoniczne, architektoniczno-urbanistyczne i urbanistyczne, muzyczne i słowno-muzyczne, sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne, audiowizualne (w tym filmowe).

Chociaż ustawodawca wyszczególnił obszary wytwarzania dzieł o charakterze autorskim, tworząc skończony zbiór, to pojęcia *utworu* oraz *działalności twórczej* są sformułowane bardzo ogólnie. Wypada zauważyć, że brak ścisłości w definiowaniu wskazanych terminów służy zabezpieczeniu interesów twórców podejmujących działania, które trudno zakwalifikować jako działalność artystyczną w klasycznym rozumieniu sztuki. Chodzi tu głównie o przejawy sztuki konceptualnej, np. *performance'u*, często nieutralanego na żadnym nośniku, improwizowanego, planowanego wyłącznie w umyśle artysty, a jednak uobecnionego i wykonanego przed publicznością. Odnoszenie się do wyrażen abstrakcyjnych, takich jak: *twórczość*, *inspiracja* czy *opracowanie*, pokazuje, że są one rozumiane niejednoznacznie, a nawet sprzecznie. Jak wskazuje Jakub Dąbrowski, dociekania dotyczące prawa autorskiego w kontekście definicji najważniejszych pojęć ustawy są skomplikowane, gdyż prawodawcy są zobo-

wiązani do konstruowania reguł pozbawionych wartościowania na poziomie estetycznym, a wszelkie próby precyzowania wspomnianych kategorii utworu oraz działalności twórczej mogłyby i tak prowadzić do wykraczania poza nie przez artystów negujących stawianie wyraźnych granic w sztuce [Dąbrowski 2014]. Autor pisze również o ogromnej roli biegłych sądowych, którzy wykorzystując swoją wiedzę z zakresu sztuki, mogą poprawnie zakwalifikować działania o charakterze twórczym. Trudno bez rozległej i specjalistycznej wiedzy orzec o naruszeniu praw autorskich na gruncie działań kontrkulturowych, np. w odniesieniu do sztuki graffiti¹. Specjalista w danej dziedzinie, wykorzystując sprawczą rolę języka, może w swojej opinii nadać działaniu charakter twórczy i/lub potwierdzić jego indywidualność, np. na podstawie znajomości dorobku twórcy i obszarów jego działań artystycznych, oraz zaświadczyć o ewentualnym złamaniu prawa autorskiego, gdy dzieło zostanie wykorzystane bezprawnie, tj. dojdzie do zawłaszczenia utworu lub kiedy w granicach tzw. prawa cytatu autor zapożyczy dzieło pierwotne w ramach dozwolonego użytku, ale pominie informację o jego twórcy.

Zwyczajowo o prawie cytatu mówi się w kontekście art. 29 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim, choć samo sformułowanie nie pojawia się ani razu w tekście omawianego aktu prawnego. W art. 29 ustawodawca formułuje reguły związane z dozwolonym użytkowaniem cudzego utworu, uznając, że można we własnym dziele wykorzystywać urywki innych oraz drobne utwory w całości, ale tylko w ramach przeznaczeń wyliczonych w ustawie. Są to m. in. cele religijne, naukowe (w tym analiza krytyczna i polemika), związane z nauczaniem lub wynikające z genologicznych uwarunkowań dzieła. Pomimo że ustawa określa możliwości użycia cytatu, to nie definiuje, czym on jest, i nie ogranicza wielkości możliwego przytoczenia. Dyskusyjne jest również pojawiające się w art. 29 dozwolenie wykorzystania cudzego utworu w celach parodii, pastiszu czy karykatury. Ryszard Markiewicz przytacza szereg komplikacji wynikających z pojawienia się tych terminów w ustawie, skupiając się przede wszystkim na parodii. Twierdzi, że ze względu na brak precyzyjnego wyjaśnienia pojęcia i wielość istniejących definicji kategoria ta się rozmywa. Krakowski badacz, pisząc o koniecznych cechach parodii, dochodzi do wniosku, że spełnia ona dozwolony użytek wtedy, gdy cudzy tekst przytacza się, by zrealizować funkcję humorystyczną, oraz gdy powstałe dzieło parodiujące nie zostanie przez odbiorców pomyłone z utworem pierwotnym, czyli będzie „dostatecznie inne” [Markiewicz 2018].

1 O trudnościach związanych z ochroną interesów twórców zajmujących się sztuką graffiti oraz przekroczeniach dozwolonego użytku w ich zakresie (np. przez wielkie domy mody) pisze Katarzyna Grzybczyk [2018: 202–206].

Przekroczenie dozwolonego użytku może skutkować odpowiedzialnością karną w ramach art. 115 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych, a ustawodawca przewiduje za takie działanie karę grzywny, ograniczenia lub pozbawienia wolności do lat trzech². W społecznej świadomości takie działanie określa się mianem plagiatu – warto podkreślić, że w ustawie o prawach autorskich i pokrewnych takie sformułowanie nie pada. W społecznej świadomości plagiat jest utożsamiany z kradzieżą, a według Zbigniewa Wasiaka w potocznym rozumieniu pojęcie to wykracza poza ustalenia prawne. Za plagiat uznawane jest bowiem wykorzystanie cudzej idei czy pomysłu, których nie broni prawo autorskie, w myśl którego sama koncepcja wykonania nie jest artefaktem twórczym [Wasiak 2005].

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie zjawiska cytowania utworów innych twórców w tekstach potocznych: piosence i wypowiedziach slamerskich oraz omówienie funkcji przytoczeń w nowo powstałych utworach. Praca została podzielona na dwie części: w pierwszej przedstawiona zostanie historyczna perspektywa związana z popularną piosenką *Serce w plecaku* Michała Zielińskiego, druga natomiast jest analizą wybranych wypowiedzi slamerskich, zarejestrowanych przeze mnie na polskich turniejach slamerskich w latach 2017–2020³, w kontekście ich intertekstualnych relacji.

