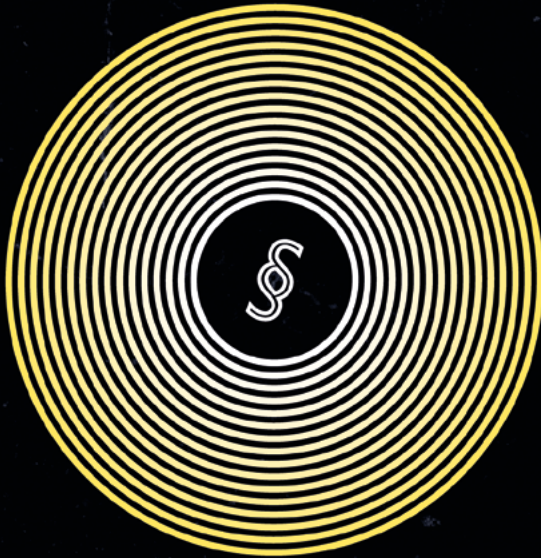




Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego
we Wrocławiu

Muzyka i prawo



Redakcja naukowa
Przemysław Pest
Mateusz Winiśław

Muzyka i prawo



Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego
we Wrocławiu

Muzyka i prawo

Redakcja naukowa
Przemysław Pest
Mateusz Winśław

Wrocław 2020

Recenzent

dr hab. Rafał Wojciechowski, prof. Uniwersytetu Wrocławskiego

Opracowanie redakcyjne i korekta

Iwona Huchła

Inez Kropidło

Ewa Skotnicka

Projekt okładki, layout i DTP

Aleksandra Snitsaruk

Grafika na okładce

Kuba Zając

**Wydanie publikacji zostało dofinansowane przez Wydział Prawa,
Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego.**

© Copyright by Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu,
Wrocław 2020

ISBN 978-83-65473-25-7

Druk

Partner Poligrafia

Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
www.amuz.wroc.pl

SPIS TREŚCI



Wstęp	7
Aleksandra Bar Sztuczna inteligencja, prawdziwa sztuka – ochrona wytworów sztucznej inteligencji na gruncie polskiego prawa autorskiego	9
Klaudia Gaczoł Praktyczne konsekwencje figury prawnika jako artysty, czyli: czego prawnik może się nauczyć od muzyka?	29
Andrzej Huchla Finansowanie Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu	49
Andrzej Huchla Wrocławska awantura o Paganiniego	75
Piotr Kantor-Kozdrowicki Intencja autora jako cel interpretacji prawniczej i muzycznej	91
Małgorzata Karasińska Czy muzyka łagodzi obyczaje? O wpływie muzyki na przestępczość	109
Maciej Kijowski Czy w Polsce istnieje prawo chopinowskie?	127

Katarzyna Krupa-Lipińska

Zgłoszenie do ochrony dźwiękowego znaku towarowego w Urzędzie Patentowym RP 157

Karolina Pawlik

Narzędzia kształtowania polskiej kultury muzycznej w dobie socrealizmu 187

Maciej Pichlak

Dźwięk i tekst. Kilka uwag o ontologii prawa i muzyki 199

Tomasz Resler

Muzyka jako przedmiot regulacji w prawie wewnętrznym kościołów i innych związków wyznaniowych – wybrane przykłady 219

Aleksandra Sewerynik

Muzyka w utworze audiowizualnym 239

Agata Skowroń

Stradi**VARIOUS** albo **RÓŻNORODNE** rozwiązania problemu nabycia unikatowych skrzypiec od nieuprawnionego w wybranych systemach prawnych 263

Grzegorz Wierzba

O roli kopisty raz jeszcze w kontekście praw autorskich i zawierania umów 277

WSTĘP



Muzyka i prawo zdają się dwiema bardzo odległymi od siebie dziedzinami ludzkiej aktywności. Szukając powiązań między nimi, zapewne w pierwszej kolejności skierowalibyśmy uwagę w stronę prawa własności intelektualnej. Prezentowana monografia, która jest efektem współpracy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu oraz Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, udowadnia, że tych połączeń jest znacznie więcej.

Autorzy zamieszczonych w niniejszym tomie artykułów poszukują pokrewieństw muzyki i prawa, przyjmując różnorodne stanowiska badawcze i perspektywy analityczne. Odnoszą się do statusu prawnego wytworów sztucznej inteligencji na gruncie polskiego prawa autorskiego (Aleksandra Bar), pokazują podobieństwa muzyki i prawa jako aktów kultury na przykładzie ich interpretacji (Klaudia Gaczoł, Piotr Kantor-Kozdrowicki), badają finansowe aspekty funkcjonowania instytucji kultury (Andrzej Huchla), przybliżają problematykę prawną związaną z życiem lub ze spuścizną wielkich kompozytorów (Andrzej Huchla, Maciej Kijowski), wskazują wpływ muzyki na przestępczość (Małgorzata Karasińska), przedstawiają specyfikę dźwiękowych znaków towarowych i ich rejestracji (Katarzyna Krupa-Lipińska), przypominają o narzędziach kształtowania kultury muzycznej w czasach socrealizmu (Karolina Pawlik), zwracają uwagę na podobieństwa między ontologiczną charakterystyką prawa i muzyki (Maciej Pichlak), podają przykłady wewnętrznych regulacji dotyczących wykonywania muzyki w związkach wyznaniowych (Tomasz Resler), naświetlają prawne aspekty wykorzystywania muzyki w utworze audiowizualnym (Aleksandra Sewerynik), na przykładzie kradzieży cennych skrzypiec dokonanej niemal przed stuleciem

przyglądają się kwestii nabycia unikatowych instrumentów od osoby nieuprawnionej (Agata Skowroń), a także omawiają problemy prawne, z którymi zmaga się kopista muzyki (Grzegorz Wierzba). Oryginalność podejścia każdego z autorów do problematyki muzyki i prawa przyczyniła się do stworzenia wielowymiarowego obrazu wzajemnych oddziaływań obu dziedzin.

Mamy nadzieję, że prezentowana monografia spotka się z zainteresowaniem pracowników naukowych, doktorantów, studentów, a także praktyków – zarówno muzyki, jak i prawa. Liczymy na to, że będzie ona dla nich inspiracją do podejmowania dalszych poszukiwań wspólnych tematów muzyki i prawa. Życzymy ciekawej lektury!

Wrocław, wrzesień 2020

Przemysław Pest
Mateusz Winław



SZTUCZNA INTELIGENCJA, PRAWDZIWA SZTUKA – OCHRONA WYTWORÓW SZTUCZNEJ INTELIGENCJI NA GRUNCIE POLSKIEGO PRAWA AUTORSKIEGO

Wstęp

Wbrew futurystycznym wizjom kreślonym w ubiegłym stuleciu na kartach powieści science fiction inteligentne roboty nie wkroczyły w nasze życie jako zabójcze humanoidy, lecz niepostrzeżenie stały się jego integralną częścią, rewolucjonizując oblicze współczesnego społeczeństwa i gospodarki. Algorytmy wykorzystujące uczenie maszynowe (*machine learning*), w tym uczenie głębokie (*deep learning*) należące do szerszej kategorii systemów informatycznych zdolnych do symulowania inteligentnego zachowania człowieka, czyli tzw. sztucznej inteligencji (*artificial intelligence*), znajdują obecnie zastosowanie we wszystkich niemal sferach ludzkiej aktywności. Każdego dnia korzystamy z programów i narzędzi zawierających systemy uczące się, zdolnych między innymi do rozpoznawania głosu (np. Siri, Asystent Google), identyfikacji obiektów (np. Facebook), a także przetwarzania języka naturalnego (np. Google

Translator) czy analizy preferencji i rekomendacji (np. Netflix). Algoritmy odzwierciedlające znamienne dla człowieka procesy myślowe są również stosowane w wielu sektorach przemysłu i usług (między innymi w medycynie, edukacji, usługach finansowych), a także w dziedzinie obronności i bezpieczeństwa¹. Wbrew antropocentrycznym prognozom bezprecedensowy wzrost roli sztucznej inteligencji dostrzegalny jest dziś również w sferze działalności artystycznej, traktowanej do niedawna jako ostatni przyczółek człowieczeństwa.

Sztuczna inteligencja (SI)

Zasadniczym celem twórców pierwszych systemów inteligentnych było algorytmiczne odtworzenie funkcji ludzkiego mózgu. Próby symulacji ludzkiego aparatu poznawczego podejmowane były już w pierwszej połowie ubiegłego stulecia. Relatywnie szybko udało się stworzyć programy zdolne do wykonywania skomplikowanych operacji, w szczególności rozwiązywania zadań matematycznych i logicznych². W drugiej połowie XX wieku podjęto pierwsze próby komputerowej imitacji biologicznych mechanizmów zaangażowanych w proces formacji nowych pomysłów i koncepcji polegające na symulacji działania ludzkiego mózgu. Proste procedury algorytmiczne zastąpiono wielowarstwową strukturą tzw. sztucznych sieci neuronowych pełniących funkcje swoich organicznych pierwowzorów, co umożliwiło ekspansję technologii SI na dziedziny pozostające dotychczas domeną zarezerwowaną tradycyjnie dla ludzkiego umysłu.

Należy bowiem zauważyć, że moc obliczeniowa niezbędna do przeprowadzenia wysokopoziomowego rozumowania jest niewielka, podczas gdy naturalne atrybuty ludzkiego mózgu, takie jak percepcja i zdolności

-
- 1 I. Oleksiuk, *Założenia aksjologiczne autorskoprawnej ochrony twórczości w świetle rozwoju sztucznej inteligencji*, „Acta Iuris Stetinensis” 2017, nr 2 (18), s. 250.
 - 2 A. Sarosiek, *Próby aplikacji paradygmatu ucieleśnionego umysłu w tworzeniu sztucznej inteligencji*, „Semina Scientiarum” 2013, nr 12, s. 97.

sensomotoryczne, wymagają olbrzymich zasobów obliczeniowych³. W konsekwencji stosunkowo łatwo zaprogramować komputery tak, by wykonywały skomplikowane działania matematyczne czy nawet posiadały umiejętność gry w szachy na poziomie przewyższającym zdolności jakiegokolwiek człowieka, a niezwykle trudno sprawić, by przejawiały zdolność rozpoznawania obrazów odpowiadającą możliwościom kilkuletniego dziecka. Prawidłowość ta znana jest jako paradoks Moraveca⁴. Na podstawie tego spostrzeżenia Hans Moravec, postępując się metaforą „krajobrazu ludzkich kompetencji”, porównał stan zaawansowania SI do pejzażu masywów górskich zanurzających się w morzu. „Zwiększenie mocy obliczeniowej komputerów jest jak woda powoli zalewająca krajobraz”⁵ – pisał autor u schyłku minionego stulecia. Wówczas pod powierzchnią wody znajdowały się już niziny z takimi etykietami, jak „arytmetyka” czy „uczenie się na pamięć”. Czerpiący z tej metafory Max Tegmark trafnie zauważa, że dziś powódź dotarła już na wyższe poziomy pasm górskich, zalewając między innymi „grę w szachy”, „rozpoznawanie mowy”, „tłumaczenie” i „prowadzenie pojazdów”⁶. Kreśląc tę ilustrację ponad dwadzieścia lat temu, Moravec umieścił na szczytach gór takie atrybuty, jak „koordynacja ręka-oko” czy „stosunki społeczne”⁷. Obecnie Tegmark etykiety te lokuje na niższych poziomach wzniesień. Nad zaadaptowanym przez autora krajobrazem ludzkich kompetencji dominują dziś „sztuka”, „kinematografia” oraz „pisanie książek”⁸. Zatopienie także tych atrybutów wydaje się jednak nieuniknione. W odpowiedzi na apel Moraveca, abyśmy w miarę zbliżania się tej chwili „budowali arki i uczyli się morskigo stylu życia”⁹, należy między innymi rozważyć status prawny twórczości generowanej przez sztuczną inteligencję.

3 M. Tegmark, *Życie 3.0. Człowiek w erze sztucznej inteligencji*, tłum. T. Krzysztoń, Warszawa 2019, s. 75–76.

4 *Ibidem*.

5 H. Moravec, *When Will Computer Hardware Mach the Human Brain?*, „Journal of Evolution and Technology” 1998, vol. 1, cyt za: M. Tegmark, *op. cit.*, s. 77.

6 M. Tegmark, *op. cit.*, s. 76.

7 H. Moravec, *op. cit.*, s. 77.

8 M. Tegmark, *op. cit.*, s. 76.

9 H. Moravec, *op. cit.*, s. 77.

Twórczość komputerowa

W ostatnich latach staliśmy się świadkami dynamicznego rozwoju programów uczących się, zdolnych do generowania tzw. twórczości komputerowej. Systemy SI, których wytwory, gdyby zostały stworzone przez człowieka, podlegałyby *de lege lata* prawnoautorskiej ochronie, znajdują zastosowanie w wielu dziedzinach sztuki, w tym muzyki¹⁰. Szczególnie miejsce pośród licznych programów wykorzystujących technologie sztucznej inteligencji do generowania dzieł muzycznych¹¹ zajmuje stworzony w 2016 roku algorytm AIVA (Artificial Intelligence Virtual Artist)¹². Kompozycje powstające przy użyciu tego algorytmu pojawiają się między innymi w filmach, reklamach i grach komputerowych. Po otrzymaniu parametrów wejścia, tj. słów kluczowych opisujących utwór, który chcemy, aby algorytm dla nas skomponował, AIVA potrafi wygenerować odpowiednią partyturę w kilka minut. Finalna wersja nagrywana jest przez muzyków sesyjnych w celu zapewnienia najwyższej jakości nagrania. Jak zapowiadają jednak twórcy programu, założyciele Aiva Technologies, w przyszłości algorytm odpowiedzialny będzie również za tę część procesu twórczego¹³. Sposób jego działania, a zwłaszcza poziom autonomiczności programu, powoduje, że zasadniczo nie jest możliwe zaliczenie jego działania na rachunek innych podmiotów¹⁴.

Problematyka twórczości komputerowej dostrzeżona została w literaturze w ostatnich dekadach ubiegłego stulecia w związku ze stopniowym

10 S. Yanisky-Ravid, *Generating Rembrandt: Artificial Intelligence, Copyright, and Accountability in the 3A Era – The Human-Like Authors Are Already Here – A New Model*, „Michigan State Law Review” 2017, 4, s. 668.

11 Zob. [online:] <https://www.datasciencecentral.com/profiles/blogs/using-machine-learning-to-generate-music> [15.05.2019].

12 Zob. [online:] <https://www.aiva.ai/> [15.05.2019].

13 *A New AI Can Write Music as Well as a Human Composer. The Future of Art Hangs in the Balance*, [online:] <https://futurism.com/a-new-ai-can-write-music-as-well-as-a-human-composer> [15.05.2019].

14 Zob. P. Księżak, *Zdolność prawna sztucznej inteligencji (AI)*, [w:] *Czynić postęp w prawie. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Birucie Lewaszkiewicz-Petrykowskiej*, red. W. Robaczyński, Łódź 2017, s. 71 i n.



upowszechnianiem się w tym okresie technologii informatycznych¹⁵. Trafnie przewidywano wówczas, że w przyszłości powstaną programy komputerowe zdolne do generowania utworów, którym nie będzie można przypisać autorstwa człowieka¹⁶. Gwałtowny rozwój technologiczny, jaki nastąpił w ciągu ostatnich dziesięcioleci, w szczególności rozkwit systemów opartych na sztucznej inteligencji, sprawił, że twórczość komputerowa jest dziś wyzwaniem dla prawa własności intelektualnej bardziej aktualnym niż kiedykolwiek.

Preludium do dalszych rozważań powinno stać się odróżnienie tego, co powszechnie nazywa się dziś twórczością wspomaganą komputerowo (*computer-assisted works*), od zjawiska twórczości komputerowej (*computer-generated works*). Pierwsza ze wskazanych kategorii obejmuje swoim zakresem dzieła tworzone przy użyciu oprogramowania pozwalającego między innymi na pisanie tekstu, malowanie obrazów bądź komponowanie muzyki. W literaturze prawniczej nie budzi wątpliwości, że w takim wypadku komputer pełni taką samą funkcję jak pióro, pędzel czy instrument muzyczny. Posłużenie się tego typu szczególnym narzędziem nie zmienia istoty procesu twórczego¹⁷, a w konsekwencji osobie, która urzeczywistniła dzieło za pomocą komputera, przysługuje status twórcy tak powstałego utworu.

Niekiedy w piśmiennictwie wskazuje się, że druga ze wskazanych kategorii, czyli twórczość komputerowa, obejmuje swoim zakresem te sytuacje, w których autor programu komputerowego generującego twórcze rezultaty nie może przewidzieć, jakie będzie przyszłe dzieło¹⁸. Tak wąskie ujęcie nie wydaje się jednak zasadne. Nie chodzi tu bowiem wyłącznie o niemożność przewidzenia przez twórcę programu komputerowego ostatecznego kształtu dzieła generowanego przez ten

15 Zob.: P. Samuelson, *Allocating Ownership Rights in Computer-Generated Works*, „University of Pittsburgh Law Review” 1986, 47, s. 1185 i n.; A.R. Miller, *Copyright Protection for Computer Programs, Databases, and Computer-Generated Works. Is Anything New Since CONTU?*, „Harvard Law Review” 1993, 106, s. 977 i n.; J. Barta, R. Markiewicz, *Główne problemy prawa komputerowego*, Warszawa 1993, s. 224 i n.

16 J. Barta, R. Markiewicz, *Główne problemy...*, s. 224.

17 M. Jankowska, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011, s. 336.

18 I. Matusiak, *Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013, s. 60.

program, ale raczej o wszelkie sytuacje, w których rezultat pracy maszyny nie może zostać – przy uwzględnieniu zasad ogólnych prawa autorskiego – zaliczony na rzecz żadnego z podmiotów uczestniczących w procesie jego powstawania. Stąd trafna wydaje się definicja zaproponowana przez Dawida Kota, który twórczość komputerową określa jako „taką aktywność programu komputerowego, której wynik – przy wykorzystaniu ogólnych zasad prawa autorskiego – nie może być jednoznacznie przysądzony ani twórcy programu, ani osobie posługującej się tym programem”¹⁹.