2. Konsekwencje tzw. prawa cytatu

Przykładem ilustrującym kwestie związane z działaniami w ramach dozwolonego użytku i ich przekroczeniem są losy piosenki *Serce w plecaku* autorstwa Michała Zielińskiego⁴. Popularny w latach wojennych utwór stał się podstawą różnorodnych modyfikacji, a Zieliński jest wzorem autora, który zabiegał o prawa do swojego dzieła przez kilka powojennych dekad [Podgórski 2012]. Chciałabym zestawić trzy wersje piosenki *Serce w plecaku*, by zobrazować w perspektywie porównawczej zachodzące w utworach zmiany. Przykład [a] to utwór wzorcowy, napisany przez Zielińskiego jeszcze przed II wojną światową,

2 Interesy twórcy zabezpiecza również art. 24 ustawy z dnia 23 kwietnia 1964 roku, nazywanej Kodeksem cywilnym. W art. 23 przytoczonej ustawy pojawia się szczegółowy zakres obszarów chronionych, uznawanych za dobra osobiste – są to m.in. zdrowie, wolność sumienia, nazwisko lub pseudonim, wizerunek czy twórczość naukowa, artystyczna, wynalazcza i racjonalizatorska.

3 Korpus tekstów liczy obecnie 657 wypowiedzi i jest on aktualizowany, gdyż stanowi bazę do analiz związanych z planowaną rozprawą doktorską.

4 Utwór w wersji muzycznej opiera się na skomponowanym przez Michała Zielińskiego w 1932 roku fokstrocie *Adis Abbeba*. Aranżację na fortepian i głos stworzyła na potrzeby jednego z wydań pieśni żołnierskich Maria Antonina Klechniowska w 1943 roku [Podgórski 2012: 294–297].

w 1933 roku w Truskawcu, przykład [b] to fragment z wydania korsarskiego opatrzonego inicjałami Z.M., które ukazało się w 1938 roku, choć badacze uważają, że jest to tekst adaptowany, a jego *terminus ad quo* to 1943 rok. Według Wojciecha J. Podgórskiego Zieliński nie wiedział o istnieniu tego wydania i nie zostało ono z nim skonsultowane. Warszawski badacz przypuszcza również, że inicjały oznaczają nie Zielińskiego, ale Z. Markusa, który dzieła powstałe w Truskawcu rozpowszechniał w Warszawie i mógł sobie utwór ten przypisać. Przykład [b] byłby w takim rozumieniu plagiatem utworu wzorcowego [a]. Trzeci fragment [c] to powstała w latach 40. satyra autorstwa Jana Kruszewskiego. Autor, zabiegając o popularyzację melodii *Serca w plecaku* w niemieckich obozach jenieckich, zmienił tekst w celach praktycznych. W prawdziwym brzmieniu zostałyby on ocenzone. Wersja [c] zachowuje rytm i melodię utworu wzorcowego, ale Kruszewski, dodając do właściwego tekstu elementy humorystyczne i tworząc nawiązanie czytelne dla odbiorcy, nie przekroczył dozwolonego użytku, sparodiował on utwór pierwotny.

[a]

*Serce w plecaku*⁵

Z młodej piersi się wyrwało,
w wielkim bólu i rozterce,
i za wojskiem poleciało
zakochane **czyjeś** serce. [...]

Tę piosenkę, tę jedyną
Śpiewam dla ciebie, **dziewczyno**
Może także jest w rozterce
Zakochane twoje serce?

[b]

Serce w tornistrze

Z wielkim bólem się wyrwało
W wielkim bólu i rozterce
I za wojskiem poleciało
Zakochane **moje** serce [...]

5 Wszystkie wyróżnienia w cytatach – D.Ś.

Tę piosenkę, tę jedyną
 Śpiewam dla ciebie, **dziewczyno**
 Może także jest w rozterce
 Zakochane twoje serce.
 1938

[c]

A gdy ruszył w świat z baraku,
 Śmiało poszedł na tułaczkę;
 Nic się nie bał, bo w plecaku
 Miał amerykańską paczkę.

Tę piosenkę, tę jedyną
 Śpiewam tobie, **margaryno**;
 Śmieję się jak do dziewczynki –
 Do łososia lub sardynki.

Parodystyczny wydzźwięk przykładu [c] jest dostrzegalny i nie wymaga szczegółowej argumentacji fakt, że tekst ten nie jest plagiatem. Kruszewski oprócz pozostawienia identycznego systemu wersyfikacyjnego (cztery wersy w strofie, cztery wersy w refrenie) oraz układu rymów (abab w strofie, cddd w refrenie) nawiązał w swoim utworze do tekstu wzorcowego przez wykorzystanie motywu plecaka, wojennej tułaczki oraz umieszczenie w refrenie cytatu *Tę piosenkę, tę jedyną...* wraz z określeniem czynności *śpiewam*.

Na większą uwagę zasługują wzajemne odniesienia utworów [a] i [b]. Zastrzeżenia budzi sam tytuł. W wydaniu korsarskim pojawił się wyraz *tor-nister* będący zapożyczeniem z języka niemieckiego. Utwory mają identyczną budowę, niemal nie różnią się na poziomie treściowym. Dwa spośród czterech wersów zwrotki występują w niezmienionej formie, w pozostałych wariantu [b] widoczna jest usterka stylistyczna, powtórzony zostaje rzeczownik *ból*, a w ostatnim wersie zmienia się zaimek: nieokreślony *czyjeś* na dzierżawczy *moje*, co wpływa na interpretację utworu. Wersja wzorcowca ma charakter dialogu. Strofa jest opisem przeżyć kobiety, której partner poszedł na wojnę, a refren jest odpowiedzią podmiotu lirycznego, który jest żołnierzem, natomiast wersja [b] w całości przedstawia perspektywę jednego podmiotu lirycznego – mężczyzny. Te niewielkie różnice wskazują, że w utworze [b] można doszukać się plagiatorstwa.

Choć przedstawiona powyżej sytuacja miała miejsce w poprzednim wieku, to pozwala dostrzec pewną prawidłowość dotyczącą utworów popularnych. Najczęściej nawiązania do nich są traktowane jako nieszkodliwe społecznie, ponieważ wpływają pozytywnie na rozwój kultury, czasem zapewniają też rozgłos dziełu pierwotnemu. W wypadku *Serca w plecaku* popularność wiązała się z określonymi korzyściami finansowymi (utwór pojawił się w filmie *Zakazane piosenki*). Przykład przedwojennego dzieła jest o tyle ciekawy, że udowodnienie autorstwa przez Zielińskiego trwało kilka dekad, a prawo do kompozycji przypisywało sobie wiele osób. W historii polskiej piosenki można znaleźć inne przykłady działań naruszających prawa autorskie, np. piosenkę *Jeanny* zespołu Ich Troje⁶. Pojawiają się jednak również sytuacje, w których autorzy są uznawani niesłusznie za plagiatorów przez opinię publiczną, np. polski zespół hip-hopowy Jeden Osiem L⁷.

Utwory potoczne (np. krótkie narracyjne formy tworzone w mediach społecznościowych, piosenki, utwory raperskie czy wypowiedzi slammerskie) ze względu na swoją prostą budowę, nośną treść i podejmowanie aktualnej, istotnej dla społeczeństwa tematyki stają się przedmiotem wielu twórczych inspiracji, źródłem cytatów czy większych pod względem ilościowym zawłasczeń. Te ostatnie mają częstokroć charakter niezamierzony, w popkulturze trudno bowiem dotrzeć do dzieła wzorcowego, które na drodze licznych eksploatacji ulega zapomnieniu. Współcześnie takie przekroczenia dozwolonego użytku zdarzają się nagminnie w przestrzeni internetu (np. w formie virali czy e-coverów⁸), a autorzy i autorki nie zdają sobie sprawy z tego, że wyko-

6 Tekst piosenki został przekazany zespołowi przez jednego z więźniów po koncercie grupy Ich Troje w Zakładzie Karnym w Potulicach. Po zakończeniu kary Piotr B. dowiódł przed sądem swojego autorstwa, a Michał Wiśniewski, Jacek Łągwa i Universal Music Polska musieli zapłacić prawowitemu autorowi zadośćuczynienie oraz zniszczyć nakład płyt z wytłoczonym utworem *Jeanny*. O sprawie szerzej pisała „Gazeta Wyborcza” 4 września 2007 roku [Kołąkowska 2007].

7 Oskarżenie dotyczyło najpopularniejszego utworu Jeden Osiem L, czyli *Jak zapomnieć*. Raperzy w obszernym oświadczeniu wyjaśnili, jak przebiegał proces tworzenia, oraz wytłumaczyli, że pojawia się w nim trwające sześć sekund zapożyczenie z piosenki *Overcome* grupy Live, które w ich przekonaniu nie miało wpływu na sukces, jaki odniosła rodzima kompozycja. Twórcy wskazywali również, że w środowisku raperskim zapożyczenia są elementem gatunkowym, a swoje słowa potwierdzili wskazaniem Eminema jako artysty, który „ma co chwilę procesy”. Fragmenty oświadczenia pojawiły się 4 lutego 2004 roku w artykule na stronie muzyka.interia.pl (<https://tinyurl.com/36v2s8w> [dostęp: 18 kwietnia 2021]).

8 O popularności e-coverów, czyli nagrywanych przez artystów amatorów własnych wersji piosenek pop pisze Rozalia Knapik. Porusza w artykule kwestie związane z wiernymi kopiami utworów oraz ich parodiami [Knapik 2017: 224–226].

rzysując cudze treści bez wskazania nazwiska lub pseudonimu twórcy, łamią prawo. Przytoczone kwestie są istotne z pragmatycznego punktu widzenia, a po ich przeanalizowaniu można dojść do wniosku, że nadawca, tworząc swoją wypowiedź, powinien zaprojektować potencjalnego odbiorcę i uznać jego kompetencje do wychwycenia zależności wobec utworu wzorcowego, co w komunikacji masowej często jest niemożliwe ze względu na ogromne i różnorodne grono odbiorców.

3. Sztuka zawłaszczania

Realizacja prawnych zasad dozwolonego użytku nie zawsze jest zadaniem łatwym do osiągnięcia⁹, ponieważ wykorzystanie w wypowiedzi artystycznej funkcji przedstawieniowej może wpłynąć negatywnie na jej charakter intertekstualny. Naruszenie granic dzieł jest istotnym środkiem wyrazu, a zjawiska artystyczne niejednoznaczne z punktu widzenia prawa autorskiego określa się mianem sztuki zawłaszczania¹⁰. Przykładem takich działań mogą być m.in. utwory tworzone przez raperów, którzy zapożyczają, najczęściej bez wskazania źródła, nie tylko elementy literackie, ale też fragmenty cudzych kompozycji muzycznych. Umieszczanie ich w ścieżce dźwiękowej określa się mianem samplingu – są to najczęściej krótkie wstawki mające często funkcję ozdobnika, na ogół rozpoznawane przez odbiorców zainteresowanych kulturą rapu, co spełnia założenia dozwolonego użytku. Na gruncie muzycznym można wyróżnić również inny rodzaj zapożyczenia, a mianowicie mashup, polegający na wykorzystaniu połowy składników utworu wzorcowego i umiejętnym połączeniu ich z drugą połową elementów nowo powstałego dzieła. Stosunek zapożyczenia nie zawsze musi wynosić 50%, istotne jest raczej podkreślenie dużo większej skali odniesień, która może budzić wątpliwości natury prawnej.