Dzieła będące przejawem wskazanych powyżej rodzajów twórczości należy umieścić na przeciwległych krańcach rozległego zakresu dóbr niematerialnych, które mogą powstać przy współdziałaniu człowieka i maszyny²⁰. Pomiedzy komputerowym edytorem tekstu, takim jak ten, z którego korzysta autorka niniejszego artykułu, formułując to zdanie, a programem wykorzystującym system sztucznej inteligencji, który pozwoliłby każdej osobie, nawet tej nieposiadającej kompetencji muzycznych, na stworzenie całkowicie nowej kompozycji wyłącznie przez wybór kilku parametrów wejściowych i wciśnięcie przycisku „generuj”, istnieje bowiem obszerny katalog programów wykazujących zróżnicowany poziom autonomiczności²¹. Kanwą do dalszych rozważań pozostaną jednak wyłącznie wytwory generowane przez zaawansowane, w pełni zautomatyzowane i autonomiczne systemy sztucznej inteligencji, a więc wytwory będące rezultatem twórczości komputerowej rozumianej jako aktywność programu komputerowego, której wynik nie może być, przy uwzględnieniu zasad prawa autorskiego, jednoznacznie zaliczony ani na rzecz twórcy programu, ani osoby posługującej się tym programem, ani też żadnego innego podmiotu.

19 D. Kot, *Podmiot prawa autorskiego*, [w:] *Prawo autorskie a postęp techniczny*, red. J. Bar-ta, R. Markiewicz, Kraków 1999, s. 66.

20 R. Abbott, *Artificial Intelligence, Big Data and Intellectual Property: Protecting Computer-Generated Works in the United Kingdom*, [w:] *Research Handbook on Intellectual Property and Digital Technologies*, ed. T. Aplin, [online:] https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3064213, s. 3 [15.05.2019].

21 R.C. Denicola, *Ex Machina: Copyright Protection for Computer-Generated Works*, „Rutgers University Law Review” 2016, 69, s. 269.



Status prawny twórczości komputerowej – uwagi *de lege lata*

Podejmując problematykę twórczości komputerowej, należy w pierwszej kolejności udzielić odpowiedzi na pytanie: czy wytwory generowane komputerowo, które gdyby stworzone zostały przez człowieka, uznane byłyby za przedmiot prawa autorskiego²², podlegają *de lege lata* ochronie prawami wyłącznymi? Innymi słowy, należy rozważyć, czy wytwory te mogą być uznane za utwór w rozumieniu prawa autorskiego.

Określenie i stwierdzenie istnienia koniecznych cech utworu stanowi centralny problem prawa autorskiego²³. Dostrzegalne w piśmiennictwie i praktyce orzeczniczej trudności związane z wytyczeniem obszaru ochrony prawnoautorskiej wynikają przede wszystkim z niematerialnego charakteru przedmiotu ochrony, który nie poddaje się łatwo wyodrębnieniu jako samodzielny przedmiot obrotu²⁴. Zgodnie z syntetyczną definicją zawartą w art. 1 ust. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych²⁵ utworem jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Niektórzy przedstawiciele doktryny jako niezależną przesłankę przedmiotową ochrony wskazują konieczność, by utwór był efektem działalności człowieka, podczas gdy inni uznają tę cechę za jeden z aspektów działalności twórczej²⁶. Pomijając w tym miejscu kwestię zasadności

22 A. Guadamuz, *Do Androids Dream of Electric Copyright? Comparative Analysis of Originality in Artificial Intelligence Generated Works*, „Intellectual Property Quarterly” 2017, 2, s. 171–173; zob. także w odniesieniu do wynalazków: S. Yanisky-Ravid, X. Liu, *When Artificial Intelligence Systems Produce Inventions: An Alternative Model for Patent Law at the 3A Era*, „Cardozo Law Review” 2018, 39, s. 2219–2220.

23 Zob.: A. Nowak-Gruca, *Przedmiot prawa autorskiego (utwór) w ujęciu kognitywnym*, Warszawa 2018, s. 34 i n.; W. Machała, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013, s. 117 i n.; M. Poźniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, *Przedmiot prawa autorskiego*, [w:] *System Prawa Prywatnego*, t. 13: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 8 i n.

24 *Ibidem*.

25 To jest z dnia 6 czerwca 2019 r. (Dz.U. z 2019 r., poz. 1231).

26 W. Machała, *op. cit.*, s. 121 i n.

formułowania odrębnej przesłanki odwołującej się do rezultatów pracy człowieka, należy podkreślić, że pogląd, zgodnie z którym status twórcy może przysługiwać wyłącznie osobie fizycznej, jest silnie ugruntowany w polskim piśmiennictwie²⁷. Stanowisko to odpowiada powszechnie akceptowanym w kręgu europejskim standardom prawa autorskiego dopuszczającym wyłącznie ochronę rezultatów działalności twórczej człowieka²⁸. Na gruncie systemu prawnego Unii Europejskiej ocenę tę potwierdza między innymi wyrok Trybunału Sprawiedliwości w sprawie UE-C-5/08, Infopaq²⁹, w którym stwierdzono, że utwór stanowi wyraz „własnej intelektualnej twórczości” autora³⁰. Jakkolwiek w redakcji konwencji berneńskiej z 1886 roku (Akt paryski konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych, sporządzony w Paryżu 24 lipca 1971 r.³¹) brak wyraźnego wskazania, że autorem w rozumieniu jej postanowień powinna być wyłącznie osoba fizyczna, wydaje się, iż stanowisko literatury w tym zakresie jest zgodne i zakłada, że ochrona prawnoautorska odnosi się tylko do działalności człowieka³².

Zasadniczy wyjątek na tym tle stanowią regulacja brytyjska zawarta w Copyright, Designs and Patents Act z 1988 roku (dalej: CDPA) oraz

-
- 27 Zob. m.in.: A. Nowicka, *Przedmiot prawa autorskiego*, [w:] *System Prawa Prywatnego*, t. 13..., s. 87–88; J. Barta, R. Markiewicz, *Przedmiot prawa autorskiego* [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 21; E. Ferenc-Szydełko, *Przedmiot prawa autorskiego*, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2016, s. 17.
- 28 Zob. np. A. Guadamuz, *op. cit.*, s. 177–180.
- 29 Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 16 lipca 2009 r. w sprawie C-5/08 Infopaq International A/S przeciwko Danske Dagblades Forening, EU: C: 2009: 465; zob. E. Laskowska, *Przedmiot prawa autorskiego – utwór a pojęcie oryginalności w prawie UE – wprowadzenie i wyrok TS z 16.07.2009 r. w sprawie C-5/08 Infopaq International A/S przeciwko Danske Dagblades Forening*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2017, nr 1, s. 46 i n.
- 30 Zob. E. Laskowska-Litak, *Czy jest miejsce na harmonizację pojęcia utworu? Parę słów o orzecznictwie Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej*, „Acta Iuris Stetinensis” 2017, 2 (18), s. 189 i n.
- 31 Dz.U. z 1990 r., nr 82, poz. 474.
- 32 Zob. m.in.: J.C. Ginsburg, *People Not Machines: Authorship and What It Means in the Berne Convention*, „International Review of Intellectual Property and Competition Law” 2018, 49 (2), s. 131 i n.; M. Jankowska, *op. cit.*, s. 116 i n.



pozostające pod wpływem brytyjskiej ustawy prawodawstwo Irlandii, Nowej Zelandii, Indii i Hongkongu³³. W art. 9(3) CDPA znalazło się uregulowanie dotyczące autorstwa generowanych komputerowo dzieł literackich, dramatycznych, muzycznych i artystycznych³⁴. W myśl przywołanego przepisu za autora takiego utworu należy uznać osobę, która podjęła działania niezbędne do stworzenia utworu. Marlena Jankowska wskazuje, że dominujące w piśmiennictwie stanowisko zakłada, iż „autorem będzie użytkownik programu, bez którego utwór nie powstałby we wskazanej formie wyrazu”, a „[p]lewnego wyjątku na rzecz autorstwa programisty można dopatrywać się jedynie w przypadku, gdyby dzieło było z góry zdeterminowane w swoim kształcie i treści przez algorytm w programie komputerowym”³⁵. Ryszard Markiewicz zwraca jednak uwagę, że ponieważ ustawa tworzona była przed przeszło 30 laty, wymaga uwzględnienia, iż „przepisy te nie były raczej nakierowane na »czyste« tworzenie utworów przez SI, lecz raczej na utwory, w których (także) twórczo uczestniczyli zarówno twórca SI, jak i użytkownik programu”³⁶. Fikcja prawna przyznająca status autora osobie, która podjęła działania niezbędne do stworzenia utworu, opiera się wszak na założeniu, że przynajmniej w jednym z etapów procesu twórczego uczestniczyła osoba fizyczna, bez udziału której utwór nigdy by nie powstał. Założenie to może jednak wkrótce stracić na aktualności w związku z rozwojem systemów sztucznej inteligencji całkowicie niezależnych od czynnika ludzkiego³⁷, w tym systemów zdolnych do multiplikacji. Wydaje się zresztą, że pojawienie się zaawansowanej technologii zdolnej do

33 R. Markiewicz, *Sztuczna inteligencja i własność intelektualna*, [w:] *100 lat ochrony własności przemysłowej w Polsce. Księga jubileuszowa Urzędu Patentowego Rzeczypospolitej Polskiej*, red. A. Adamczyk, Warszawa 2018, s. 1443.

34 Art. 9(3) CDPA: „In the case of a literary, dramatic, musical or artistic work which is computer-generated, the author shall be taken to be the person by whom the arrangements necessary for the creation of the work are undertaken”. *Copyright, Designs and Patents Act 1988*, [online:] <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents> [24.10.2020].

35 M. Jankowska, *op. cit.*, s. 193.

36 R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 1443.

37 A. Ramalho, *Will Robots Rule the (Artistic) World? A Proposed Model for the Legal Status of Creations by Artificial Intelligence Systems*, „Journal of Internet Law” 2017, 21, s. 18.

autonomicznego generowania wytworów estetycznych, bez jakiegokolwiek twórczego udziału człowieka, stanowiło powód rewizji poglądów przez samego Markiewicza, który w 1993 roku pisał z Januszem Bartą, że wytwory generowane przez komputer mogą stanowić przedmiot prawa autorskiego³⁸. Możliwość tę autorzy argumentowali istnieniem tzw. autorstwa pośredniego twórcy programu komputerowego. Jeszcze w roku 2011 Barta i Markiewicz podnosili, że „można bronić tezy, w myśl której wyłącznym podmiotem praw autorskich, przynajmniej majątkowych, jest osoba posługująca się programem”, wskazując, iż „uznaniu danej osoby za twórcę nie może sprzeciwiać się zarówno fakt włączenia w proces twórczy elementów przypadku, jak i nieprzewidywalności ostatecznego kształtu dzieła”³⁹. W 2018 roku Markiewicz wskazywał z kolei, że wytwory SI znajdują się poza ochroną autorską⁴⁰, a autorska ochrona twórczości komputerowej możliwa jest wyłącznie wtedy, gdy w konkretnym wytworze odnajdujemy cechę twórczości autorskiej, którą można bezpośrednio przypisać człowiekowi⁴¹.

Wykorzystanie technologii sztucznej inteligencji w formie, która ogranicza udział człowieka w procesie kreatywnym w sposób uniemożliwiający wskazanie wkładu twórczego konkretnej osoby, stanie się wkrótce zjawiskiem powszechnym. Dalszy rozwój systemów sztucznej inteligencji sprawi, że coraz częściej działania podejmowane przez użytkowników twórczych programów komputerowych będą się ograniczały do czynności trywialnych, czyli wyboru parametrów, np. czasu trwania dzieła muzycznego i jego nastroju (wesoły, smutny itp.), oraz zaznaczenia opcji „generuj”. Upowszechnienie i stałe doskonalenie technologii uczenia maszynowego, w tym uczenia głębokiego, prowadzi też do stopniowego oddalania się twórcy programu od generowanych przez program rezultatów. Jak trafnie zauważa Inga Oleksiuk, autorzy systemów inteligentnych często nie tylko nie są w stanie antycypować wszystkich możliwości zastosowania stworzonego przez nich programu, lecz także nie mają możliwości monitorowania sposobu, w jaki jest

38 J. Barta, R. Markiewicz, *Główne problemy...*, s. 224 i n.

39 *Ibidem*, s. 122–123.

40 R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 1444.

41 *Ibidem*, s. 1446.



on wykorzystywany⁴². Możliwa jest zatem sytuacja, gdy nie będziemy potrafili wskazać żadnego człowieka, którego wkład w powstanie generowanego komputerowego dzieła miałby charakter twórczy. Dlatego należy uznać, że w sytuacji, gdy system sztucznej inteligencji autonomicznie generuje rezultat estetyczny, powstaje wytwór, który ze względu na brak cechy własnej intelektualnej twórczości *de lege lata*, podobnie jak efekty działania zwierząt czy sił przyrody, pozostaje poza zakresem prawniautorskiej ochrony.

Uzasadnione zdumienie wywołała zatem niedawna informacja o tym, że francuska organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi SACEM nie tylko dokonała rejestracji dzieł muzycznych skomponowanych przez algorytm AIVA, lecz także wskazała algorytm jako ich twórcę⁴³. Wkrótce okazało się jednak, że rejestracji dokonano w rzeczywistości na rzecz osoby fizycznej reprezentującej Aiva Technologies, a występującej pod pseudonimem AIVA⁴⁴. Sytuacja ta ujawniła jedno z zagrożeń, jakie niesie za sobą pozbawienie wytworów sztucznej inteligencji jakiegokolwiek ochrony, mianowicie ryzyko podszywania się osób fizycznych pod autorstwo dzieł tworzonych przez SI⁴⁵.

Status prawny twórczości komputerowej – uwagi *de lege ferenda*

Lektura bogatej literatury prawniczej dotyczącej problematyki twórczości komputerowej ukazuje istotne rozbieżności poglądów przedstawicieli doktryny zajmujących się zagadnieniem ochrony prawami wyłącznymi dzieł generowanych przez SI. Niektórzy autorzy kwestionują zasadność jakichkolwiek zmian, wyrażając przekonanie, że wytwory sztucznej

42 I. Oleksiuk, *op. cit.*, s. 253–254.

43 *AIVA Is the First AI to Officially Be Recognised As a Composer*, [online:] <https://aibusiness.com/aiva-is-the-first-ai-to-officially-be-recognised-as-a-composer/> [15.05.2019].

44 R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 1443–1444.

45 R. Abbott, *Artificial Intelligence...*, s. 2.

inteligencji powinny pozostać poza zakresem prawnoautorskiej ochrony⁴⁶. Inni argumentują, że wprowadzenie ochrony nie tylko pozwoli na ograniczenie zjawiska podszywania się osób fizycznych pod autorstwo dzieł generowanych komputerowo⁴⁷, lecz także stanowić będzie zachętę do inwestycji w rozwój twórczości komputerowej, a w konsekwencji okaże się rozwiązaniem najbardziej efektywnym ekonomicznie⁴⁸.

Jak wskazano we wcześniejszych rozważaniach, poziom autonomiczności technologii opartych na sztucznej inteligencji oznaczać będzie wkrótce, że ani twórcy programu, ani jego użytkownika, ani też żadnego innego podmiotu zaangażowanego w powstanie dzieła nie będzie można uznać *de lege lata* za jego twórcę. W tym kontekście niektórzy przedstawiciele doktryny wskazują system SI jako rzeczywistego twórcę, któremu powinny przysługiwać prawa autorskie⁴⁹. Akceptacja takiego rozwiązania implikuje jednak konieczność przyznania maszynom zdolności prawnej. Choć w literaturze coraz częściej wybrzmiewa głos zwolenników nadania autonomicznym robotom statusu osób elektronicznych, wydaje się, że problem osobowości prawnej maszyn, jakkolwiek nie jest już traktowany wyłącznie w kategoriach prawnej futurystyki⁵⁰, pozostaje zagadnieniem otwartym, w dużej części uzależnionym od tempa i kierunku dalszego rozwoju sztucznej inteligencji.

W sposób naturalny nasuwa się również pytanie o możliwość recypowania do polskiego porządku prawnego rozwiązania przyjętego w CDPA. Kryterium, na podstawie którego prawodawca brytyjski konstruuje fikcję prawną dotyczącą autorstwa utworów generowanych komputerowo, pomijając w tym miejscu problem zgodności tej regulacji z prawem UE oraz to,

46 Zob. G. Huson, *I, Copyright*, „Santa Clara High Technology Law Journal” 2018, 35, s. 77 i n.

47 R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 1449.

48 R. Abbott, *Artificial Intelligence...*, s. 10 i n.; R. Abbott, *I Think, Therefore I Invent: Creative Computers and the Future of Patent Law*, „Boston College Law Review” 2016, 57, s. 1098 i n.

49 S. Yanisky-Ravid, L.A. Velez-Hernandez, *Copyrightability of Artworks Produced by Creative Robots and Originality: The Formality Objective Model*, „Minnesota Journal of Law, Science & Technology” 2018, 19, s. 12 i n.

50 Zob. P. Książak, *op. cit.*, s. 63–72; D.C. Vladeck, *Machines Without Principals: Liability Rules and Artificial Intelligence*, „Washington Law Review” 2014, 89, s. 117 i n.



czy w istocie odnosi się ona również do wytworów tworzonych przez autonomiczne systemy SI⁵¹, nie wydaje się dostatecznie jednoznaczne. Należy zwrócić uwagę, że grono osób, których działania mogłyby zostać uznane za „niezbędne do stworzenia utworu”, jest równie liczne, jak zróżnicowane i obejmuje swym zakresem programistów tworzących program komputerowy generujący dzieło, użytkowników programu, inwestorów, a także osoby podejmujące czynności techniczne i organizacyjne, jeśli w danym wypadku uznamy, że bez ich udziału utwór by nie powstał⁵².

Należy ponadto rozważyć, czy wprowadzenie do polskiego porządku prawnego podobnej fikcji prawnej, nawet opartej na kryterium odmiennym od tego przyjętego przez ustawodawcę brytyjskiego, stanowiłoby rozwiązanie optymalne z punktu widzenia systemowego. Oleksiuk kontestuje możliwość recypowania rozwiązania brytyjskiego przez polskiego ustawodawcę, wskazując na odmienne preferencje aksjologiczne prawodawcy anglosaskiego. Podkreślając, że „depersonalizacja przestąnek warunkujących powstanie dzieła oznacza odejście od założeń prawno-autorskiej ochrony utworu, rozumianego jako przejaw działalności o indywidualnym, osobistym charakterze”⁵³, autorka dostrzega, że takie rozwiązanie „implikuje przewartościowanie w systemie norm znajdujących się u podstaw europejskiej kultury prawnej”⁵⁴. Podobnych zastrzeżeń nie formułuje Markiewicz. Przeciwnie, autor wskazuje, że ochrona wytworów sztucznej inteligencji na podstawie fikcji prawnej zakładającej istnienie autora-osoby fizycznej nie wymaga zmiany paradygmatu twórcy-człowieka⁵⁵. Trudno w tym miejscu podjąć próbę definitywnego rozstrzygnięcia tej kwestii, jednak *prima facie* wydaje się, że dążenie do ochrony prawami autorskimi dzieł generowanych komputerowo przy wykorzystaniu fikcji prawnej budzi wątpliwości co do zgodności takiej regulacji z kontynentalną tradycją prawa autorskiego. Polskiemu prawu autorskiemu nieznanne są bowiem fikcje prawne dotyczące osoby twórcy zbliżone w swej istocie do tych funkcjonujących w tradycji *common law*,

51 R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 1443.

52 A. Ramalho, *op. cit.*, s. 17.

53 I. Oleksiuk, *op. cit.*, s. 253–254.

54 *Ibidem*.

55 R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 1450.

takie jak brytyjska regulacja dotycząca utworów generowanych komputerowo czy amerykańska doktryna *work for hire*⁵⁶.

Ochrony dzieł generowanych komputerowo poszukuje się niekiedy także w ramach nowej kategorii praw pokrewnych⁵⁷, a poza systemem praw autorskich konstruuje się ją również jako swoiste prawo wyłączne (*sui generis*)⁵⁸. Wprowadzenie całkowicie nowego prawa wyłącznego niewątpliwie pozwoliłoby w pełni dostosować regulację, w tym zakres i czas trwania ochrony, do natury twórczości komputerowej.

W piśmiennictwie toczą się dyskusje nad problemem identyfikacji podmiotu uprawnionego – czy to z tytułu prawa autorskiego do wytworów sztucznej inteligencji, czy to z tytułu przysługujących względem tych dzieł praw pokrewnych lub praw *sui generis*. Pojawiają się w tym zakresie różne propozycje. Podmiotami najczęściej wskazywanymi jako potencjalnie uprawnieni są programista (twórca programu komputerowego), właściciel programu oraz użytkownik programu⁵⁹.

Podsumowanie

Jak wykazano w powyższych rozważaniach, generowane przez autonomiczne programy komputerowe wytwory, w tym kompozycje muzyczne, nie podlegają *de lege lata* ochronie prawnoautorskiej, nie mają bowiem

56 *Ibidem*. R. Markiewicz odnajduje analogiczną konstrukcję w wypadku stwierdzenia istnienia więzi twórcy z utworem po jego śmierci. Stanowisko to nie wydaje się jednak całkowicie przekonujące.

57 I. Oleksiuk, *op. cit.*, s. 259.

58 Zob. M. de Cock Buning, *Autonomous Intelligent Systems as Creative Agents under the EU Framework for Intellectual Property*, „European Journal of Risk Regulation” 2016, 7, s. 320 i n.; J.C. Ginsburg, *op. cit.*, s. 134–135.

59 Zob. D. Glasser, *Copyrights in Computer-Generated Works: Whom, if Anyone, Do We Reward*, „Duke Law & Technology Review” 2001, 1, s. 24 i n.; W.T. Ralston, *Copyright in Computer-Composed Music: HAL Meets Handel*, „Journal of the Copyright Society of the U.S.A.” 2005, 52, s. 281; S. Yanisky-Ravid, *op. cit.*, s. 659 i n.; T. Sorjamaa, *I, Author – Authorship and Copyright in the Age of Artificial Intelligence*, Helsinki 2016; R. Yu, *The Machine Author: What Level of Copyright Protection Is Appropriate for Fully Independent Computer-Generated Works*, „University of Pennsylvania Law Review” 2017, 165, s. 1245 i n.



cech koniecznych do uznania ich za utwór. Dynamiczny rozwój technologii SI zdolnych do generowania rezultatów, które gdyby stworzone zostały przez człowieka, uznane byłyby za przedmiot prawa autorskiego, stanowi jednak wyzwanie o charakterze globalnym. Będą musieli zmierzyć się z nim w najbliższej przyszłości prawodawcy funkcjonujący w ramach różnych porządków prawnych. Konkluzje prezentowane w tym zakresie przez przedstawicieli piśmiennictwa zagranicznego, w szczególności brytyjskiego i amerykańskiego, nie nadają się wszakże do bezpośredniej transpozycji na grunt prawa polskiego, nie tylko ze względu na istotne różnice występujące w aktualnie obowiązującym ustawodawstwie, lecz także ze względu na odmienności w zakresie znamiennych dla systemu anglosaskiego i systemu kontynentalnego preferencji aksjologicznych oraz konsekwentnych teorii uzasadniających ochronę prawnoautorską.

Aby jednak odpowiedzieć na pytanie, jaki model ochrony prawnej należy przyjąć względem twórczości komputerowej, w pierwszej kolejności trzeba rozważyć, czy z punktu widzenia polityki tworzenia i stosowania prawa przyznanie takiej ochrony będzie w istocie rozwiązaniem najbardziej efektywnym. W literaturze zagranicznej podkreśla się, że pozbawienie wytworów SI ochrony prawami wyłącznymi będzie brzemieniem w skutki czynnikiem hamującym inwestycje w sektor twórczości komputerowej⁶⁰. Jak trafnie zauważa jednak Jane Ginsburg, nie przedstawiono dotychczas badań, które w sposób jednoznaczny potwierdzałyby tę tezę⁶¹. Należy bowiem pamiętać, że istnieją mechanizmy prawne, które gwarantują pewien stopień ochrony interesów osób ponoszących nakłady inwestycyjne na innowacyjne technologie służące do generowania dzieł sztuki, takie jak prawo autorskie przysługujące do programu komputerowego czy możliwość uzyskania patentu na maszyny odpowiadające za urzeczywistnienie utworu. Konieczne jest więc przeprowadzenie stosownych badań empirycznych, których wynik przesądziłby o istnieniu lub braku rzeczywistej potrzeby ochrony wytworów SI prawami wyłącznymi, takimi jak prawa autorskie, prawa pokrewne czy prawa *sui generis*.

60 Zob. R.C. Denicola, *op. cit.*, s. 286.

61 J.C. Ginsburg, *op. cit.*, s. 134.

Bibliografia

- Abbott Ryan, *Artificial Intelligence, Big Data and Intellectual Property: Protecting Computer-Generated Works in the United Kingdom*, [w:] *Research Handbook on Intellectual Property and Digital Technologies*, ed. T. Aplin, [online:] https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3064213, s. 3 [15.05.2019].
- Abbott Ryan, *I Think, Therefore I Invent: Creative Computers and the Future of Patent Law*, „Boston College Law Review” 2016, 57, s. 1079–1126.
- Barta Janusz, Markiewicz Ryszard, *Główne problemy prawa komputerowego*, Warszawa 1993.
- de Cock Buning Madeleine, *Autonomous Intelligent Systems as Creative Agents under the EU Framework for Intellectual Property*, „European Journal of Risk Regulation” 2016, 7, s. 310–322.
- Denicola Robert C., *Ex Machina: Copyright Protection for Computer-Generated Works*, „Rutgers University Law Review” 2016, 69, s. 251–287.
- Ginsburg Jane C., *People Not Machines: Authorship and What It Means in the Berne Convention*, „International Review of Intellectual Property and Competition Law” 2018, 49 (2), s. 131–135.
- Glasser Darin, *Copyrights in Computer-Generated Works: Whom, if Anyone, Do We Reward*, „Duke Law & Technology Review” 2001, 1, s. 1–46.
- Guadamuz Andres, *Do Androids Dream of Electric Copyright? Comparative Analysis of Originality in Artificial Intelligence Generated Works*, „Intellectual Property Quarterly” 2017, 2, s. 169–186.
- Huson Garrett, I, *Copyright*, „Santa Clara High Technology Law Journal” 2018, 35, s. 54–78.
- Jankowska Marlena, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011.
- Kot Dawid, *Podmiot prawa autorskiego*, [w:] *Prawo autorskie a postęp techniczny*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Kraków 1999.
- Książak Paweł, *Zdolność prawna sztucznej inteligencji (AI)*, [w:] *Czynić postęp w prawie. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Birucie Lewaszkiwicz-Petrykowskiej*, red. W. Robaczyński, Łódź 2017, s. 63–72.
- Laskowska Ewa, *Przedmiot prawa autorskiego – utwór a pojęcie oryginalności w prawie UE – wprowadzenie i wyrok TS z 16.07.2009 r. w sprawie C-5/08 Infopaq International A/S przeciwko Danske Dagblades Forening*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2017, nr 1.



- Laskowska-Litak Ewa, *Czy jest miejsce na harmonizację pojęcia utworu? Parę słów o orzecznictwie Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej*, „Acta Iuris Stetinensis” 2017, 2 (18), s. 189–205.
- Machała Wojciech, *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013.
- Markiewicz Ryszard, *Sztuczna inteligencja i własność intelektualna*, [w:] *100 lat ochrony własności przemysłowej w Polsce. Księga jubileuszowa Urzędu Patentowego Rzeczypospolitej Polskiej*, red. A. Adamczyk, Warszawa 2018, s. 1434–1458.
- Matusiak Ireneusz, *Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013.
- Miller Arthur R., *Copyright Protection for Computer Programs, Databases, and Computer-Generated Works; Is Anything New Since CONTU?*, „Harvard Law Review” 1993, 106, s. 977–1073.
- Nowak-Gruca Aleksandra, *Przedmiot prawa autorskiego (utwór) w ujęciu kognitywnym*, Warszawa 2018.
- Oleksiuk Inga, *Założenia aksjologiczne autorskoprawnej ochrony twórczości w świetle rozwoju sztucznej inteligencji*, „Acta Iuris Stetinensis” 2017, nr 2 (18), s. 245–262.
- Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011.
- Ralston William T., *Copyright in Computer-Composed Music: HAL Meets Handel*, „Journal of the Copyright Society of the U.S.A.” 2005, 52, s. 281–307.
- Ramalho Ana, *Will Robots Rule the (Artistic) World? A Proposed Model for the Legal Status of Creations by Artificial Intelligence Systems*, „Journal of Internet Law” 2017, 21, s. 11–22.
- Samuelson Pamela, *Allocating Ownership Rights in Computer-Generated Works*, „University of Pittsburgh Law Review” 1986, 47, s. 1185–1228.
- Sarosiek Anna, *Próby aplikacji paradygmatu ucieleśnionego umysłu w tworzeniu sztucznej inteligencji*, „Semina Scientiarum” 2013, nr 12, s. 97–107.
- Sorjamaa Tuomas, *I, Author – Authorship and Copyright in the Age of Artificial Intelligence*, Helsinki 2016.
- System Prawa Prywatnego*, t. 13: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2017.
- Tegmark Max, *Życie 3.0. Człowiek w erze sztucznej inteligencji*, tłum. T. Krzysztoń, Warszawa 2019.
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2016.

- Vladeck David C., *Machines Without Principals: Liability Rules and Artificial Intelligence*, „Washington Law Review” 2014, 89, s. 117–150.
- Yanisky-Ravid Shlomit, *Generating Rembrandt: Artificial Intelligence, Copyright, and Accountability in the 3A Era – The Human-Like Authors Are Already Here – A New Model*, „Michigan State Law Review” 2017, 4, s. 659–726.
- Yanisky-Ravid Shlomit, Liu Xiaoqiong (Jackie), *When Artificial Intelligence Systems Produce Inventions: An Alternative Model for Patent Law at the 3A Era*, „Cardozo Law Review” 2018, 39, s. 2215–2263.
- Yanisky-Ravid Shlomit, Velez-Hernandez Luis Antonio, *Copyrightability of Artworks Produced by Creative Robots and Originality: The Formality Objective Model*, „Minnesota Journal of Law, Science & Technology” 2018, 19, s. 1–53.
- Yu Robert, *The Machine Author: What Level of Copyright Protection Is Appropriate for Fully Independent Computer-Generated Works*, „University of Pennsylvania Law Review” 2017, 165, s. 1245–1270.

STRESZCZENIE

Sztuczna inteligencja, prawdziwa sztuka – ochrona wytworów sztucznej inteligencji na gruncie polskiego prawa autorskiego

Obserwacja, że sztuczna inteligencja (SI) najprawdopodobniej nigdy nie będzie przypominać biologicznych istot rozumnych w sposób, w jaki wydają się to nam sugerować twórcy powieści i filmów science fiction, nie stoi bynajmniej w sprzeczności z konstatacją, że automatyzacja coraz szerszego zakresu ludzkich aktywności niesie ze sobą potencjał zrewolucjonizowania wielu dziedzin, rynków i zawodów. Pierwsze śmiałe kroki poczyniono już między innymi w kierunku automatyzacji twórczości. Systemy SI zdolne do generowania wytworów, które gdyby zostały stworzone przez człowieka, podlegałyby *de lege lata* prawnoautorskiej ochronie, wykorzystywane są komercyjnie w różnorodnych dziedzinach sztuki, w tym muzyki. Wobec powyższego rodzi się pytanie o potrzebę ochrony rezultatów działania SI. W artykule dokonano analizy poziomu zaawansowania współczesnych systemów SI oraz stanu twórczości zautomatyzowanej. Podjęto również próbę odpowiedzi na pytanie o status prawny wytworów SI na gruncie

polskiego prawa autorskiego. Autorka zarysowuje zagadnienia *de lege ferenda*, sygnalizując konieczność podjęcia dalszych badań zmierzających do rozstrzygnięcia w przedmiocie zasadności obejmowania ochroną rezultatów działania sztucznej inteligencji oraz określenia ewentualnego modelu owej ochrony.

Słowa kluczowe: sztuczna inteligencja, prawo autorskie, twórczość zautomatyzowana, nowe technologie

SUMMARY

Artificial Intelligence, Real Art – Protection of AI-Generated Outputs under Polish Copyright Law

The observation that artificial intelligence (AI) will most likely never resemble biological rational beings in the way science-fiction novelists and filmmakers seem to suggest does not in any way contradict the statement that automation of a growing range of human activities carries a potential to revolutionise many fields, markets and professions. Initial steps have been taken towards the automation of creativity. AI systems capable of generating outputs which, had they been created by human, would have been *de lege lata* eligible for copyright protection are used commercially in various areas of art, including music. Therefore, a question of whether AI results deserve protection arises. The article explores the level of sophistication of modern AI systems and the current state of automated creativity. It also attempts to address the question of AI-generated outputs' status under Polish copyright. The author outlines *de lege ferenda* conclusions, indicating the necessity to undertake further research aimed at deciding on the legitimacy of granting protection to the results of artificial intelligence and determining a possible model of this protection.

Keywords: artificial intelligence, copyright, automated creativity, high tech

ALEKSANDRA BAR

ORCID: UWr 0000-0002-2948-9028

Doktorantka w Zakładzie Prawa Cywilnego i Prawa Międzynarodowego Prywatnego na Wydziale Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego.



PRAKTYCZNE KONSEKWENCJE FIGURY PRAWNIKA JAKO ARTYSTY, CZYLI: CZEGO PRAWNIK MOŻE SIĘ NAUCZYĆ OD MUZYKA?¹

*Prawniczy umysł zna się na sztuce i estetyce
jak słoń na graniu na flecie².*

Wprowadzenie

Kontrastująca natura prawa i muzyki powoduje, że w powszechnej świadomości obie te dziedziny uznawane są za mające ze sobą niewiele

-
- 1 Wszystkie fragmenty anglojęzyczne, jakie zostały wykorzystane w tym tekście, stanowią tłumaczenie własne. Tytuł artykułu nawiązuje do znanego tekstu Jamesa Boyda White'a *What Can a Lawyer Learn from Literature?* będącego recenzją książki Richarda Posnera *Law and Literature: A Misunderstood Relation*. Zob. J.B. White, *What Can a Lawyer Learn from Literature?*, „Harvard Law Review” 1989, 102, 8, s. 2014–2047.
 - 2 Zaprotokołowano [w:] *Stenographische Berichte des Reichstages 1898–1900*, Bd. 5, s. 3918, cyt. za: M.M. Bieczyński, „Piękno nie służy sztuce” – o nieprzydatności kryterium estetycznego dla prawnej oceny dzieł sztuki, „Themis Polska Nova” 2016, nr 2 (11), s. 9.

wspólnego. Jeżeli jednak połączenie to budzi użyteczne skojarzenia, to są one bardziej „dogmatyczne” i wiążą się z próbą wyodrębnienia dziedziny określanej mianem *Music Law*³. Jak się jednak okazuje, o prawie i o muzyce można (i to całkiem skutecznie) mówić na innym, bardziej teoretyczno- czy filozoficznoprawnym poziomie abstrakcji.

Można na przykład odszukać wiele interesujących prac analizujących związki między prawem i muzyką pod kątem polityczno-prawnych uwikłań muzyki⁴. Jawi się ona w nich jako coś, co jest zarówno umotywowane politycznie, jak i politycznie ekspresyjne. Są prace, które za swój przedmiot przyjmują historyczne powiązania prawa z muzyką⁵, czy takie, które wykorzystają muzyczne metafory w celu zobrazowania sposobu, w jaki prawo podąża za określonymi elementami kultury ludzkiej⁶. Pojawiają się również prace koncentrujące się na odkrywaniu podobieństw w społecznym funkcjonowaniu prawa i muzyki⁷ oraz prace dotyczące walorów estetycznych leżących u podstaw prawa⁸. Prowadzone są nawet badania, które za cel stawiają sobie importowanie metodologii

-
- 3 W tym rozumieniu *Music Law*, jako szczególna część *Entertainment Law*, obejmuje obszary *stricto* koncentrujące się na prawnych aspektach przemysłu muzycznego. W Stanach Zjednoczonych tworzone są nawet specjalne kliniki prawa (np. UCLA), w których studenci *pro bono* doradzają niezależnym artystom i producentom. Prowadzone są także poświęcone temu seminaria (np. Brooklyn Law School) czy kursy podyplomowe (np. Harvard Law School). Dla porównania w Polsce nie wyodrębnia się takiej dziedziny, a „prawo muzyki” wykładane jest w ramach zajęć z zakresu prawa własności intelektualnej bądź prawa autorskiego.
 - 4 Zob.: A.R.S. Lorenz, *Lyrics and the Law. The Constitution of Law in Music*, Doctoral Dissertations 1896 – February 2014, University of Massachusetts Amherst, [online:] https://scholarworks.umass.edu/dissertations_1/2399 [23.06.2019]; D. Manderson, *Statuta v. Acts: Interpretation, Music, and Early English Legislation*, „Yale Journal of Law and Humanities” 1995, 7, 2, s. 317–366.
 - 5 Zob. H. Petersen, *On Law and Music: From Songs Duels to Rhythmic Legal Orders?*, „Journal of Legal Pluralism” 1998, 41, s. 75–87.
 - 6 M.S. Lopes, *A Metaphor: Music and Law*, „Revista da Faculdade de Direito da UFMG” 2017, N° Especial – 2nd Conference Brazil-Italy, s. 285–303.
 - 7 S. Levinson, J.M. Balkin, *Law, Music and Other Performing Acts*, „University of Pennsylvania Law Review” 1991, 139, 6, s. 1597–1658; J.E.K. Parker, *Acoustic Jurisprudence. Listening to the Trial of Simon Bikindi*, Oxford 2015.
 - 8 Zob. D. Manderson, *Songs Without Music. Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, Berkeley 2000.



badawczych z dziedziny muzyki wprost na grunt nauk prawnych⁹. Niemniej literatura w tym zakresie jest wciąż dosyć skromna, a powyżej zasygnalizowane kierunki rozważań są raczej jednostkowe. Bezspornie jednak przytoczona wielość podejmowanych problemów stanowi obiecujący bodziec do prowadzenia owocnych badań interdyscyplinarnych, odkrywając tym samym szersze pole wzajemnego oddziaływania prawa i muzyki¹⁰.