Zjawiska samplingu i mashupu pierwotnie należały do działań twórczych związanych z produkcją muzyczną, jednakże w ostatnich latach powstały teksty teoretyczne, które pokazują wyraźne odniesienia tych pojęć do badań

9 Nie zawsze jest to proste w przestrzeni sztuki współczesnej, problem ten dotyczyć może np. działań scenicznych z zakresu performance'u, ready made'ów czy wykorzystujących technikę kolażu, gdzie użycie cudzych utworów, częstokroć wyraziście przetworzonych, stanowi podstawowy środek wyrazu.

10 Innym określeniem sztuki zawłaszczania jest *sztuka apropiacji* (ang. *appropriation art*). Anna Bednarczyk tłumaczy, że w polskich badaniach pojęcie to odnosi się w większym stopniu do sztuk wizualnych. Natomiast o zakwalifikowaniu dzieła jako literackiego przykładu sztuki zawłaszczania decydują nawiązania do wcześniej powstałych utworów przez wykorzystanie ich fragmentów [Bednarczyk 2014: 341].

nad intertekstualnością, jak i ich praktyczne realizacje¹¹. O ile sampling na rzeczonym gruncie jest porównywalny do aluzji literackiej, o tyle mashup pisany częstokroć serio, bez intencji satyrycznych czy krytycznych, staje się zjawiskiem nowym, a dodatkowo wyróżnia go praktyka dopisywania nazwiska autora utworu wzorcowego jako współtwórcy. Takie działanie wyraźnie odsyła odbiorcę do dzieła pierwotnego, ale może wprowadzić też chaos poznawczy. Nieświadomy odbiorca może nie wiedzieć, że czyta utwór o charakterze mashupu, natomiast czytelnik rozumiejący zasady tego gatunku, ale nieznający wariantu wzorcowego, może odnieść niewłaściwe przeświadczenie dotyczące tego, które składniki są elementami wersji pierwotnej. Chociaż mashup budzi wątpliwości związane z oryginalnością czy nowatorstwem utworu, to z punktu widzenia prawa tworzenie mashupów jest praktyką legalną i uzasadnioną „prawami gatunków twórczości”, o której mówi art. 29¹² ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Ewolucja sztuki i powstawanie hybrydalnych środków wyrazu sprzyjają pojawianiu się nowych gatunków wypowiedzi. Jedną z takich form jest slam poetycki, który ze względu na interdyscyplinarny charakter wymyka się jednoznacznej klasyfikacji. Jest działaniem z pogranicza teatru, performance'u i poezji mówionej, a jego charakterystyczną cechą jest nawiązanie do sportu czy gier. Twórcy przedstawiają swoje utwory na turniejach slammerskich, rywalizując ze sobą w trzyminutowych rundach, w czasie których występują bez towarzyszenia instrumentów czy podkładu muzycznego, są też ograniczeni zakazem wykorzystywania rekwizytów. Zasady każdego turnieju ustala regu-

- 11 Utwory literackie o charakterze mashupu pojawiają się na światowym rynku od około dekady. Jako przykłady wymienia się *Dumę i uprzedzenie*, i *zombie* autorstwa Jane Austen i Setha Grahame'a-Smitha, *Android Kareninę* Bena H. Wintersa i Lwa Tołstoja czy polski mashup *Przedwiośnie żywych trupów* Stefana Żeromskiego i Kamila Śmiałkowskiego. Utwory te nie mają jednoznacznej recepcji. Wielu odbiorców uważa, że stanowią one rodzaj nadużycia, inni uznają, że tego typu forma „nadpisania” może uaktualnić wartości zawarte w utworach, przenosząc je w nowe realia.
- 12 Taki imperatyw pojawia się w regulaminie turnieju slammerskiego zorganizowanego w ramach Festiwalu Endemity 11 października 2018 roku w Klubokawiarni Meskalina w Poznaniu: „Uczestniczki i uczestnicy prezentują podczas występu wyłącznie własną twórczość” (por. <https://tiny.pl/r8krr>). O zasadzie tej informują m.in. poznańscy organizatorzy Ogólnopolskich Mistrzostw Slamu Poetyckiego czy gdański Slam w blokowisku (por. <https://tiny.pl/rjwc7>). W regulaminie australijskiego krajowego turnieju slammerskiego można przeczytać, że utwory muszą być oryginalnym dziełem stworzonym przez performerera (por. <https://tiny.pl/r8k9w>), a w zasadach turniejów organizowanych w Stanach Zjednoczonych pojawia się informacja, że autorzy, którzy popełnią plagiat (*plagiarize*), zostaną zdyskwalifikowani (por. <https://tiny.pl/r8k98>) [dostęp do wszystkich przywołanych w przypisie stron: 16 kwietnia 2021].

lamin, a przegląd polskich i zagranicznych dokumentów pozwala zauważyć pewną prawidłowość dotyczącą nakazu prezentowania samodzielnie stworzonych wypowiedzi. Ponadto organizatorzy turniejów zagranicznych i międzynarodowych podkreślają, że przedstawienie cudzego tekstu jest działaniem niezgodnym z prawem. Podczas turniejów odbywa się kilka rund, a o przejściu do kolejnych z nich decyduje najczęściej system pucharowy. Istotnymi elementami slamów poetyckich są losowość rozstawienia uczestników oraz czynny udział odbiorców, którzy podczas turniejów zastępują jury i decydują (na podstawie własnego gustu) o przyznawaniu punktów slamerom, tym samym jako odbiorcy mają największy wpływ na przebieg turnieju.

Sytuacja komunikacyjna, w której pozycja nadawcy zależna jest od decyzji odbiorcy, skłania do podejmowania szeregu zabiegów mających funkcję impresywną. Jednym z najczęściej wykorzystywanych działań jest tworzenie wypowiedzi nawiązujących tematycznie do aktualnych wydarzeń społecznych i politycznych. Tę swoistą felietonistykę cechują odwołania do tekstów kultury popularnej, a celowości takiego postępowania należy szukać w potrzebie odniesienia treści do horyzontu tożsamościowego uczestników. Można uznać, że slamerki i slamerzy działają w myśl zasady, że łatwiej zrozumieć i zaakceptować coś, co jest znane, niż formę osobliwą, która nie ma umocowania w doświadczeniach odbiorcy.

Slamerzy nawiązujący do dzieł innych twórców najczęściej nie zmieniają struktury wykorzystywanych cytatów. Umieszczają je w nowych realiach, tworząc odrębny utwór, co jest bliskie zjawisku samplingu czy remiksu. Intertekstualne relacje najczęściej pojawiają się wtedy, gdy slamerki i slamerzy zapożyczają cytaty z literatury. W tekście slamerskim [1] pojawia się nawiązanie do dramatu *Fantazy* Juliusza Słowackiego:

[1]

Duchowi memu dała w pysk i poszła – Polska!

[Patrycja Sikora, Poznań 2019]

Nowo powstały utwór nie ma wydźwięku satyrycznego, zostaje też zmieniony kontekst. Slamerka wyraża w nim sprzeciw wobec kraju, w którym żyje, porusza kwestie związane z funkcjonowaniem osób homoseksualnych w Polsce, więc opisuje relację z ojczyzną, a nie z kobietą, jak w utworze wzorcowym. Autorka wykorzystuje aliterację: **‘pysk i poszła – Polska!’** w celach ekspresywnych.

Funkcję emocjonalną mają slamerskie nawiązania do języka religijnego, a w wielu wypowiedziach pojawiają się cytaty z *Biblii*. W przykładzie [2]

wykorzystany został cytat z *I Listu do Koryntian* przypisywanego św. Pawłowi. Smutny Tuńczyk nie zmienia brzmienia pierwszej części cytatu, wymieniając wiarę, nadzieję i miłość jako trzy wartości, którymi powinni kierować się ludzie. Autor przetwarza drugą część cytatu, zamiast oddać prym miłości, co wyrażone jest w Ewangelii słowami „Z nich zaś największa jest miłość”, za najważniejszą uznaje ciało. Kontrastowe zestawienie może zostać uznane za profanację, jednakże może też być zinterpretowane jako pewnego rodzaju przypomnienie o tym, że człowiek oprócz definiowania siebie przez wartości duchowe, jest uwikłany we własną cielesność, od której nie sposób uciec nawet wtedy, gdy z zamkniętymi oczyma próbuje oddać się duchowym kontemplacjom.

[2]

**Tak więc trwają wiara, nadzieja, miłość –
te trzy.**

Największe jest jednak ciało, które rozlewa się pod powiekami
i prowadzi jakby za smycz ciągnęło.

[Smutny Tuńczyk, Poznań 2017]

Źródłem zapożyczeń chętnie wykorzystywanym przez twórców stają się piosenki i utwory hip-hopowe. Takie cytaty występują w przykładzie [3] autorstwa Jakuba Węgrzyna oraz we fragmencie [4] napisanym przez Patrycję Sikorę. Warszawski slamer w wypowiedzi poświęconej relacjom z kobietami cytuje wers z utworu *Jesteś bogiem* zespołu Paktofonika:

[3]

Uświadom to sobie, sobie, ona cię nie chce!

Byłeś tylko rogiem, sokiem pocieszenia,

A ty szepcie, kim jesteś by mnie oceniać?

[Jakub Węgrzyn, Warszawa, „Worek Kości” 2018]

Węgrzyn zmienia kontekst przywołanej frazy zaczerpniętej z utworu hip-hopowego, w którym miała ona wymiar imperatywu i nakłaniała odbiorcę do wiary w swoją wyjątkowość. Slamer umieszcza cytat w przeciwstawnym kontekście, pokazując adresatowi swej wypowiedzi jego marność w oczach zdradzającej go partnerki. Autor wykorzystuje rytmizującą funkcję powtarzalnego zaimka *sobie*, co oznacza, że pod względem technicznym zainspirował się wykonaniem utworu wzorcowego. Przekaz stworzony przez Węgrzyna nie spełnia funkcji humorystycznej, użycie cytatu jest więc wyłącznie intertekstualną grą z odbiorcą.

Wyimek przytoczony jako [4] został zaczerpnięty z piosenki *Nieprzeszkadzajmibotańczę* poznańskiego zespołu Muchy:

[4]

[...] czasem rozmawiamy już tylko o tym,
jak założyć rodzinę z kaloryferem, a ja
bawię się świetnie i krzyczę: **nie przeszkadzaj mi
bo tańczę.**

[Patrycja Sikora, Poznań 2018]

W utworze wzorcowym wartościowane pozytywnie są relacje partnerskie oparte na rozmowach, a nie na składaniu obietnic. Wątek obyczajowy pojawia się również w tekście Sikory, która wskazuje, że planowanie rodziny staje się częstym tematem jej rozmów z partnerką. Uwagę zwraca wyraz *kaloryfer*, który budzi skojarzenia z ciepłem i bezpieczeństwem, można go potraktować jako nawiązanie do motywu ogniska domowego. Ważnym mechanizmem uzasadniającym pojawienie się takiego cytatu jest fakt, że utwór *Nieprzeszkadzajmibotańczę* został stworzony przez lokalny zespół muzyczny i jego popularność w poznańskich klubach nie słabnie. Nawiązanie do niego wpłynęło pozytywnie na odbiór wśród poznańskiej publiczności, doskonale zatem została zrealizowana funkcja impresywna tego tekstu.