Choć na pierwszy rzut oka świat muzyki i świat prawa są od siebie całkowicie odmienne, to jednak z łatwością można znaleźć między nimi wiele punktów wspólnych. I nie chodzi tu bynajmniej o to, że zarówno w prawoznawstwie, jak i w muzykologii trudno o jednoznaczną odpowiedź na pytanie „czym jest prawo?”¹¹ i „czym jest muzyka?”¹². Wszak jako zjawiska performatywne są one do siebie istotnie podobne. Co więcej, ożywają dzięki wysiłkom wykonawcy – muzyka albo prawnika, który jest zarazem interpretatorem danego tekstu – czy to zapisu nutowego, czy to tekstu prawnego¹³. Oba te zjawiska są także przedsięwzięciem zespołowym i łączy je „poczucie odpowiedzialności za coś od początku

9 Zob. A. Beever, *Formalism in Music and Law*, „The University of Toronto Law Journal” 2011, 61, 2, s. 213–239.

10 Tego rodzaju przedsięwzięcia będą jednak pożyteczne o tyle, o ile prowadzić będą do wykształcenia się nowych postaw badawczych. Nie można jednocześnie zapominać o zagrożeniach wiążących się z integracją zewnętrzną nauk prawnych, jak chociażby utrata autonomii prawa czy przenikanie zbyt powierzchownych analogii na grunt prawoznawstwa. Więcej na temat integracji nauk prawnych: J. Łakomy, *Pojęcie integracji zewnętrznej nauk prawnych*, [w:] *Prace prawnicze, administratywistyczne i historyczne*, [w serii:] „Wrocławskie Studia Erazmiańskie. Zeszyty Studenckie”, red. M. Sadowski, P. Szymaniec, Wrocław 2009, s. 52–65. Zob. także: A. Bator, *Kompetencja w prawie i prawoznawstwie*, Wrocław 2004, s. 8–9.

11 Mówiąc o najbardziej klasycznym rozróżnieniu, można wskazać co najmniej na dwie całkowicie odmienne koncepcje prawa – realistyczną, w której prawo pojmuje się jako zespół faktów (psychicznych lub społecznych), oraz pozytywistyczną i prawnonaturalną, w której prawo stanowi pewien zespół norm postępowania. Zob. S. Wronkowska, Z. Ziemiński, *Zarys teorii prawa*, Poznań 2001, s. 46 i n.

12 Zob. np. Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej. O tzw. rozumieniu muzyki*, Kraków 1975, s. 40–79.

13 Zob. E. Łętowska, *Communicare et humanum, et necesse est – o komunikacyjnej misji muzyków i prawników*, „Monitor Prawniczy” 2005, nr 1, s. 3–7.

do końca”¹⁴. Nie są to oczywiście wszystkie dostrzegalne zbieżności, niemniej ich identyfikacja nie jest przedmiotem niniejszych rozważań. Co za tym idzie – zainteresowanych odkrywaniem podobieństw w społecznym funkcjonowaniu prawa i muzyki odsyłam do tekstów Ewy Łętowskiej¹⁵, Eriki Arban¹⁶, Jamesa E.K. Parkera¹⁷ i innych¹⁸.

W rozmowie o muzyce i o prawie z całą pewnością jest miejsce na jeszcze jedno pytanie: co takiego ma muzyk, czego brakuje prawnikowi, i w związku z tym czego ten drugi może się nauczyć od tego pierwszego? Moją intencją jest rekonstrukcja i podjęcie próby rozwinięcia figury prawnika jako artysty¹⁹. Takie ujęcie pracy jurysty w odniesieniu do polskiej kultury prawnej może nieść ze sobą doniosłe konsekwencje praktyczne, stanowiąc przy tym receptę na problem formalizmu w stosowaniu

-
- 14 E. Łętowska, K. Pawłowski, *Od początku do końca*, [w:] E. Łętowska, K. Pawłowski, *O operze i o prawie*, Warszawa 2014, s. 30.
- 15 E. Łętowska, K. Pawłowski, *O operze...;* E. Łętowska, *Opera i prawo. Dysputa sędziów tworzywem operowym, czyli opera Scalia/Ginsburg*, [w:] *Experientia docet. Księga jubileuszowa ofiarowana Pani Profesor Elżbiecie Traple*, red. P. Kostański, P. Podrecki, T. Targosz, Warszawa 2017, s. 1142–1455; E. Łętowska, *Boska sztuka interpretacji*, [w:] *Prawo, społeczeństwo, jednostka. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leszkowi Kubickiemu*, red. A. Łopatka, B. Kunicka-Michalska, S. Kiewlicz, Warszawa 2003, s. 25–35.
- 16 E. Arban, *Seeing Law in Terms of Music: A Short Essay on Affinities between Music and Law*, „L’art” 2017, 58, 1–2, s. 67–86.
- 17 J.E.K. Parker, *op. cit.*
- 18 Zob. S. Levinson, J.M. Balkin, *op. cit.*
- 19 Figura prawnika jako artysty – na podstawie tekstów Ewy Łętowskiej – została pierwotnie wypracowana w naszej rodzimej literaturze przez Pawła Jabłońskiego i Macieja Pichlaka. Zob. P. Jabłoński, M. Pichlak, *Miejsce refleksji krytycznej w instytucjonalnej wiedzy o prawie*, „Principia” 2013, LVII–LVIII, s. 269–295. Szczegółowe rozważania znajdują się na stronach, s. 281–284. Obok figury prawnika jako artysty pojawiają się także dobrze znane w polskim prawoznawstwie ujęcia prawnika jako filozofa (łącznie z takimi nazwiskami, jak Marek Safjan, Jerzy Zajadło czy Zbigniew Pulka), a także prawnika jako uczestnika kultury (opracowaniu tej figury służyły przede wszystkim prace Marka Zirk-Sadowskiego) oraz prawnika jako wyznawcy (rozpoznanie tej figury postużyły prace Artura Kozaka). W literaturze anglosaskiej również możemy spotkać się z figurą lawyer-as-artist. Zob. R.I. Abrams, *The Lawyer as an Artist*, „Nova Law Review” 1990, 14, 2, s. 573–582. Co więcej, możemy znaleźć prace porównujące prawników (sędziów) do wykonawców muzycznych. Zob. J.N. Frank, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, „Columbia Law Review” 1947, 47, 8, s. 1259–1278.



prawa²⁰, który jest po części efektem sposobu kształcenia na akademii²¹ młodych adeptów prawa. Realizacja tak ustalonego zamierzenia została przeprowadzona za pomocą dwóch zabiegów. Pierwszy z nich polega na rekonstrukcji figury prawnika jako artysty i omówieniu cech, jakie według Ewy Łętowskiej powinny wyróżniać wrażliwego interpretatora (kreatywność i komunikatywność). Cechy te nierozzerwalnie wiążą się z triadą pojęć: wiedzieć – umieć – chcieć, które według wspomnianej autorki stanowią klucz do dobrej praktyki prawniczej. Drugi zabieg koncentruje się na odniesieniu figury prawnika jako artysty do polskiej kultury prawnej i refleksji dotyczącej praktycznych konsekwencji omawianego tu ujęcia.

Prawnik jako artysta

Wprowadzie zbitka słowna „prawnik jako artysta” brzmi trochę jak oksymoron, jednak figura ta została rozpoznana zarówno w polskim²², jak

20 Zob. np. M. Matczak, *Summa iniuria. O błędzie formalizmu w stosowaniu prawa*, Warszawa 2007.

21 Jak wynika z raportu Centrum Edukacji Prawniczej i Teorii Społecznej (CLEST), „proces edukacyjny [na uniwersytetach – przyp. K.G.] nie promuje postawy aktywnego obywatela, który czuje się odpowiedzialny za prawo”. Co więcej, w raporcie wskazuje się, że „studia są zbyt teoretyczne (P – 76,77%, NP – 70,09%), studia prawnicze nie przygotowują dobrze do zawodu prawnika (P – 60,63%, NP – 44,87%) i nie uczą kreatywnego rozwiązywania problemów (P – 67,72%, NP – 51,91%)”. Studia prawnicze postrzegane są również jako „przeładowane pamięciową nauką i z nieadekwatnymi egzaminami”. Więcej na ten temat: *Nużęca konieczność. Powody podjęcia i ocena studiów prawniczych na WPAE UW*, red. A. Czarnota, M. Paździora, M. Stambulski, Wrocław 2017, [online:] <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/docmetadata?id=80007> [10.04.2019]. Co ciekawe, ten negatywny obraz edukacji prawniczej, z jakim mamy do czynienia na akademii, kontynuowany jest także na kolejnym etapie kształcenia młodych adeptów prawa – na aplikacji radcowskiej i adwokackiej. Więcej o powtarzalnych schematach, z jakimi młodzi prawnicy spotykają się w samorządach zawodowych, zob.: M. Stambulski, W. Zomerski, *Nużący rytuał: aplikacja adwokacka i radcowska w Polsce = Tiresome rite: advocate and legal counsel application in Poland*, Wrocław 2019, [online:] <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/101947> [19.07.2019].

22 Zob. przyp. 19.

i anglosaskim prawoznawstwie²³. Wciąż jednak pojawia się pytanie, w jaki sposób umysł, który po mistrzowsku analizuje najbardziej skomplikowane przypadki i najbardziej zawite prawodawstwo, może jednocześnie odznaczać się wrażliwością i kreatywnością²⁴. Przecież prawnik, co do zasady, „szuka przewidywalności, pewności prawa, analizy logicznej oraz jasności – myśli i słów”²⁵. Muzyk natomiast „szuka czegoś zupełnie innego – uczuć, esencji, wdzięku, stylu i dobrego smaku”²⁶. Co więcej, nawet badania z zakresu specjalizacji mózgu wskazują, że „inne części mózgu odpowiadają za umiejętności związane z myśleniem prawniczym, a inne – za szeroko rozumianą ekspresję artystyczną”²⁷. W budowie anatomicznej obie półkule są do siebie bardzo podobne, ale to lewa półkula odpowiada za logiczne myślenie, racjonalizację i ustalanie właściwego znaczenia językowego, prawa półkula natomiast – za twórczość, wyobraźnię i „przetwarzanie emocji”²⁸. Oznacza to, że i prawnik, i muzyk pracują na odmiennych krańcach spektrum myśli²⁹. Jak zatem, wobec tych odrębności, zorganizowane jest kształcenie muzyków, a jak – prawników?

Muzyk postrzega świat za pomocą swoich zmysłów i emocji. Wobec tego kształcenie instrumentalistów jest wieloaspektowe i wielokierunkowe. W procesie edukacji muzyk pokonuje kilka etapów, które pozwalają mu na rozwinięcie i doskonalenie swojego rzemiosła, by w przyszłości

23 *Ibidem*.

24 K. Crossley, *The Art of Law: Lawyers Turned Artists*, [online:] <https://www.survivelaw.com/single-post/875-the-art-of-law-lawyers-turned-artists> [5.05.2019]. Wśród artystów muzyków jest wiele osób związanych z prawem – m.in. Robert Schumann, Piotr Czajkowski, Igor Strawinski. Zob.: E. Arban, *op. cit.*, s. 74; B. Grossfeld, J.A. Hiller, *Music and Law*, „The International Lawyer” 2008, 42, 3, s. 1147, 1149. Co ciekawe, muzyczne doświadczenia prawników i prawnicze doświadczenia muzyków nie ograniczają się jedynie do muzyki klasycznej. Znani polscy raperzy: PiH (Adam Piechocki) czy Łona (Adam Bogumił Zieliński) również są praktykującymi prawnikami.

25 R.I. Abrams, *op. cit.*, s. 573.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

28 Zob. C. Raymond, *Creative Works by Neurologically Impaired Artists Provide Scientists with a Window on the Brain*, „Chronicle of Higher Education” 1989, 35, cyt. za: R.I. Abrams, *op. cit.*, s. 573.

29 R.I. Abrams, *op. cit.*, s. 576.



można było określić je mianem sztuki. Jak wyjaśnia urodzony w Rosji niemiecko-amerykański profesor historii sztuki Horst Waldemar Janson, każdy początkujący artysta zaczyna swoją przygodę na poziomie rzemiosła, ucząc się sposobu wykonywania pewnych ruchów³⁰ i naśladowując inne znane kompozycje. Z czasem poprzeczka podnoszona jest wyżej – wtedy też młody muzyk zaczyna odtwarzać coraz bardziej skomplikowane melodie. Pozwala mu to na wchłonięcie całej artystycznej tradycji, aż do momentu osiągnięcia ugruntowanej pozycji w danym gronie muzycznym. Dopiero gdy stanie się dobrym rzemieślnikiem, będzie mógł pozwolić sobie na więcej finezji, na inne rozłożenie akcentów, na zmianę dynamiki utworu, czyli innymi słowy – na więcej własnych interpretacji. Jeżeli więc dobre rzemiosło zostanie okraszone talentem, będziemy mieli do czynienia z prawdziwym artystą³¹. Kształcenie muzyków wymaga więc dwóch rzeczy: nieustannego rozwoju umiejętności praktycznych (nie tracąc z pola widzenia wiedzy teoretycznej) oraz docenienia tradycji, która z czasem pozwala na rozwinięcie talentu młodego interpretatora³².

Jak to jest w wypadku prawnika? W rzeczywistości, aby „myśleć jak prawnik”, również potrzebne są te dwa elementy. Problem polega na tym, że proces edukacji prawniczej w Polsce nie daje możliwości wyszkolenia prawnika, który posiadałby cechy artysty³³. O ile młodzi adepci prawa w pierwszych latach swoich studiów zgłębiają wiedzę ogólną, a także wiedzę pozwalającą wypracować pewien warsztat pracy, który zawiera narzędzia pomagające „rozpoznawać związki między ludźmi – faktami – normami

30 Jak podkreśla Janson, nikt nie jest w stanie nauczyć się „tworzenia muzyki” – można jednak nauczyć się, w jaki sposób wykonywać ruchy, które do tego tworzenia doprowadzą. Zob. H.W. Janson, *History of Art*, London-New York 1974, s. 12.

31 H.W. Janson, *op. cit.*, s. 12, cyt. za: R.I. Abrams, *op. cit.*, s. 577–578.

32 Dziękuję Mai Siweckiej, uczennicy klasy ogólnokształcącej fortepianu w Szkole Muzycznej I st. im. Grażyny Bacewicz we Wrocławiu, za uwagi dotyczące organizacji procesu edukacji muzycznej oraz podzielenie się swoimi doświadczeniami w tym zakresie.

33 R.I. Abrams, *op. cit.*, s. 581. Więcej o perspektywach budowania edukacji prawniczej, jakie możemy znaleźć w polskiej nauce i praktyce konstytucyjnoprawnej, zob. A. Bator, P. Kaczmarek, *Kim ma być wychowanek akademii prawniczej? O perspektywach budowania edukacji prawniczej wokół konstytucji*, „Krytyka Prawa” 2018, t. 10, nr 2, s. 9–40.

prawnymi”³⁴, o tyle brakuje przedmiotów o charakterze *stricte* praktycznym, które umożliwiłyby bardziej funkcjonalne i problemowe wykorzystanie wiedzy teoretycznej. Kształcenie prawników wymaga również rozwinięcia zdolności analitycznych i krytycznego myślenia, co nie dla wszystkich studentów prawa jest takie oczywiste. Jeżeli zaś chodzi o potrzebę docenienia tradycji – z tym bywa różnie, a przecież tradycja³⁵ – podobnie jak w wypadku muzyków – odgrywa tutaj ważną rolę. Dzieje się tak, ponieważ z jednej strony to w niej prawnik znajduje właściwe instrumentarium i to ona daje mu odpowiednią wiedzę, która pozwala wyłamywać się z utartych schematów interpretacyjnych i proponować nowatorskie, zaskakujące swą kreatywnością rozwiązania³⁶, a z drugiej „to właśnie tradycyjne interpretacje są tym, co powinno być czasami przelamywane”³⁷. Jeżeli więc praktyka interpretacyjna ma się rozwijać, to musi co jakiś czas przechodzić taką „zmianę paradygmatu”.

Wniosek stąd płynący jest jasny: prawnik może doskonale znać przepisy, może w sposób jasny i klarowny konstruować argumenty, może używać trafnych metafor albo wręcz przeciwnie – prosto i dobitnie wyjaśniać sedno analizowanej sprawy. Może także przygotować rozbudowaną, charakteryzującą się wybitną retoryką mowę końcową. Wszystko to jednak jawi się jedynie jako wyraz doskonałego rzemiosła, nie sztuki. Żeby mówić o sztuce, potrzeba czegoś więcej. Czegoś, czego na akademii nauczyć się nie da³⁸.

Dlatego więc jeden prawnik wygrywa w sądzie, przygotowuje uzasadnienie, które jest przekonujące dla stron i innych uczestników postępowania lub konstruuje użyteczną teorię, która pomaga innym zrozumieć złożoność zjawisk prawnych – a inny nie? Z tego samego powodu, dla którego jeden muzyk zostaje okrzyknięty geniuszem w Konkursie Chopinowskim, a inny pozostaje w cieniu, całkowicie niezauważony. Tak naprawdę nie trzeba wiele, wystarczy: widzieć – umieć – chcieć. To właśnie w tej

34 J. Jabłońska-Bonca, *Wstęp do prawoznawstwa*, „Edukacja Prawnicza” 2015/2016, nr 1 (163), s. 62–69.

35 Uwagi dotyczą ujęcia zaproponowanego przez Ewę Łętowską.

36 P. Jabłoński, M. Pichlak, *op. cit.*, s. 282–283.

37 *Ibidem*.

38 R.I. Abrams, *op. cit.*, s. 577.



triadzie Ewa Łętowska upatruje klucza do dobrej prawniczej praktyki interpretacyjnej³⁹. Co więcej, te same cechy są konieczne także wtedy, gdy chodzi o interpretację muzyczną, o odczytanie melodii z zapisu nutowego⁴⁰.

Po pierwsze, widzieć, a zatem odczuwać i przejawiać wrażliwość, która obudzi w prawniku „chęć innego, niż tradycyjne, odczytania tekstu”⁴¹. Sęk w tym, by „zauważyć jakiś problem wymagający podjęcia wykładni”⁴². Powszechnie uważa się, że prawnik podejmuje wysiłek interpretacyjny wtedy, gdy tekst prawny jest naszpikowany zwrotami nieodkreślonymi, klauzulami generalnymi, gdy jest niejasny, nieprecyzyjny, niezrozumiały. Tymczasem, jak wyjaśnia Ewa Łętowska, potrzeba wykładni jest nade wszystko kwestią aksjologiczną, której źródło stanowi wrażliwość prawnika pozwalająca mu rozpoznać sytuację „deficytu interpretacyjnego”⁴³. To właśnie ten aksjologiczny dyskomfort stanowi „impuls do poszukiwań interpretacyjnych”⁴⁴. Oznacza to, że „przynajmniej, gdy idzie o innowację interpretacyjną – postęp dokonuje się dzięki nie tyle *hard cases*, co *axiological cases*”⁴⁵.

Po drugie, umieć, a więc mieć wprawę w odnajdywaniu i wysuwaniu „dającej się bronić – z punktu widzenia warsztatowego – interpretacyjnej propozycji”⁴⁶. Umieć, czyli posiadać fachowe umiejętności, które pozwolą na wystąpienie z nowym, niekiedy oryginalnym i zaskakującym swą kreatywnością, rozwiązaniem⁴⁷. Sukces na tym polu może przynieść prawnikowi nie tylko profesjonalna biegłość rzemiosła, a więc znajomość narzędzi prawniczej interpretacji wyniesiona ze studiów, lecz także znajomość tradycji, której rola została już wyjaśniona powyżej⁴⁸.

39 P. Jabłoński, M. Pichlak, *op. cit.*, s. 282.

40 E. Łętowska, *Communicare et humanum...*, s. 7.

41 *Ibidem*.

42 E. Łętowska, *Kilka uwag o związkach między prawem i etyką*, „Nauka” 2010, nr 3, s. 77.

43 E. Łętowska, *Boska sztuka...*, s. 30. Jak autorka dalej wyjaśnia – odpowiednikiem prawniczej „wrażliwości aksjologicznej” jest u muzyka „wrażliwość artystyczna”.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*.

47 E. Łętowska, *Communicare et humanum...*, s. 7.

48 U prawników problem może mieć różnorodną naturę: może być związany z tym, że ktoś po prostu nie będzie umiał znaleźć prawidłowego rozwiązania lub – jeżeli już

Po trzecie, chcieć, a więc u prawnika musi się pojawić „wola zmiany rutyny interpretacyjnej i umiejętność doprowadzenia do tej zmiany”⁴⁹. Nie da się ukryć, że niejednokrotnie postępowe i nietradycyjne odczytanie tekstu prawnego „wymaga także pokonania opozycji środowiska w szerszym zakresie, co bynajmniej nie jest łatwe do osiągnięcia i wymaga sporej dozy determinacji i zręczności”⁵⁰. Kluczem są tutaj siła przebiccia i charakter – tylko te atrybuty pozwolą prawnikowi przekonać do swojej wizji innych⁵¹. Innych to znaczy nie tylko pozostałą część środowiska prawniczego, lecz także laików zupełnie z prawem niezwiązanych.

A zatem zdaniem Ewy Łętowskiej prawnika artystę powinny charakteryzować dwie cechy, które – jak zauważają Paweł Jabłoński i Maciej Pichlak – „w potocznej świadomości rzadko chyba łączone są z prawem, tj. kreatywność i komunikatywność”⁵².

Kreatywność „wydobywana jest poprzez porównanie czynności stosowania prawa do wykonywania utworu muzycznego”⁵³. Podobieństwo to dotyczy kilku elementów. Zarówno muzyka, jak i prawo nie mogą istnieć bez interpretacji, potrzeba więc pośrednika – będącego jednocześnie interpretatorem – który urzeczywistni odtwarzany tekst. Idąc dalej, należy wskazać jeszcze na „niepowtarzalność okoliczności aktów stosowania i ulotność otrzymanych wyników, przesłonięcie interpretowanego przez interpretację, konieczność odnalezienia się między błędem lekceważenia partytury a błędem technicznego, sylabizującego trzymania się nut, fundamentalne znaczenie dobrego smaku”⁵⁴. Ewa Łętowska cechę tę puentuje w sposób następujący: „Znajomość rzemiosła, warsztatu (co jest ważniejsze, trudniejsze i szersze niż znajomość »przepisów«, do czego skłonni są redukować wiedzę o prawie laicy i kiepscy prawnicy) może u prawników osiągać poziom wirtuozerii. A jeżeli jeszcze wiedzy

rozpozna wspomniany deficyt interpretacyjny – nie będzie potrafił go prawidłowo uzupełnić. Najgorsze są jednak sytuacje, kiedy prawnik pozostaje bierny z powodu swojego lenistwa, a tych, niestety, wciąż jest wiele.

49 E. Łętowska, *Boska sztuka...*, s. 30.

50 *Ibidem*.

51 E. Łętowska, *Communicare et humanum...*, s. 7.

52 P. Jabłoński, M. Pichlak, *op. cit.*, s. 281.

53 *Ibidem*.

54 *Ibidem*, s. 281–282.

towarzyszy znajomość *know-how*, jak zaaplikować do problemów świata to, co się wie, wkraczamy w sferę kreatywności, a więc arcyzmu⁵⁵.

Komunikatywność z kolei sprowadza się do zdolności, gotowości i chęci nawiązania rozmowy ze społeczeństwem. Wszak bez zaufania ze strony społeczeństwa trudno mówić o właściwym funkcjonowaniu prawa, szczególnie w porządku demokratycznym⁵⁶. Zaufania zaś nie sposób zdobyć bez wejścia w dialog i podjęcia próby nawiązania nici porozumienia z rozmówcą. Jeżeli chodzi o prawników praktyków, podstawą jest odejście od tradycyjnego modelu świadczenia usług⁵⁷ i wypracowanie umiejętności prowadzenia rozmowy z klientem, odpowiedzi na pytania i wątpliwości, jakie go nurtują, czyli innymi słowy – zbudowania partnerskiej relacji. W wypadku sędziów taką „podstawową formą zwracania się władzy sądowniczej do społeczeństwa jest traktowanie przez nią uzasadnień własnych orzeczeń jako formy »objaśnienia publicznego«⁵⁸. Oznacza to, że rolą uzasadnienia sądowego jest nie tyle przywołanie odpowiednich przepisów prawa i formalny opis przesłanek, który tłumaczy podjętą decyzję tak, aby „ostała się w wyższej instancji”⁵⁹, ile wyjaśnienie tej decyzji innym podmiotom kontrolującym jej zasadność, w szczególności więc – otoczeniu społecznemu. A to wszystko po to, „aby ujawnić to, na co publiczność czeka: nie tylko na rozstrzygnięcie wymierzające sprawiedliwość, ale demonstracyjnie wskazujące na to, że sprawiedliwość wymierzono”⁶⁰. Akademyści natomiast swą komunikatywność powinni przejawiać w zdolności do tworzenia przestrzeni

55 E. Łętowska, *Artyzm i rzemiosło*, [w:] E. Łętowska, K. Pawłowski, *O operze...*, s. 123.

56 P. Jabłoński, M. Pichlak, *op. cit.*, s. 283.

57 Zob. K. Sobczak, *Prawnicy nie umieją rozmawiać z klientami*, Rozmowa z Maciejem Węgieńskim, prezesem ISF Solutions, [online:] <https://www.prawo.pl/prawnicy-sady/prawnicy-nie-umieja-rozmawiac-z-klientami,172547.html> [30.05.2019]. O tym, że tradycyjne podejście do świadczenia usług prawnych przestało już spełniać oczekiwania klientów kancelarii prawnych można przeczytać w raporcie Deloitte. Zob. Deloitte Legal, *Future Trends for Legal Services. Global Research Study*, 2016, [online:] <https://www2.deloitte.com/global/en/pages/legal/articles/deloitte-future-trends-for-legal-services.html> [25.06.2019].

58 P. Jabłoński, M. Pichlak, *op. cit.*, s. 283.

59 E. Łętowska, *Communicare et humanum...*, s. 7.

60 E. Łętowska, *Pozaprosesowe znaczenie uzasadnienia sądowego*, „Państwo i Prawo” 1997, z. 5, s. 15, cyt. za: P. Jabłoński, M. Pichlak, *op. cit.*, s. 283.

interakcji sprzyjającej prowadzeniu racjonalnej dyskusji i wymianie doświadczeń pomiędzy wszystkimi jej uczestnikami – od studentów prawa po profesorów.

Praktyczne konsekwencje figury prawnika jako artysty

Z pochodzącej od Celsusa definicji prawa: *Ius est ars boni et aequi* (prawo jest sztuką stosowania tego, co dobre i słuszne) można wywieść, że „dobry prawnik to ten trudniący się sztuką stosowania zasad dobra i sprawiedliwości”. Jak dalej wyjaśnia Anna Malicka, „to ten świetnie wyszkolony w prawniczym rzemiośle, ale jednocześnie potrafiący wzbic się na filozoficzne wyżyny w celu poszukiwania nowych rozwiązań w zawiłym gąszczu prawnej regulacji, przy uwzględnianiu złożoności zjawisk społecznych”⁶¹.

Prawnicy uczestniczą w kulturze, pełniąc rozmaite funkcje – od prawników praktyków reprezentujących poszczególne zawody prawnicze, poprzez sędziów, aż po akademików. Zaryzykuję stwierdzenie, że tylko niewielki procent prawników potrafi wyjść poza próg warsztatowej, rzemieślniczej aplikacji przepisów i wznieść się na wyżyny sztuki. Ci, którym się to uda, robią to nie po to, aby świadomie lekceważyć i łamać zasady litery prawa⁶². Działalność praktyków, sędziów i naukowców różni się jednak na tyle, że ich motywacja oraz praktyczna doniosłość figury prawnika jako artysty w każdym z sugerowanych wydań będzie odmienna. Na przykład prawnicy praktycy mają na celu ochronę interesów swoich klientów, sędziowie uzasadnieniami swoich orzeczeń mogą zmienić sposób myślenia o niektórych kwestiach prawnych, a akademicy kształtują postawy młodych adeptów prawa w procesie edukacji prawniczej

61 A. Malicka, *Wizja współczesnego prawnika*, [w:] *Prace z zakresu myśli polityczno-prawnej oraz elektronicznej administracji*, [w serii:] „Wrocławskie Studia Erazmiańskie. Zeszyty Studenckie”, Wrocław 2009, s. 98.

62 Tacy prawnicy mogą być czasami nieświadomi tego, że mają tak rzadki talent i wkroczyli w sferę sztuki, ale mogą również nie doceniać swoich wyjątkowych umiejętności.



i skłaniają do refleksji na temat funkcjonowania systemu prawnego w danym kraju⁶³. Wobec tego radca prawny, który odnajdzie w sobie pierwiastek artysty, będzie przygotowywał kontrakty zrozumiałe dla zwykłych ludzi, charakteryzujące się przejrzystością zawartych w nich postanowień. Inny zaś będzie odznaczał się kreatywnością, której wyrazem będzie jakość przygotowania do prowadzonych spraw i opieranie się nie tylko na analizie przepisów prawnych, lecz także na przykład na danych socjologicznych czy wynikach badań empirycznych, co pozwoli mu na wypełnienie dostrzeżonego „deficytu interpretacyjnego”. Naukowiec z kolei może wzbogacić daną dziedzinę prawa o nową, użyteczną teorię, która zmieni kierunek prawa bądź nada nowy kształt danej instytucji prawnej. A sędzia? Sędzia też może być prawnikiem artystą. Wyrazem artyzmu będą w tym wypadku przemyślane uzasadnienia orzeczeń, które pozwolą na znalezienie wspólnej płaszczyzny porozumienia ze społeczeństwem. W każdym z tych działań przejawiają się komunikatywność i kreatywność. Wychodząc więc poza tradycyjne pojęcie prawa i polityki, prawnik jako artysta może przenieść prawo na wyższy poziom, poziom, na którym będzie mogło lepiej służyć wspólnocie⁶⁴.

Ostatnia rzecz, której każdy prawnik (praktyk, sędzia, akademik) może się nauczyć od muzyka, to ukierunkowanie na odbiorcę swojego przekazu. Mówiąc precyzyjniej, muzyków uczy się, umacnia w przekonaniu, że muszą ćwiczyć, podpatrywać swoich mistrzów, doskonalić swój warsztat, bo sama wiedza nie wystarczy i bez praktyki utracą sprawność wykonawcy. Muzyk trzmi się interpretacją ze względu na słuchacza, któremu chce sprawić przyjemność. U prawników tendencja jest zgoła odmienna – prawnikom zdaje się, że zaimponować odbiorcy mogą tylko wtedy, gdy naszpikują swoją mowę czy uzasadnienie niezliczoną ilością skomplikowanych i obco brzmiących słów. Co więcej, prawnicy koncentrują się raczej na znajomości treści tekstu prawnego, a technika interpretacji traktowana jest jak coś, co czasami wręcz przeszkadza w pracy. Wystarczy spojrzeć chociażby na formy sprawdzania wiedzy na większości polskich uczelni czy też na kształt egzaminów na aplikację. Na domiar ztego

63 Zob. R.I. Abrams, *op. cit.*, s. 573.

64 Bardziej szczegółowe omówienie przytoczonych przykładów zilustrowane właściwymi kazusami: *ibidem*, s. 580–581.

powszechnie aprobowane w Polsce metody wykładni to wykładnia statyczna i językowa, które w sytuacji „deficytu interpretacyjnego” po prostu zawodzą. Jest to o tyle znamienne, że choćby ze względu na prawo unijne i multcentryczność – używając terminologii Ewy Łętowskiej – systemu prawa⁶⁵ oraz występującą na poziomie tworzenia prawa unijnego wielojęzyczność coraz bardziej powinno się kłaść nacisk na kontekstowość, celowość i funkcjonalność wykładni prawa. Sposób, w jaki prawnik może sprawić przyjemność zwykłym ludziom, jest bardzo prosty – wystarczy, że dzięki swojej interpretacji uczyni prawo spójnym.

Uwagi końcowe

Rzecz jasna, bez tradycji i bez ustalenia wspólnych ram uporządkowanego myślenia system prawny, w którym prawnicy pozwalają sobie na całkowitą dowolność, działając jak wolne i twórcze duchy, nie mogłyby istnieć⁶⁶. Jeżeli więc mowa o artyzmie, nie należy utożsamiać go z dowolnością. Gdzie więc miejsce na prawniczą wirtuozerię? Z całą pewnością tam, gdzie „pojawia się jakiś nowy problem – angażujący konstytucyjnie, prawnocześnie, wyjątkowo skomplikowany przypadek sądowy – gdzie rutynowe odczytanie przepisów prowadzi do wyroków złych, nieprzekonujących, niesprawiedliwych – trzeba artysty”⁶⁷.

Zdaje się jednak, że na artyzm jest też miejsce zarówno w codziennej praktyce prawniczej, jak i na akademii, gdyż artyzm ma wiele twarzy, w zależności od prawniczej profesji. Granice artyzmu można natomiast wywieść ze wspomnianej już triady pojęć: widzieć – umieć – chcieć. Co za tym idzie – ograniczeniem wolności interpretacyjnej w wykonaniu

65 Zob. E. Łętowska, *Multicentryczność współczesnego systemu prawa i jej konsekwencje*, „Państwo i Prawo” 2005, z. 4, s. 3; obszerniejszą wersję tego artykułu można znaleźć tutaj: E. Łętowska, *Multicentryczność współczesnego systemu prawa i wykładnią jej przyjazną*, [w:] *Rozprawy prawnicze. Księga pamiątkowa Profesora Maksymiliana Pazdana*, red. L. Ogiegło, W. Popiołek, M. Szpunar, Kraków 2002, s. 1127–1146.

66 R.I. Abrams, *op. cit.*, s. 575.

67 E. Łętowska, K. Pawłowski, *Artyzm i rzemiosło...*, s. 126.

prawników będzie nie tylko sam tekst prawny, lecz także tradycja interpretacyjna czy – mówiąc szerzej – kultura prawna oraz predyspozycje osobiste prawnika, które w gruncie rzeczy sprowadzają się do jego wrażliwości aksjologicznej i etyki wykonywanego zawodu.

Nie jest tajemnicą, że zarówno zrozumienie tekstu prawnego, jak i zrozumienie nut, oprócz umiejętności i refleksji, wymaga sporej odwagi i samodzielności. Tylko postawa otwarta i krytyczna pozwoli dostrzec prawnikowi istotę i piękno badanych przez niego zjawisk. Sekret tkwi w tym, że jedynie prawnicy, którzy są kreatywni i komunikatywni, którzy czują, potrafią i chcą, mogą bezpiecznie i z pożytkiem dla społeczeństwa podróżować po bezkresnych wodach systemu prawnego. Ponadto jak stwierdza John Nivala – i co również można odczytać z tekstów Ewy Łętowskiej – sercem praktyki prawniczej jest dobre rzemiosło, jednak dopiero za sprawą nielicznych utalentowanych prawników ma ono szansę na to, aby osiągnąć poziom wirtuozerii. Zawsze więc podstawą każdego interpretacyjnego arcydzieła będzie mistrzowskie rzemiosło⁶⁸. Można zatem uznać, że prawnik jako artysta, pozwalając sobie na odrobinę swobody (która i tak jest limitowana), znajduje się o krok przed prawnikiem będącym jedynie dobrym rzemieślnikiem. Taki prawnik działa jak swego rodzaju pomost między dwiema odmiennymi kulturami – kulturą prawniczą taką, która istnieje, i kulturą prawniczą taką, która zaistnieć może dzięki jego wysiłkom. Prawo bowiem pochodzi z życia i prawnik artysta powinien zrobić wszystko, aby do życia ono powróciło⁶⁹. Są takie sprawy,

68 Jak pisze Nivala: „The practice of law is, at its heart, a craft. In the hands of a gifted few, it may on occasion rise to artistry. But underlying the artistry is a mastery of the craft”. J. Nivala, *From Bauhaus to Courthouse: An Essay on Educating for Practice of the Craft*, „University of New Mexico Law Review” 1989, 19, s. 237, cyt. za: R.I. Abrams, *op. cit.*, s. 577. Zob. także: J.B. White, *The Legal Imagination: Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*, Boston 1973, we wstępie którego autor pisze: „Law is not a science... but an art. And this course is directed to you as an artist”. Takie przesłanie zdaje się również płynąć z tekstów Ewy Łętowskiej, która choć nie wprost, to jednak wskazuje, że prawnik może sobie pozwolić na artyzm o tyle, o ile tym dobrym rzemieślnikiem w ogóle jest. Zob. E. Łętowska, *Communicare et humanum...*, s. 3–7; E. Łętowska, K. Pawłowski, *Mędrca szkiełko i oko*, [w:] E. Łętowska, K. Pawłowski, *O operze...*, s. 17; E. Łętowska, *Boska sztuka...*; E. Łętowska, K. Pawłowski, *Artyzm i rzemiosło...*, s. 123.