Wypowiedzi o relacjach międzyludzkich oraz związkach sięgają często do egzemplifikacji zaczerpniętej ze świata filmu i serialu. Pod względem ilościowym najczęstsze są nawiązania do imion bohaterów lub tytułów najbardziej popularnych pozycji. Zdarzają się jednak również cytaty zaczerpnięte bezpośrednio z filmowych dialogów. Przykładem jest przytoczenie pochodzące z filmu animowanego *Epoka lodowcowa*:

[5]

Ja chcę być jak mleczyk. Ostatni w sezonie, żółty, mizerny z brzydkimi liśćmi [...].

[Rudka Zydel, Kraków 2017]

Scena, z której pochodzi wskazany tekst, przedstawia rozmowę dwóch nosorożców dywagujących nad tym, który z nich powinien zjeść ostatnią zieloną, świeżą roślinę, czyli kwiat określony w polskim tłumaczeniu mianem *mleczyka*. Wątlą rośliną stała się też przedmiotem uwagi Sida, jednego z głównych bohaterów, który zjadając ją, naraził się nosorożcom. Do humorystycznej sceny odwołała się Rudka Zydel, używając zdania ze składnikami o modal-

ności intencjonalnej *chcę być...* i porównaniem siebie do rośliny. Wypowiedź realizuje funkcję humorystyczną, a porównanie do wątłego *mleczyka* w kontekście utworu wzorcowego ma pozytywny wydźwięk. Autorka, chcąc być jak *mleczyk*, pragnie uwagi wywołanej nie pięknem zewnętrznym, ale innymi, bardziej wartościowymi cechami.

Cytaty w wypowiedziach slamerskich mogą być dużo obszerniejsze pod względem ilościowym, a dzieła wzorcowe stają się podstawą do stworzenia kolejnego utworu. Wśród analizowanych tekstów slamerskich z lat 2017–2020 nie znalazłam przykładu wypowiedzi noszącej znamiona mashupu i jednocześnie takiej, która nie miałaby satyrycznego wydźwięku. Warto jeszcze raz podkreślić, że jeśli intencją autora wykorzystującego cudzy utwór wzorcowy jest napisanie parodii, to czyn ten jest zgodny z prawem w ramach dozwolonego użytku. Pewne wątpliwości budzi przypadek utworu [6] *Chory kotek* Michała Małysy, slamera występującego podczas turniejów slamerskich pod pseudonimem Janusz Dekiel.

[6]

Pan Kotek był chory

i leżał w łóžeczku,

i przyszedł pan doktor:

what's up my nigga? [...]

Miauczy Kotek: miau!

– Coś ty, kotku, miał?–

Była miseczka ziółeczka,

Teraz pusta jest lufeczka,

A jeszcze bym chciał.

[Janusz Dekiel (Michał Małysa), Poznań 2017]

W przytoczonym przykładzie widoczne jest dużo obszerniejsze nawiązanie do tekstu wzorcowego niż w slamach [1]–[5]. Ponadto autor nie wskazuje utworu, a w zasadzie utworów parodiowanych, ale bez wątplenia odbiorcy wychowani w Polsce nie mieli kłopotu z identyfikacją dwóch tekstów pierwotnych, czyli *Chorego kotka* Stanisława Jachowicza i *Kotka* Juliana Tuwima. W tym wypadku sytuacja prawna jest złożona, ponieważ brak wskazania autora utworu wzorcowego nie jest niezgodny z prawem, jeśli utwór ten jest w domenie publicznej i nie podlega ochronie prawnej, a satyryczny charakter nie budzi wątpliwości (jest uzasadniony prawami gatunku). W mashupie stworzonym przez Michała Małysę mamy jeden utwór z zasobów domeny publicznej (powstały w XIX wieku *Chory kotek*) i tekst, który w wolnym dostępie będzie

funkcjonował dopiero za trzy lata, czyli *Kotka* Juliana Tuwima. Przetworzony utwór nie ma cech bajki dla dzieci, opowiada o kotku uzależnionym od narkotyków miękkich, tzn. marihuany, określanej tu leksemem w formie hipokorystycznej *zióleczo* oraz metonimią *lufeczka*, która nawiązuje do sposobu przyjmowania narkotyku. Jego nowatorstwo polega na zmianie kategorii wiekowej odbiorców i zastosowaniu elementów „tylko dla dorosłych”. Trudno nie zauważyć nawiązań tematycznych do utworów pierwotnych, ponieważ w obu pojawia się krytyka łakomstwa i jego wpływu na zdrowie, co można powiązać z opinią o negatywnym wpływie narkotyków na ludzi. Wówczas jednak należałoby orzec, że nowo powstałe dzieło nie jest nowatorskie i odrębne, ponieważ parodiuje te same mechanizmy, co warianty wzorcowe, a nie jest parodią pierwszego. Oryginalność tekstu budzi więc pewne wątpliwości, a jego złożoność pozwala pokazać, że dociekania związane z ochroną dzieła z tytułu prawa autorskiego nie są jednoznaczne i wymagają uwzględnienia wielu czynników.

Osobliwym przykładem jest również *Jarkacz* [7] autorstwa Adama. Slamer na początku swojego wystąpienia odczytał nazwisko Lewisa Carrolla, co pozwoliło odbiorcom przypuszczać, że będą obcowali z tekstem zapożyczonym. Autor nie przypisał sobie autorstwa cudzego utworu, ale wręcz przeciwnie, wykreował oryginalną satyrę, twierdząc, że jej twórcą jest Lewis Carroll. Transformacje nawiązujące do współczesnych realiów to wyznacznik twórczości Adama. Podczas tego samego turnieju slamer odnosił się w analogiczny sposób do wierszy Juliana Tuwima. Widzowie znający styl występującego spodziewali się zapewne, że autor przedstawi wariant alternatywny istniejącego już dzieła, należy jednak zastanowić się, czy i w jakim stopniu udało im się rozpoznać utwór pierwotny. Dzieła autora *Alicji w Krainie Czarów* nie podlegają już ochronie prawnej z tytułu majątkowych praw autorskich, ale w poniższym przykładzie widać odwołanie do konkretnego tłumaczenia tekstu *Jabberwocky* na język polski, które także – jako przekład – jest chronione prawem autorskim. Chodzi tu o użycie neologizmu *worpalny*, który pojawił się wyłącznie w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka pt. *Dziaberliada*:

[7]

Lewis Carroll

Jarkacz

Brudzieniło!

Karskie błaszczaki terleć dudno gowiniły.

Oszydłe gniły morawiaki i najtorunniej ojce żyły.

Jarkacza strzeż się synu mój!

On będzie gryźć, szponami brać.

Zióbr Ziobra lękaj się i stój,
być nie zżarł Antek mać!
A on jął w pięść **worpalny miecz**
i ruszył, wroga głusza skrywa.
Usłyszał śpiew,
sąd sądu drzew, rozmyśla, odpoczywa.
[Adam, Warszawa, „Worek Kości” 2018]

Pomimo wyraźnego nawiązania do przekładu Barańczaka trudno odmówić warszawskiemu slamerowi oryginalności w przekładzie utworu Lewisa Carrolla. Elementem odróżniającym jego wypowiedź od tekstu pierwotnego oraz tłumaczenia jest współczesna, narodowa tematyka, która sprawia, że *Jarkacz* przestaje być balladą o fantasmagorycznym zwierzu, a staje się satyrą polityczną. Twórczy wymiar mają wykorzystane przez Adama neologizmy: czasowniki, rzeczowniki, przymiotniki i przysłówki utworzone od nazwisk polskich polityków. Na uwagę zasługują instrumentacje głoskowe w pierwszej zwrotce, wpisujące się w długą tradycję przekładów *Jabberwocky* z uwzględnieniem wykorzystania wyrazów przywodzących na myśl śliskie, wilgotne i wijące się stworzenie. Z punktu widzenia prawa autorskiego utwór nie wykacza poza dozwolony użytek. Zastrzeżenia budzą pojawiające się w tekście neologizmy, które mogłyby zostać uznane za naruszające dobra osobiste wymienionych w tekście osób.

Warto zaznaczyć, że ze względu na kontrkulturowy charakter twórczości slamerskiej i brak zapisu wielu powstających wypowiedzi slamerzy mogą sami stać się ofiarami łamania prawa do autorstwa utworów, jednak na przestrzeni ostatnich lat (materiały z okresu 2017–2020) nie odnotowałam sytuacji, w której slamer dokonałby plagiatu innego utworu slamerskiego.

4. Podsumowanie

Stosowanie prawa autorskiego jest zadaniem trudnym ze względu na użycie przez ustawodawcę języka pozbawionego przejrzystych reguł. Sytuacji nie ułatwia też brak jednoznacznej definicji *plagiatu*, pojęcia prawniczego, występującego w świadomości społecznej, ale nieobecnego w języku prawnym.

Teksty slamerskie i teksty piosenek pełnią funkcję rozrywkową oraz stają się przekąźnikiem ważnych i aktualnych w danym czasie treści. Łączy je społeczny odbiór, a co za tym idzie – skłonność nadawców do aktualizowania wersji o kolejne, popularne treści. Sprawia to, że zaczynają one funkcjonować jako wytwory zupełnie nowe, a informacje o pierwotnym twórcy bywają pomijane

świadomie lub nieświadomie (nieznajomość źródła w wypadku tzw. skrzydlatych słów).

Omówienie historii piosenki *Serce w plecaku* i jej zmienionych wersji, uznawanych przez środowisko skupione wokół Michała Zielińskiego za plagiat, pokazuje, że w kontekście gatunków, których życie jest kontynuowane w przestrzeni społecznej, dochodzi do różnego rodzaju nadpisywania, przeinaczania i parafrazowania tekstów. Choć nadużycia są dostrzegalne, to w wielu wypadkach niełatwo podjąć czynności prawne (np. gdy brakuje danych dotyczących pierwszego wykonania utworu lub gdy zachodzi prawdopodobieństwo, że utwór wtórny zostanie uznany za parodię pierwotnego). Często też strony decydują się na postępowania polubowne i ugody przedsądowe.

Zjawisko cytowania i wykorzystywania fragmentów cudzych tekstów jest charakterystycznym zabiegiem stosowanym przez twórców slamerskich, których pierwsze pokolenia wyrosły m.in. z fascynacji hip-hopem, gatunkiem muzycznym charakteryzującym się silnym uwikłaniem społecznym i skłonnością do zapożyczania fragmentów cudzych wytworów.

Zasadniczą rolę w dociekaniu możliwości przekroczenia zasad dozwolonego użytku odgrywa data powstania tekstu. Po 70 latach od śmierci autora przechodzi on do domeny publicznej, co sprawia, że przestaje być przedmiotem prawa autorskiego. Można go dowolnie wykorzystywać, jednak z uwzględnieniem niezbywalności praw osobistych twórcy, czyli m.in. obowiązku przypisywania autorstwa czy nienaruszalności formy i treści utworu.