69 M.S. Lopes, *op. cit.*, s. 301.

w których poszukując sprawiedliwości, trzeba mieć wewnętrzną wrażliwość, a ta z kolei jest już cechą każdego artysty. Problem polega na tym, że żadne prawo, zwłaszcza wyrastające z nurtu pozytywistycznego, nie przepada za niespodziankami, a prawnicy wychowani w formalistycznej kulturze prawa tęsknią za pewnością wyniku swojego działania⁷⁰.

Bibliografia

- Abrams Roger I., *The Lawyer as an Artist*, „Nova Law Review” 1990, 14, 2, s. 573–582.
- Arban Erika, *Seeing Law in Terms of Music: A Short Essay on Affinities between Music and Law*, „L’art” 2017, 58, 1–2, s. 67–86.
- Bator Andrzej, *Kompetencja w prawie i prawoznawstwie*, Wrocław 2004.
- Bator Andrzej, Kaczmarek Przemysław, *Kim ma być wychowanek akademii prawniczej? O perspektywach budowania edukacji prawniczej wokół konstytucji*, „Krytyka Prawa” 2018, t. 10, nr 2, s. 9–40.
- Beever Allan, *Formalism in Music and Law*, „The University of Toronto Law Journal” 2011, 61, 2, s. 213–239.
- Bieczyński Mateusz Maria, *„Piękno nie służy sztuce” – o nieprzydatności kryterium estetycznego dla prawnej oceny dzieł sztuki*, „Themis Polska Nova” 2016, nr 2 (11), s. 5–32.
- Brennan William J., *What’s Ahead for the New Lawyer?*, „University of Pittsburgh Law Review” 1986, 47, s. 705–712.
- Crossley Kat, *The Art of Law: Lawyers Turned Artists*, [online:] <https://www.survivelaw.com/single-post/875-the-art-of-law-lawyers-turned-artists> [5.05.2019].
- Deloitte Legal, *Future Trends for Legal Services. Global Research Study*, 2016, [online:] <https://www2.deloitte.com/global/en/pages/legal/articles/deloitte-future-trends-for-legal-services.html> [25.06.2019].
- Frank Jerome N., *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, „Columbia Law Review” 1947, 47, 8, s. 1259–1278.

⁷⁰ R.I. Abrams, *op. cit.*, s. 574.



- Frank Jerome N., *Say It with Music*, „Harvard Law Review” 1948, LXI, 6, s. 921–957.
- Grossfeld Bernhard, Hiller Jack A., *Music and Law*, „The International Lawyer” 2008, 42, 3, s. 1147–1180.
- Jabłońska-Bonca Jolanta, *Wstęp do prawoznawstwa*, „Edukacja Prawnicza” 2015/2016, nr 1 (163), s. 62–69.
- Jabłoński Paweł, Pichlak Maciej, *Miejsce refleksji krytycznej w instytucjonalnej wiedzy o prawie*, „Principia” 2013, LVII–LVIII, s. 269–295.
- Janson Horst Waldemar, *History of Art*, London-New York 1974.
- Levinson Sanford, Balkin Jack M., *Law, Music, and Other Performing Arts*, „University of Pennsylvania Law Review” 1991, 139, 6, s. 1597–1658.
- Lissa Zofia, *Nowe szkice z estetyki muzycznej. O tzw. rozumieniu muzyki*, Kraków 1975.
- Lopes Monica Sette, *A Metaphor: Music and Law*, „Revista da Faculdade de Direito da UFMG” 2017, N° Especial – 2nd Conference Brazil-Italy, s. 285–303.
- Lorenz Aaron R.S., *Lyrics and the Law. The Constitution of Law in Music*, Doctoral Dissertations 1896 – February 2014, University of Massachusetts Amherst, [online:] https://scholarworks.umass.edu/dissertations_1/2399 [23.06.2019].
- Łakomy Jakub, *Pojęcie integracji zewnętrznej nauk prawnych*, [w:] *Prace prawnicze, administratywistyczne i historyczne*, [w serii:] „Wrocławskie Studia Erazmiańskie. Zeszyty Studenckie”, red. M. Sadowski, P. Szymaniec, Wrocław 2009, s. 52–65.
- Łętowska Ewa, *Multicentryczność współczesnego systemu prawa i wykładania jej przyjazna*, [w:] *Rozprawy prawnicze. Księga pamiątkowa Profesora Maksymiliana Pazdana*, red. L. Ogiegło, W. Popiołek, M. Szpunar, Kraków 2002, s. 1127–1146.
- Łętowska Ewa, *Boska sztuka interpretacji*, [w:] *Prawo, społeczeństwo, jednostka. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leszkowi Kubickiemu*, red. A. Łopatka, B. Kunicka-Michalska, S. Kiewlicz, Warszawa 2003, s. 25–35.
- Łętowska Ewa, *Communicare et humanum, et necesse est – o komunikacyjnej misji muzyków i prawników*, „Monitor Prawniczy” 2005, nr 1, s. 3–7.
- Łętowska Ewa, *Multicentryczność współczesnego systemu prawa i jej konsekwencje*, „Państwo i Prawo” 2005, z. 4, s. 3–10.

- Łętowska Ewa, *Kilka uwag o związkach między prawem i etyką*, „Nauka” 2010, nr 3, s. 74–78.
- Łętowska Ewa, Pawłowski Krzysztof, *O operze i o prawie*, Warszawa 2014.
- Łętowska Ewa, *Opera i prawo. Dysputa sędziów tworzywem operowym, czyli opera Scalia/Ginsburg*, [w:] *Experientia docet. Księga jubileuszowa ofiarowana Pani Profesor Elżbiecie Traple*, red. P. Kostański, P. Podrecki, T. Targosz, Warszawa 2017, s. 1142–1455.
- Malicka Anna, *Wizja współczesnego prawnika*, [w:] *Prace z zakresu myśli polityczno-prawnej oraz elektronicznej administracji*, [w serii:] „Wrocławskie Studia Erazmiańskie. Zeszyty Studenckie”, red. M. Sadowski, P. Szymaniec, Wrocław 2009, s. 94–111.
- Manderson Desmond, *Statuta v. Acts: Interpretation, Music, and Early English Legislation*, „Yale Journal of Law and Humanities” 1995, 7, 2, s. 317–366.
- Manderson Desmond, *Songs Without Music. Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, Berkeley 2000.
- Matczak Marcin, *Summa iniuria. O błędzie formalizmu w stosowaniu prawa*, Warszawa 2007.
- Nivala John, *From Bauhaus to Courthouse: An Essay on Education for Practice of the Craft*, „University of New Mexico Law Review” 1989, 19, s. 237–264.
- Nużęca konieczność. Powody podjęcia i ocena studiów prawniczych na WPAE UW, red. A. Czarnota, M. Paździora, M. Stambulski, Wrocław 2017, [online:] <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/docmetadata?id=800-07> [10.04.2019].
- Parker James E.K., *Acoustic Jurisprudence. Listening to the Trial of Simon Bikindi*, Oxford 2015.
- Petersen Hanne, *On Law and Music: From Songs Duels to Rhythmic Legal Orders?*, „Journal of Legal Pluralism” 1998, 41, s. 75–87.
- Posner Richard, *Law and Literature: A Misunderstood Relation*, Cambridge 1988.
- Raymond, C., *Creative Works by Neurologically Impaired Artists Provide Scientists with a Window on the Brain*, „Chronicle of Higher Education” 1989, 35.
- Sobczak Krzysztof, *Prawnicy nie umieją rozmawiać z klientami. Rozmowa z Maciejem Węgierekiem, prezesem ISF Solutions*, [online:] <https://www.prawo.pl/prawnicy-sady/prawnicy-nie-umieja-rozmawiac-z-klientami,172547.html> [30.05.2019].
- Stambulski Michał, Zomerski Wojciech, *Nużący rytuał: aplikacja adwokacka i radcowska w Polsce = Tiresome rite: advocate and legal counsel*

application in Poland, Wrocław 2019, [online:] <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/101947> [19.07.2019].

White James Boyd, *The Legal Imagination: Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*, Boston 1973.

White James Boyd, *What Can a Lawyer Learn from Literature?*, „Harvard Law Review” 1989, 102, 8, s. 2014–2047.

Wronkowska Sławomira, Ziemiński Zygmunt, *Zarys teorii prawa*, Poznań 2001.

STRESZCZENIE

Praktyczne konsekwencje figury prawnika jako artysty, czyli: czego prawnik może się nauczyć od muzyka?

Celem artykułu jest rekonstrukcja i rozwinięcie figury prawnika jako artysty. Figura ta może stanowić receptę na problem formalizmu w stosowaniu prawa, będącego po części efektem sposobu kształcenia prawników na akademii. Nie jest tajemnicą, że formalistyczne myślenie o prawie czyni świat stabilnym i łatwiejszym do pojęcia, ale z drugiej strony powoduje, iż tekst prawny staje się zespołem obiektywnych norm zaklętych w tekst, a rola prawnika zostaje ograniczona do minimum. Bez wątpienia odbywa się to kosztem rezygnacji z tego, co oryginalne i oddające aktualny sens tekstu, choć w pewnym sensie zrywające z tradycją. Najpierw zostały scharakteryzowane dwie cechy, jakie według Ewy Łętowskiej powinny wyróżniać wrażliwego interpretatora – kreatywność i komunikatywność. Cechy te nierozzerwalnie wiążą się z triadą pojęć: widzieć – umieć – chcieć, które według wspomnianej autorki stanowią klucz do dobrej praktyki prawniczej. Przecież zarówno zrozumienie tekstu prawnego, jak i zrozumienie nut wymaga nie tylko znajomości rzemiosła, lecz także refleksji, samodzielności oraz chęci wejścia w dialog z odbiorcą. Następnie skoncentrowano się na odniesieniu figury prawnika jako artysty do polskiej kultury prawnej i refleksji dotyczącej praktycznych konsekwencji omawianego tu ujęcia, włączając w to rozważania na temat granic artyzmu prawników.

Słowa kluczowe: prawnik jako artysta, praktyka prawnicza, Ewa Łętowska, artyzm, rzemiosło

Practical Consequences of the *Lawyer-As-Artist* Figure, or: What Can a Lawyer Learn From a Musician?

The aim of the article is to reconstruct and develop the figure of a lawyer as an artist. This figure seems to be an answer to the problem of formalism in the application of law, which is partly the result of the way that lawyers are taught at the academic level. It is no secret that formalistic thinking about law makes the world stable and easier to understand, but on the other hand it makes the legal text become a set of objective norms enchanted in the text, and the role of the lawyer is limited to a minimum. Undoubtedly, this is done at the expense of giving up what is original and reflects the current sense of the text, although in some ways it breaks with tradition. In the first step, the author discusses two features that, according to Ewa Łętowska, should characterise a sensitive interpreter – creativity and communication skills. These features are inseparably connected with the triad of words: to see – to know – to want, and have been identified by the above-mentioned author as the key to good legal practice. After all, both understanding the legal text and understanding the notes requires not only fine craftsmanship, but also reflection, independence and willingness to enter into a dialogue with the addressee. The second step consists in relating the figure of a lawyer as an artist to Polish legal culture and in reflection on the practical consequences of this approach including the limits of lawyers' artistry.

Keywords: lawyer as an artist, legal practice, Ewa Łętowska, artistry, craft

KLAUDIA GACZOŁ

ORCID: UWr 0000-0002-2359-0459

Doktorantka w Katedrze Teorii i Filozofii Prawa na Wydziale Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego.



FINANSOWANIE NARODOWEGO FORUM MUZYKI WE WROCŁAWIU

Wrocławskie Narodowe Forum Muzyki, mimo zaledwie kilkuletniej historii istnienia, trwale wpisało się w kulturalny pejzaż miasta. Jest w nim widoczne przede wszystkim dzięki ogromnej liczbie koncertów i innych imprez organizowanych z myślą o szerokim kręgu odbiorców. Materialnym wyrazem istnienia NFM jest natomiast okazały budynek będący jego siedzibą, jedna z największych lokalnych inwestycji ostatnich lat.

W tle tych zewnętrznych przejawów działalności pozostaje jej strona organizacyjna, w tym finansowa. Nie jest ujawniana; nie stanowi zresztą na ogół przedmiotu powszechnego zainteresowania. Niemniej jednak jest to kwestia fundamentalna, decydująca o ostatecznych efektach pracy całej instytucji. Dlatego spośród wielu interesujących mechanizmów działania opisany został właśnie finansowy. Przesądzał on i przesądza zarówno o zakresie aktywności bieżącej, jak i o stanie bazy NFM rozumianej jako będący w jego dyspozycji budynek. Oba te aspekty są akurat na tyle ciekawe, że warto im poświęcić osobne omówienie.

Najpierw jednak – cały czas nawiązując do rozróżnienia wątków działalności bieżącej i inwestycyjnej – przedstawić trzeba istotne elementy sytuacji formalnoprawnej NFM. Okazuje się bowiem, że nazwa ta,

zwłaszcza w potocznym użyciu, nie jest jednoznaczna. Zwykle mówi się i pisze o NFM jako o budynku przy pl. Wolności 1, czyli miejscu występów i obiekcie architektonicznym. Tymczasem Narodowe Forum Muzyki jest to jednostka organizacyjna o takiej nazwie własnej, z siedzibą w tym właśnie budynku i pod tym adresem.

W sensie prawnym NFM jest instytucją kultury w rozumieniu rozdziału 2 ustawy z 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej¹. Ma specyficzną formę organizacyjną, nieujęta w wyliczeniu takich form zawartym w art. 2 tej ustawy, wskazującym m.in. filharmonie. Jest to jednak tylko kwestia terminologiczna. Wykaz z tego przepisu ma charakter przykładowy i nie narzuca nazwy konkretnego podmiotu. Ustawa wyznacza podstawę prawną działalności kulturalnej wyróżnionej ze względu na jej charakter, a nie na rodzaj wykonującej ją instytucji. Skądinąd jest oczywiste, że profil działalności NFM odpowiada charakterystyce filharmonii.

Najważniejsze jednak dla NFM jest uregulowane tą samą ustawą usytuowanie w strukturze podmiotów publicznych. Zasadniczo instytucje kultury są tworzone przez „organizatorów” (art. 10), którymi mogą być ministrowie oraz kierownicy urzędów centralnych (art. 8) i jednostki samorządu terytorialnego (art. 9 ust. 1). Dopuszczalne jest także, zgodnie z art. 21, prowadzenie przez różne z tych podmiotów, na podstawie zawartej między nimi umowy, wspólnej instytucji kultury. Właśnie ta ostatnia możliwość została wykorzystana w odniesieniu do NFM, współprowadzonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Województwo Dolnośląskie i Gminę Wrocław. Stosowną umowę w sprawie prowadzenia jako wspólnej instytucji kultury pod nazwą Narodowe Forum Muzyki² trzy wymienione podmioty zawarły 28 kwietnia 2014 roku. Organizatorem (czyli w tym wypadku bezpośrednim prowadzącym), którego wyznaczenia wymaga art. 21 ust. 1 pkt 2 ustawy, jest Gmina Wrocław (§ 2 umowy).

Te ramy prawne nie wyjaśniają całości specyfiki wrocławskiego przedsięwzięcia. Narodowe Forum Muzyki nie powstało bowiem jako instytucja nowa, niemająca poprzednika. Dokonano połączenia wcześniej

1 Dz.U. z 2020 r., poz. 174.

2 Niepublikowaną.



istniejących Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego i Międzynarodowego Festiwalu „Wratiscavia Cantans”. Wprawdzie były to również instytucje kultury – co oczywiste w wypadku Filharmonii – ale także Festiwal, jako organizator imprez o takiej samej nazwie, miał identyczny status. Co więcej, ciągłość organizacyjna znalazła wyraz jeszcze w oznaczeniu organizatora i współprowadzących – w odniesieniu i do Filharmonii, i do Festiwalu były to te same podmioty, które są stronami umowy o współprowadzeniu NFM. Umowa zresztą zawiera akceptację zamiaru połączenia w celu utworzenia nowej instytucji kultury (§ 1), ujawnionego znacznie wcześniej, bo w uchwale Rady Miejskiej Wrocławia nr LV/3282/06 z 14 września 2006 r. w sprawie ogłoszenia zamiaru połączenia instytucji kultury Międzynarodowy Festiwal „Wratiscavia Cantans” z Filharmonią im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu³.

Ustalenia umowy pozwoliły na podjęcie przez Radę Miejską uchwały nr LVII/1478/14 z 29 kwietnia 2014 r. w sprawie połączenia instytucji kultury: Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego z Międzynarodowym Festiwalem „Wratiscavia Cantans” oraz utworzenia instytucji kultury Narodowego Forum Muzyki i nadania jej statutu⁴, dekretującej (w § 1 i § 2) czynności określone w tytule. Dopiero ta ostatnia uchwała była podstawą podjęcia przez Gminę Wrocław działań rejestracyjnych. Artykuł 14 ust. 1 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej zastrzega, że podjęcie działalności przez instytucję kultury, a także nabycie przez nią osobowości prawnej następuje z chwilą wpisu do rejestru prowadzonego przez organizatora. Dlatego do rejestru instytucji kultury, dla których organizatorem jest Gmina Wrocław⁵, 22 maja 2014 roku wpisane zostało, pod numerem 38/2014, Narodowe Forum Muzyki mieszczące się wtedy pod adresem Filharmonii, przy ul. Piłsudskiego 19. (Obecną lokalizację wpisano 1 września 2015, a od 13 lutego 2016 uzupełniono nazwę o „im. Witolda Lutosławskiego”). Jednocześnie tegoż

3 Biuletyn Urzędowy RMW z 29 września 2006 r., nr 9, poz. 288, [online:] <http://uchwały.um.wroc.pl/uchwała.aspx?numer=LV/3282/06> [1.07.2020].