Analiza przytoczonych przykładów pokazuje, że slamerzy, cytując teksty innych twórców, wpisują się w kulturę zawłaszczania w dwojaki sposób. Wykorzystują krótkie fragmenty tekstów pierwotnych, nie naruszając tym samym prawa autorskiego, lub tworzą satyryczne wypowiedzi, nawiązując do stylistyki pastiszu i uwydatniając cechy wariantu wzorcowego. Powstałe utwory trudno byłoby określić jednoznacznie mianem plagiatu, ale balansują one często na granicy dozwolonego użytku. Taki stan rzeczy może wynikać z braku znajomości przepisów prawa autorskiego wśród niektórych twórców oraz wskazywać na to, że współczesna przestrzeń działań artystycznych znacznie wykracza poza ramy tego, co ustawodawca przewidział w akcie prawnym.

Bibliografia

Bednarczyk Anna (2014), *Co jest oryginałem i czym jest tłumaczenie?*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 4 (148), s. 339–356.

- Chojnowska Elżbieta (2019), *Twórczość muzyczna – między plagiatem a inspiracją*, w: *Doświadczenie społeczeństwa. Muzyka, obraz, media*, red. Agnieszka Kampka, Warszawa, s. 132–143.
- Dąbrowski Jakub (2014), *Pojęcie sztuki w prawie – problemy definicyjne. Rozważania na marginesie zagadnienia wolności artystycznej wypowiedzi*, w: *Wolność wypowiedzi i jej granice. Analiza wybranych zagadnień*, red. Artur Biłgorajski, Katowice 2014, s. 89–105.
- Depta Anna (2019), *Literacki mashup w Polsce. „Przedwiośnie żywych trupów” Stefana Żeromskiego i Kamila Śmiałkowskiego i „Faraon wampirów” Bolesława Prusa i Konrada T. Lewandowskiego jako polskie realizacje gatunku*, w: *Rejestry kultury*, red. Ksenia Olkusz, Wrocław, s. 595–613.
- Fiołka Janusz (2015), *Kilka uwag krytycznych o ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r.*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”, nr 2, s. 263–276.
- Grzybczyk Katarzyna (2018), *Street art i prawo autorskie*, w: *Qui bene dubitat, bene sciet. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Ewie Nowińskiej*, red. Janusz Barta i in., Warszawa, s. 195–206.
- Knapik Rozalia (2017), *Lepsze niż oryginał? Słowo o (e-)coverach*, w: *Muzyka, uniwersytet, technologia, emocje. Studia nad muzyką popularną*, red. Andrzej Juszczyk i in., Kraków, s. 217–228.
- Kołałowska Anna (2007), *Ich Troje skazane za plagiat*, 4 września, <https://tinyurl.com/kxy7s7f2> [dostęp: 16 kwietnia 2021].
- Mania Grzegorz (2018), *Parodia i pastisz. Humor w muzyce i zupełnie poważna analiza prawna*, w: *Qui bene dubitat, bene sciet. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Ewie Nowińskiej*, red. Janusz Barta i in., Warszawa, s. 324–340.
- Marcela Mikołaj (2018), *Nowy, zremiksowany świat*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 1, s. 203–210.
- Markiewicz Ryszard (2018), *Parodia a prawo autorskie*, w: *Qui bene dubitat, bene sciet. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Ewie Nowińskiej*, red. Janusz Barta i in., Warszawa, s. 361–374.
- Niemkiewicz Klaudia (2017), *Pomiędzy zawłaszczaniem a przyswajaniem. O badaniu, ochronie i praktykowaniu ludowych tradycji muzycznych*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia”, nr 3, s. 287–301.
- Perzyńska Anna (2014), *Remiks i mashup, czyli coś nowego z czegoś starego*, w: *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*, red. Łukasz Rogowski, Poznań, s. 37–48.
- Pietrolaj Piotr (2014), *„Nic nie zostało powiedziane, co nie zostało powiedziane już wcześniej” – intertekstualność sztuki postmodernistycznej a prawo autorskie*,

- w: *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. Aurelia Nowak, Dorota Dolata, Marcin Markowski, Lublin, s. 21–30.
- Podgórski Wojciech Jerzy (2012), *Z „ciemniem wbitym w serce”*. *Michała Zielińskiego droga do sławy*, „Tematy i Konteksty”, nr 2 (7), s. 294–324.
- Stanisławska-Kloc Sybilla (2009), *Zasady wykorzystywania cudzych utworów: prawo autorskie i dobre obyczaje (etyka cytatu)*, „Diametros”, nr 19, s. 160–184.
- Wasiak Zbigniew (2005), *Naruszenie prawa do autorstwa utworu – plagiat*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 7, s. 151–163.

Dagmara Świerkowska

Quotes and Plagiarisms. Songs and Slam Poetry Texts Under the Copyright Law. Comparative Perspective

The most important function of copyright is the protection of products of creativity, property rights and personal creator. In this broad sense, the laws protecting the author are understood and accepted by practice all over the world. The main focus of this article is to analyse the lyrics of Polish songs whose authors entered the judicial path to investigate one's rights, and to compare them with spoken word texts, which, due to frequent references to the works of other authors, could be considered illegal. The research material consists of open court judgments, song lyrics and recordings of slam poetry texts collected by the author.

KEYWORDS: slam poetry; songs lyrics; copyright; mash-up; sampling; plagiarism.

mgr Dagmara Świerkowska [ORCID 0000-0003-3558-8839] – doktorantka Szkoły Nauk o Języku i Literaturze UAM; zainteresowania badawcze: genologia lingwistyczna, pragmalingwistyka, socjolingwistyka.