4 Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2014 r., poz. 2197.

5 Zob. *Instytucje kultury, dla których organizatorem jest Gmina Wrocław*, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/161/2896/instytucje-kultury-dla-ktorych-organizatorem-jest-gmina-wroclaw> [1.07.2020].

22 maja 2014 roku wykreślono z rejestru Filharmonię im. Witolda Lutosławskiego i Międzynarodowy Festiwal „Wratislavia Cantans” (odpowiednio numery 33/2009 i 34/2009).

Zestawienie niektórych podanych tutaj dat wskazuje, że objęcie siedziby przy pl. Wolności (1 września 2015) nastąpiło już w czasie istnienia NFM (od 22 maja 2014). Możliwe było dopiero po ukończeniu gmachu, którego budowa to osobny element zagadnienia wyposażania NFM w materialne warunki działania. Ponieważ inwestycja rozpoczęła się na długo przed powstaniem NFM, od niej należy zacząć prezentację finansowych (i nie tylko) przejawów wsparcia – najpierw Filharmonii, a potem NFM.

Działająca we Wrocławiu od 1954 roku pod różnymi kolejnymi nazwami orkiestra symfoniczna od początku borykała się z trudnościami lokalowymi. Najpierw występowała przede wszystkim w Sali Koncertowej Polskiego Radia. W roku 1968 uzyskała własny obiekt przy ul. Świerczewskiego (obecnie Piłsudskiego) 19, ale powstał on w wyniku przebudowy budynku o zupełnie innym przeznaczeniu i miał od początku status siedziby tymczasowej. W pełni samodzielny i odpowiadający potrzebom rozrastającej się instytucji okazać się miał dopiero gmach w zachodniej części pl. Wolności. Miejsce to przez cały okres powojenny było niezabudowane. Do 1945 roku istniał tam budynek Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau), z drugiej połowy XIX wieku, niemal kompletnie zniszczony (wysadzony) podczas oblężenia Festung Breslau i krótko po wojnie rozebrany. Lokalizacja w centrum miasta jest i prestiżowa, i korzystna ze względu na niewielką odległość od poprzedniej siedziby Filharmonii.

Najważniejszym chyba powodem rozpoczęcia budowy gmachu przeznaczonego na potrzeby koncertowe była możliwość pozyskania znacznych środków z funduszy Unii Europejskiej. Były one dostępne w ramach Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego, a w nim Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko, Priorytetu XI Kultura i Dziedzictwo Kulturowe, Działania 11.2 Rozwój oraz poprawa stanu infrastruktury kultury o znaczeniu ponadregionalnym. W okresie budżetowym 2007–2013, kiedy nastąpiła realizacja inwestycji, program tylko w Polsce obejmował kilkaset przedsięwzięć. W tej samej co budowa NFM kategorii mieściły się projekty podobnej rangi finansowej m.in. budowa



Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku, budowa Centrum Nauki Kopernik w Warszawie, budowa Muzeum Historii Polskiej w Warszawie, budowa Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, a w sferze muzyki – budowa siedziby Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach oraz budowa Opery i Filharmonii Podlaskiej – Europejskiego Centrum Sztuki w Białymstoku⁶. Skala inwestycji o tyle ma znaczenie, że koszt całkowity powyżej 50 mln euro (ta granica w każdym z podanych przykładów została znacznie przekroczona) przesądza, że w tamtym okresie mieliśmy do czynienia z zarzuconą później kategorią prawną – tzw. dużym projektem w rozumieniu art. 39–41 nieobowiązującego już rozporządzenia Rady (WE) nr 1083/2006 z 11 lipca 2006 r. ustanawiającego przepisy ogólne dotyczące Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego, Europejskiego Funduszu Społecznego oraz Funduszu Spójności i uchylające rozporządzenie (WE) nr 1260/1999⁷. Kwalifikacja taka wiązała się z większymi obowiązkami informacyjnymi i sprawozdawczymi na etapie zarówno planowania, jak i realizacji inwestycji.

Finansowanie budowy NFM oznaczone było numerem POIS.11.02.00–00–001/08, a dotyczyła go umowa o dofinansowanie Projektu „Budowa Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu” z 30 maja 2009 r. zawarta między Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego a Gminą Wrocław. Ciekawe, że ten i wszystkie inne dokumenty finansowe posługują się właśnie sformułowaniem „Budowa Narodowego Forum Muzyki” – jak już przecież wiadomo, nieprecyzyjnym i nadmiernie skrótowym.

Odpowiedzialnym za realizację projektu, a także w sensie technicznym inwestorem było Miasto (Gmina) Wrocław, w sprawach budowlanych działające przez swoje wyspecjalizowane jednostki organizacyjne. Instytucją pośredniczącą i nadzorującą realizację od strony finansowej był Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ustalenie najważniejszych danych finansowych, jakimi są koszty inwestycji, niespodziewanie okazuje się trudne, gdyż podawane w różnych miejscach wielkości nieco się różnią.

6 Załącznik do obwieszczenia Ministra Rozwoju Regionalnego z 31 lipca 2008 r. w sprawie listy projektów indywidualnych dla Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko 2007–2013 (M.P. nr 58, poz. 521).

7 Dz.Urz. UE L 210 z 31.07.2006 r., s. 25.

Wartością wyjściową, rzutującą też na wymiar innych składników kosztów, jest wartość dofinansowania podana w obwieszczeniu z 31 lipca 2008 r. – 143,74 mln zł. Pozostała ona niezmienna aż do etapu rozliczenia, a tym samym nie budzi wątpliwości. Jest to około 40% całkowitej wartości inwestycji, która jednak nie jest już tak jednoznaczna. Obwieszczenie określa tę kwotę na 282,97 mln zł, a po aktualizacji jest to 294,63 mln zł. Są to wielkości planowane, więc należało się liczyć z ich późniejszą weryfikacją.

Różnice dotyczą również rozliczenia wykonania. Na stronie internetowej NFM⁸ zamieszczono zestawienie obejmujące też inne, zagregowane pozycje tego podsumowania:

- ∞ całkowita wartość projektu: 331 483 364,65 zł;
- ∞ wkład Miasta: 187 743 364,65 zł;
- ∞ kwota dofinansowania: 143 740 000 zł.

Biuletyn Informacji Publicznej Urzędu Miejskiego Wrocławia⁹, a także rządowa mapa dotacji unijnych¹⁰ podają:

- ∞ całkowita wartość projektu: 328 691 855,82 zł;
- ∞ wkład Miasta: 184 951 855,82 zł;
- ∞ kwota dofinansowania: 143 740 000 zł.

W informatorze funduszy europejskich¹¹ widnieją natomiast:

- ∞ całkowita wartość projektu: 331 580 699,23 zł;
- ∞ kwota dofinansowania: 143 740 000 zł.

Z kolei w całościowym rządowym sprawozdaniu z realizacji programu¹² pojawiają się kwoty wyrażone w euro:

- ∞ łączne ostateczne koszty inwestycji: 78 025 888,01 euro;

8 Zob. *Informacja o dofinansowaniu*, [online:] <https://www.nfm.wroclaw.pl/budynek-nfm-dofinansowanie> [1.7.2020].

9 Zob. *Budowa Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu*, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/artukul/340/5676/budowa-narodowego-forum-muzyki-we-wroclawiu> [1.07.2020].

10 Zob. *Budowa Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu*, [online:] <https://mapadotacji.gov.pl/projekty/716322/> [1.07.2020].

11 Zob. *Lista beneficjentów Programu Infrastruktura i Środowisko*, [online:] https://ochrona.jawne.info.pl/magazyn-danych/fundusze-europejskie/POIS/output_130.html [1.07.2020].

12 *Sprawozdanie końcowe z realizacji Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko 2007–2013*, [online:] <https://www.pois.2007-2013.gov.pl/AnalizyRaporty-Podsumowania/Strony/default.aspx> [1.07.2020].

- ∞ wsparcie Unii: 34 121 445,19 euro;
- ∞ środki krajowe publiczne: 43 904 442,82 euro.

Nie ma pewności, że są to wszystkie opublikowane informacje. W przytoczonych danych różnica między najwyższą i najniższą kwotą łączną wyrażoną w złotych nie przekracza 1%, więc możliwym wytłumaczeniem jest zastosowanie przeliczników euro z różnych dni.

Nie pomaga też próba zweryfikowania tych danych z perspektywy Wrocławia jako inwestora. W tabeli 1 przedstawiono zestawienie za okres wykorzystywania środków unijnych (2009–2015) sporządzone na podstawie uchwał budżetowych¹³ oraz sprawozdań z wykonania budżetu¹⁴. W każdym z tych dokumentów na informację o finansowaniu budynku NFM przeznaczona została osobna rubryka.

-
- 13 Uchwały Rady Miejskiej Wrocławia: nr XXIX/997/08 z 30 grudnia 2008 r. w sprawie budżetu Miasta na 2009 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2009 r., nr 16, poz. 474); nr XLIII/1321/09 z 29 grudnia 2009 r. w sprawie budżetu Miasta na 2010 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2010 r., nr 11, poz. 177); nr IV/18/10 z 27 grudnia 2010 r. w sprawie budżetu Miasta na 2011 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego 2011 r., nr 12, poz. 147); nr XX/417/11 z 29 grudnia 2011 r. w sprawie budżetu Miasta na 2012 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2012 r., poz. 323); nr XXXVI/810/12 z 28 grudnia 2012 r. w sprawie budżetu Miasta na 2013 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2013 r., poz. 755); nr LII/1310/13 z 30 grudnia 2013 r. w sprawie budżetu Miasta na 2014 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2014 r., poz. 593); nr V/17/14 z 30 grudnia 2014 r. w sprawie budżetu Miasta na 2015 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2015 r., poz. 186); nr XIX/379/15 z 22 grudnia 2015 r. w sprawie budżetu Miasta na 2016 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2016 r., poz. 227).
- 14 Sprawozdania roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za lata 2009–2013: [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/479/8513/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2009> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/478/13806/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2010> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/470/13800/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2011-rok> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/465/13761/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2012> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/460/12027/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2013-rok> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/519/17659/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2014-rok> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/612/21161/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2015-rok> [1.07.2020].

Tabela 1. Plany i wykonanie wydatków na budowę Narodowego Forum Muzyki w latach 2009–2015 (w mln zł, po zaokrągleniu)

Rok	Plan wydatków ogółem (według pierwotnej wersji uchwał budżetowych)	Plan wydatków ze środków europejskich	Wykonanie wydatków ogółem	Wykonanie wydatków ze środków europejskich
2009	41,2	20,8	20,8	
2010	45	23	23	
2011	30,9	14,1	14,1	
2012	96,6	34,3	34,3	
2013	63,5	25	36,4	
2014	178,1	84,1	171,9	
2015	156,8	27,5	143,3	
Razem	612,1	228,8	459,7	143,74

Źródło: Opracowanie własne na podstawie źródeł wskazanych w przypisach 13 i 14.

Zestawienie nie pozwala na pełny wgląd w strukturę wykonanych wydatków, zwłaszcza w ich podział na źródła krajowe i unijne – wykorzystane dokumenty nie zawierają takich danych. Niezależnie jednak od tego uwagę zwraca przede wszystkim łączna kwota wykonanych wydatków – znacznie przekraczająca znaną już ostateczną wartość przedsięwzięcia. Na dobrą sprawę były one jeszcze większe. Tabela obejmuje tylko okres współfinansowania ze środków unijnych, tymczasem wydatki związane z tą inwestycją – w sumie około 20 mln zł – ponoszono już wcześniej, bo od roku 2004. Były planowane¹⁵

15 Zob. uchwały Rady Miejskiej Wrocławia: nr XVIII/507/04 z 15 stycznia 2004 r. w sprawie budżetu Miasta na 2004 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2004 r., nr 46, poz. 886); nr XXXII/2281/04 z 30 grudnia 2004 r. w sprawie budżetu Miasta na 2005 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2005 r., nr 20, poz. 486); nr XLV/2991/05 z 29 grudnia 2005 r. w sprawie budżetu Miasta na 2006 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2006 r., nr 50, poz. 803); nr III/7/06 z 28 grudnia 2006 r. w sprawie budżetu Miasta na 2007 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2007 r., nr 13, poz. 126); nr XVI/459/07 z 27 grudnia 2007 r. w sprawie budżetu Miasta na 2008 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 22 stycznia 2008 r., nr 13, poz. 220).

i wykonywane¹⁶ najpierw jako „Budowa sali koncertowej”, potem „Budowa sali koncertowej – prace przygotowawcze” (w latach 2005–2007), a dopiero od roku 2008 występowały jako pozycja „Budowa Narodowego Forum Muzyki”. Wyjaśnieniem, przynajmniej częściowym, rozbieżności w wartości inwestycji może być zastosowane w rozliczeniu finansowe rozdzielanie budowy NFM i przylegającego do niego parkingu pod pl. Wolności. Oba zadania początkowo były traktowane łącznie. Budowa parkingu co prawda była ujmowana w planach¹⁷ i wykonaniach¹⁸ odrębnie, ale do roku 2012 wykazywano w nich stosunkowo niewielkie kwoty (łącznie ok. 1,8 mln zł). Dopiero w 2014 roku znalazło się tam prawie 40 mln zł. Można przypuszczać, że wcześniej koszty budowy parkingu (w sumie ok. 90 mln zł) mieściły się w wydatkach na budowę NFM, chociaż chyba nie da się tak potraktować całej różnicy wynoszącej przecież prawie 100 mln zł.

Nie wiadomo natomiast, z czego wynikają różnice w opublikowanych w różnych miejscach danych dotyczących zagregowanych wydatków.

Inne spostrzeżenie wynikające z tabeli to znaczna niezgodność (w niektórych latach) planu i wykonania. Po pierwsze, w tabeli podano kwoty planu pierwotnego. Podlegały one zmianom, w szczególności poprzez zmiany uchwał budżetowych już w trakcie roku budżetowego, możliwe w świetle przepisów o kompetencjach odpowiednich organów jednostek samorządu terytorialnego. Zmiany wprowadzane były nawet kilkakrotnie w odniesieniu do tego samego budżetu, wręcz do ostatnich dni roku. W ten sposób osiągnany był efekt podobieństwa, niekiedy wręcz całkowitego, wartości planowanych i realizowanych. Wprawdzie jest to

16 Zob. sprawozdania roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za lata 2004–2008: [online:] <http://bip.um.wroc.pl/uploads/files/BudzetFinanse/spr-2004-cz-2-wydatki.pdf> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/artykul/483/8505/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2005> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/artykul/482/8508/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2006> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/artykul/481/8510/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2007> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/artykul/480/8512/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2008> [1.07.2020].

17 W uchwałach budżetowych na lata 2009–2013 (zob. przyp. 13).

18 W sprawozdaniach rocznych z wykonania budżetu za lata 2009–2013 (zob. przyp. 14).

zabieg zgodny z prawem, jednak wyraźnie sztuczny, mający na celu jedynie uniknięcie zarzutu nieprawidłowego wykonania.

Po drugie, niezrealizowanie przyjętych założeń tłumaczono przedłużającymi się formalnościami. Na przykład w roku 2009 realizacja wydatków była znacząco inna (ok. 10,4 mln zł) także od ostatecznej wersji planu (ok. 37,6 mln zł; plan pierwotny – 41,2 mln zł). W sprawozdaniu wyjaśniono to przeciąganiem się odwoławczych procedur przetargowych. Z komunikatów Urzędu Miasta i z relacji prasowych wiadomo, że przy tej akuracie budowie w różnych jej okresach pojawiały się tego rodzaju problemy z kooperantami. Najważniejszy dotyczył pierwszego wykonawcy, Mostostalu Warszawa, który w 2012 roku wypowiedział umowę i zszedł z placu budowy wskutek sporu o wysokość wynagrodzenia. Drugi, konsorcjum firm PB Inter-System SA i Elektromontaż Rzeszów, wyłoniony został dopiero w wyniku kolejnego przetargu. Wcześniej m.in. opóźniło się kontraktowanie firmy zajmującej się akustyką.

Wszystko to spowodowało, że prace trwały dłużej, niż zakładano. Stanowiło to istotne zagrożenie, nawet koniecznością zwrotu dofinansowania, ponieważ zgodnie z prawem Unii Europejskiej finansowane przez nią przedsięwzięcie powinno zostać ukończone i rozliczone do końca roku następnego po zakończeniu perspektywy budżetowej (w tym wypadku – 2014). Udało się jednak uzyskać dodatkową prolongatę i oddanie budynku do użytku w roku 2015 nie spowodowało żadnych sankcji.

Na zakończenie tego wątku trzeba dodać, że finansowa pozycja „Budowa Narodowego Forum Muzyki” nadal, tzn. po roku 2015, występuje w uchwałach budżetowych i sprawozdaniach rocznych¹⁹. Zawsze zawiera kwotę rzędu 4 mln zł. Mimo że zaliczana jest do wydatków inwestycyjnych, należy ją rozumieć już nie jako budowę *sensu stricto*, a zapewne

19 Zob. uchwały Rady Miejskiej Wrocławia: nr XIX/37/15, nr XXXIV/704/17 z 22 grudnia 2016 r. w sprawie budżetu Miasta na 2017 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2017 r., poz. 411); nr XLIX/1169/17 z 21 grudnia 2017 r. w sprawie budżetu Miasta na 2018 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2018 r., poz. 10); nr III/27/18 z 20 grudnia 2018 r. w sprawie budżetu Miasta na 2019 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2019 r., poz. 32) oraz sprawozdania roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za lata 2016–2018: [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/618/26260/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2016-rok> [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc>



nakłady na remonty (wiadomo na przykład, że doszło do przesiąkania wód gruntowych) bądź na dodatkowe wyposażenie.

Ukończony budynek został Narodowemu Forum Muzyki jako instytucji kultury przekazany najpierw na podstawie umowy użyczenia²⁰, a kilka lat później na podstawie umowy użytkowania z 16 lutego 2018 r., zawartej w formie aktu notarialnego w wykonaniu Zarządzenia nr 8908/18 Prezydenta Wrocławia z 16 stycznia 2018 r. w sprawie wyrażenia zgody na obciążenie, w trybie bezprzetargowym, nieruchomości położonej we Wrocławiu przy placu Wolności 1 odpłatnym prawem użytkowania²¹. W obu wypadkach przedmiotem umów jest budynek z przyległym terenem niezbędnym do wykonywania działalności (bez parkingu). Co ciekawe, dość skomplikowane jest ustalenie granic tego terenu. Nie pokrywa się on z układem działek wytyczonych na pl. Wolności i na przykład umowa notarialna zawiera szkic precyzujący zasięg obszaru oddanego do dyspozycji NFM.

Użytkowanie jest odpłatne. Roczna opłata określona została w umowie na 735 588,56 zł plus podatek od towarów i usług od tej kwoty. Jej wysokość wynika z zasady przyjętej w uchwale Zarządu Miasta Wrocławia nr 630/98 z 18 września 1998 r. w sprawie ustalenia kryteriów przy naliczaniu opłat za użytkowanie nieruchomości²² i stanowi 0,3% ceny przedmiotu umowy, tj. 0,3% od 246 196 185 zł (na potrzeby umowy dokonano stosownej wyceny). Za rok 2018 było to mniej, odpowiednio do pozostałej po zawarciu umowy części roku. W zasadzie opłata ta jest

pl/artypkyl/726/31856/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2017-rok [1.07.2020]; [online:] <http://bip.um.wroc.pl/artypkyl/808/37963/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2018-rok> [1.07.2020].

20 Zawartej w wykonaniu Zarządzenia Prezydenta Wrocławia nr 2870/15 z 18 listopada 2015 r. w sprawie wyrażenia zgody na użyczenie Narodowemu Forum Muzyki części nieruchomości Gminy Wrocław zabudowanej budynkiem położonej przy pl. Wolności 1, [online:] http://wrosystem.um.wroc.pl/beta_4/webdisk/181125/2870zp15.pdf [1.07.2020].

21 Zob. Zarządzenie nr 8908/18 Prezydenta Wrocławia z 16 stycznia 2018 r. w sprawie wyrażenia zgody na obciążenie, w trybie bezprzetargowym, nieruchomości położonej we Wrocławiu przy placu Wolności 1 odpłatnym prawem użytkowania, [online:] http://wrosystem.um.wroc.pl/beta_4/webdisk/195886/8908zp18.pdf [1.07.2020].

22 Niepublikowanej.

Narodowemu Forum Muzyki refundowana. Umowa o współprowadzeniu NFM zakłada bowiem zwiększenie o 3 mln zł dotacji z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego po przejściu budynku. Jest to więcej niż wynosi roczna opłata, dlatego dotacja służy też finansowaniu bieżącej działalności. Zgodnie z umową użytkownik, czyli NFM, ponosi wszelkie koszty użytkowania, w tym bieżących napraw i remontów.

W ten sposób wątek budowy i jej finansowania łączy się z wątkiem finansowania bieżącej działalności NFM. Jest to oczywiście osobne zagadnienie mające własną specyfikę. Podstawowym elementem jest tu występowanie dwóch stron bilansu, tj. przychodów i wydatków instytucji.

Zgodnie z art. 28 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej instytucja kultury pokrywa koszty bieżącej działalności i zobowiązania z uzyskiwanych przychodów (ust. 1), z tym że organizator przekazuje instytucji kultury środki finansowe w formie dotacji:

- ∞ podmiotowej na dofinansowanie działalności bieżącej w zakresie realizowanych zadań statutowych, w tym na utrzymanie i remonty obiektów;
- ∞ celowej na finansowanie lub dofinansowanie kosztów realizacji inwestycji;
- ∞ celowej na realizację wskazanych zadań i programów (ust. 3).

Jest to określenie bardzo ogólne i musi być w odniesieniu do każdej instytucji wypełnione swoistymi ustaleniami i działaniami.

W tym kontekście istotne elementy systemu finansowania NFM wynikają już z umowy o współprowadzeniu. Podmioty współprowadzące zobowiązały się do udzielania Forum corocznych dotacji podmiotowych w wysokości co najmniej:

- ∞ Gmina Wrocław – 12 550 000 zł,
- ∞ Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego – 8 270 000 zł (z uwzględnieniem opisanego wyżej zwiększenia),
- ∞ Województwo Dolnośląskie – 8 650 000 zł,

z tym że konkretne kwoty mają być corocznie ustalane przez strony z uwzględnieniem potrzeb finansowych NFM i ustaleń budżetowych dotujących.

Charakterystyczne, że finansowanie odbywa się (w odpowiednim zakresie) przez dotacje określone jako podmiotowe. Polegają one na



przyznaniu środków publicznych na działalność instytucji jako całości, bez bliższego określenia przeznaczenia środków. Nie wiążą się więc z konkretnymi zadaniami ani nie są dopłatą do określonych rodzajów towarów bądź usług, jak bardziej typowe w systemie finansów publicznych dotacje celowe i przedmiotowe. Ustawa z 27 sierpnia 2009 r. o finansach publicznych²³ zastrzega w art. 130, że dotacje podmiotowe obejmują środki dla podmiotu wskazanego w odrębnej ustawie lub w umowie międzynarodowej wyłącznie na dofinansowanie działalności bieżącej w zakresie określonym w odrębnej ustawie lub umowie międzynarodowej. Podstawą prawną przyznania NFM dotacji celowych jest przytoczony wyżej art. 28 ust. 3 pkt 1 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (z przepisu tego wynika również bezpośrednio, że instytucje kultury mogą korzystać także z dotacji celowych przekazywanych na odrębnych zasadach).

Dotacje od podmiotów współprowadzących to niewątpliwie fundament finansowania NFM zapewniający trwałą i wydajną dopływ pieniędzy. Zasadniczo nie ma wątpliwości co do jego stosowania. Jednak w roku 2019 Sejmik Województwa Dolnośląskiego podjął dyskusję nad wnioskiem jednego z radnych o wypowiedzenie umowy zawartej na okres do końca 2025 roku. Uzasadnieniem zamiaru wypowiedzenia był zbyt duży udział finansowania z budżetu województwa wrocławskich instytucji kulturalnych (m.in. Opery Wrocławskiej, Teatru Polskiego i Wrocławskiego Teatru Pantomimy będących w podobnej sytuacji) powodujący niedofinansowanie instytucji kultury w innych miastach regionu. Ostatecznie wniosek nie uzyskał większości, ale był powodem burzliwej debaty na temat polityki kulturalnej województwa²⁴ (w której nie poruszano jednak kwestii skutków prawnych jednostronnego wypowiedzenia).

Katalog pozycji przychodów NFM (rozumianych jako wszelkie wpływy służące pokryciu wydatków na działalność) jest oczywiście znacznie obszerniejszy. Można go znaleźć w corocznych planach i sprawozdaniach z wykonania. W tabeli 2 przedstawiono zestawienie sporządzone

23 Dz.U. z 2019 r., poz. 869, ze zm.

24 Zob. protokół VII sesji Sejmiku Województwa Dolnośląskiego z 25 kwietnia 2019 r., [online:] <http://bip.umwd.dolnyslask.pl/dokument,iddok,50347,idmp,2717,r,r> [1.07.2020].

na podstawie takich właśnie dokumentów dotyczących lat 2016 i 2017²⁵. Okres ten wybrany został dlatego, że były to pierwsze dwa pełne lata funkcjonowania NFM w nowej siedzibie, a więc niejako w nowej rzeczywistości, także finansowej.

Tabela 2. Przychody Narodowego Forum Muzyki w latach 2016 i 2017 (w zł)

Pozycja	W tym	2016 plan	2016 wykonanie	2017 plan	2017 wykonanie
Przychody z działalności podstawowej	ze sprzedaży biletów, karnetów wstępu i wejściówek	9 500 000	7 476 158,16	6 600 000	6 705 199,26
	z sekcji, kół zainteresowań, pracowni, warsztatów i zajęć	400 000	364 816,83	300 000	514 449,01
	ze sprzedaży spektakli oraz programów artystycznych i teatralnych	7 000 000	2 155 821,81	4 000 000	1 332 972,41
	ze sprzedaży książek i wydawnictw	200 000	10 012,79	100 000	11 730,41
Przychody z działalności dodatkowej	z reklamy	1 000 000	803 005,56	900 000	494 393,39
	z najmu i dzierżawy	3 000 000	1 590 393,76	4 000 000	1 388 093,50
	ze sprzedaży towarów i usług	210 000	152 052,04	210 000	178 044,22
	z odsetek od środków na rachunkach bankowych	50 000	5269,49	50 000	1819,13
	inne (sponsoring, licencje, pozostałe)	11 996 064	3 512 630,22	11 958 000	2 984 882,28

25 Plan finansowy instytucji kultury na 2016 r. z 6 stycznia 2016 r., Wykonanie planu finansowego instytucji kultury za 2016 r. z 2 lutego 2017 r., Plan finansowy instytucji kultury na 2017 r. z 3 stycznia 2017 r., Wykonanie planu finansowego instytucji kultury za 2017 r. z 31 stycznia 2018 r. (niepublikowane).

Pozycja	W tym	2016 plan	2016 wykonanie	2017 plan	2017 wykonanie
Środki otrzymane od osób fizycznych i prawnych	darowizny	10 000	12 030	10 000	57 943,58
	dotacja z MKiDN	10 438 000	12 573 000	10 438 000	14 938 000
	dotacja z Urzędu Marszałkowskiego	8 650 000	8 650 000	8 650 000	8 650 000
	dotacja celowa MKiDN	96 000 000	92 738 894,38	3 000 000	3 023 850,63
	inne	14 000	165 000		
	dotacja z budżetu Miasta Wrocław	16 000 000	18 559 908	12 550 000	13 374 049
Inne		276 000	511 731,67	337 564	1 498 164,09
Razem		164 744 064	149 280 724,71	63 103 564	55 153 590,91

Źródło: Opracowanie własne na podstawie dokumentów wymienionych w przypisie 25.

W odniesieniu do porównywanych lat przede wszystkim rzuca się w oczy znaczna różnica łącznych kwot przychodów. Wynika ona jednak tylko z jednej pozycji – dotacji celowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego przyznanej na realizację programu Europejskiej Stolicy Kultury, którą Wrocław był w 2016 roku. Sama ona stanowiła mniej więcej półtorakrotność wszystkich pozostałych wpływów, więc bardzo znacząco, bo przeszło dwukrotnie, zwiększyła pulę środków w dyspozycji NFM. Jeżeli tę kwotę pominąć, okazuje się, że pozostałe przychody w obu latach kształtowały się w podobnym rzędzie wielkości. Jest to w sumie interesujący obraz poszczególnych źródeł i ich wydajności, uświadamiający mechanizmy i kierunki pozyskiwania środków.

Inne spostrzeżenie, wykraczające już poza treść tabeli, wiąże się z rubryką przychodów planowanych. Zostały one podane zgodnie z pierwotnymi wersjami planów z początków lat kalendarzowych. Tymczasem dane o planowanych dochodach są też w obu sprawozdaniach z wykonania – ale w większości wypadków jako wartości odbiegające (nierzadko znacznie) od wcześniej założonych, za to wyraźnie zbliżone do wykonanych. Oznacza to, że w trakcie roku plany były zmieniane (aktualizowane). Możliwość taka wynika z przepisów. Instytucja kultury działa na podstawie rocznego planu finansowego (art. 27 ust. 4 ustawy

o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej), który sporządzany jest na zasadach określonych w ustawie o finansach publicznych. Ta z kolei, w art. 52 ust. 3, wręcz wymaga, by zmiany w zakresie przychodów i kosztów powodowały zmiany w planie finansowym. Stąd skutek w postaci dostosowywania planu do aktualnych prognoz finansowych, ale także już zrealizowanego wykonania. Z jednej strony można mieć wątpliwości, czy takie procedury planowania spełniają w istocie swoje zadanie, z drugiej – elastyczność w tym zakresie umożliwia uzyskanie lepszego bieżącego obrazu stanu finansów. Jest to ten sam problem, który zasygnalizowany został wcześniej w związku z harmonogramami finansowania budowy siedziby NFM.

Równoległe z przychodami planowaniu podlegają wydatki. Najważniejszym ich elementem są koszty działalności bieżącej (zob. tab. 3).

Tabela 3. Koszty działalności bieżącej Narodowego Forum Muzyki w latach 2016 i 2017 (w zł)

Pozycja	2016 plan	2016 wykonanie	2017 plan	2017 wykonanie
Wynagrodzenia osobowe	16 738 132	15 956 587,43	17 810 000	17 688 448,91
Składki na ubezpieczenia społeczne i Fundusz Pracy od wynagrodzeń osobowych	3 350 478	2 978 951,77	3 553 983	3 282 583,10
Wynagrodzenia bezosobowe	3 471 432	2 254 075,12	2 500 000	2 244 217,37
Składki na ubezpieczenia społeczne i Fundusz Pracy od wynagrodzeń bezosobowych	653 735	231 117,28	245 017	246 217,69
Honoraria	14 588 496	8 729 731,68	7 250 000	5 720 338,07
Składki na ubezpieczenia społeczne i Fundusz Pracy od honorariów	715 121	302 208,95	200 000	117 073,69
Fundusz Świadczeń Socjalnych	317 260	330 235,54	329 273	379 778,76



Pozycja	2016 plan	2016 wykonanie	2017 plan	2017 wykonanie
Woda, prąd, opał, olej	4 955 820	2 681 904,39	5 000 624	2 396 941,16
Materiały i wyposażenie	1 521 359	649 721,72	1 127 376	439 758,50
Zakup usług	24 497 723	24 982 944,36	16 134 000	16 083 232,68
Podatki	900 000	800 547,08	1 120 000	854 446,88
Opłaty i składki	777 000	705 692,27	450 000	741 762,63
Ubezpieczenia rzeczowe	50 000	13 522,13	50 000	10 323,08
Naprawy i konserwacje	200 000	661 627,05	100 000	664 037,86
Pozostałe	91 731 508	87 105 727,48	6 895 727	6 888 143,22
Razem	164 468 064	148 384 594,25	62 766 000	57 757 303,60

Źródło: Opracowanie własne na podstawie dokumentów wymienionych w przypisie 25.

Oprócz tego wydatkami były zakupy inwestycyjne – w obu latach 2 516 959 zł i 2 069 830,71 zł. Kosztem była także amortyzacja (odpowiednio 1 099 900,18 zł i 1 342 330,73 zł), nie były to jednak rzeczywiste wydatki, lecz tylko ewidencyjne – na potrzeby bilansu – ujęcie zmniejszenia wartości majątku trwałego (środków trwałych oraz wartości niematerialnych i prawnych) wskutek jego zużycia.

Jeżeli chodzi o kształtowanie się przytoczonych wielkości, to można powtórzyć komentarz dotyczący przychodów – widać zróżnicowanie i poziom poszczególnych kategorii wydatków, znów ze znaczną różnicą w roku 2016 uwzględniającą wykorzystanie zwiększonych wtedy wpływów.

Zestawienie przychodów ogółem i kosztów ogółem (czyli bez zakupów inwestycyjnych) pozwala ustalić wynik finansowy. Był on w obu latach ujemny: 203 789,76 zł i 3 945 043,42 zł. Pierwsza kwota nie przekraczała wartości amortyzacji, co oznacza, że w działalności nie wystąpiła rzeczywista strata niepokryta posiadanymi środkami. W roku 2017 była to już strata w ramach bezpośredniej działalności finansowej. Wy tłumaczono ją niepozyskaniem znaczących sponsorów, mniejszym zainteresowaniem wynajmowaniem pomieszczeń NFM i spadkiem, po początkowym okresie zwiększonego zainteresowania, wpływów z biletów.

Te wyjaśnienia, a także nieco dokładniejsze dane dotyczące poszczególnych przychodów i wydatków znajdują się w dokumentach uzupełniających plany i sprawozdania z wykonania. Same tabele planów i sprawozdań zawierają podział – zarówno przychodów, jak i wydatków – na środki własne i pochodzące z budżetu Miasta (Gminy Wrocław). W innych są opisane konkretne zadania, np. imprezy lub grupy imprez organizowanych przez NFM, a także wskazane wydatki (planowane) na zespoły NFM. Jest to o tyle ciekawe, że pokazuje bardzo różną rangę finansową poszczególnych przedsięwzięć. Na przykład w 2016 roku były to (w zaokrągleniu): 12,6 mln zł na działalność Orkiestry Symfonicznej, 3,5 mln zł na Orkiestrę Barokową, 3,8 mln zł na Chór NFM, 8,3 mln zł na festiwal „Wratiscavia Cantans”, niecały 1 mln zł na festiwal Musica Polonica Nova. Oprócz tego osobno opisane są zadania podlegające odrębnemu dotowaniu w bardzo różnej skali – od ponad 100 000 zł na organizację koncertów jubileuszowych czy okolicznościowych po 10 000 zł na realizowaną od wielu lat w szkołach rodzenia akcję „Pośpiewaj mi mamo, pośpiewaj mi tato”. Z kolei wśród informacji podsumowujących zwraca uwagę wykazanie, że statutowa działalność artystyczna pochłonięła w 2016 roku 66%, a w 2017 roku 88% wydatków instytucji. Obliczono również bardzo istotny parametr: wpływy z własnej działalności, czyli inne niż dotacje, stanowiły w 2016 roku 27,3%, a w 2017 roku 11,2% wszystkich przychodów.

Dodatkowym źródłem wiedzy o wysokości, źródłach i przeznaczeniu środków na poszczególne zadania (projekty) jest strona internetowa NFM prezentująca ich wykaz²⁶. Zawiera on opis projektów, wysokość ich dofinansowania i nazwę instytucji wspomagającej. Walorem takiego ujęcia jest nieograniczenie podawanych danych latami kalendarzowymi. Jeżeli wykonanie działania obejmuje więcej niż jeden rok, przeważnie, choć nie zawsze, każdemu z nich przypisana jest odpowiednia kwota częściowa. Zakres projektów jest bardzo szeroki. Poza budową NFM, bo i ona się tam znalazła, są to m.in. zakup sprzętu i wyposażenia (w tym instrumentów), informatyzacja i digitalizacja. Wchodzą w grę kwoty od kilkustettysięcznych do paromilionowych, a podmiotami dotującymi są Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego bądź Ministerstwo Kultury

26 Zob. *Projekty*, [online:] <https://www.nfm.wroclaw.pl/projekty-realizowane> [1.07.2020].

i Dziedzictwa Narodowego. W latach 2016 i 2017 były to: 63. Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów (w ramach Europejskiej Stolicy Kultury; kwota nie została podana), Rozwój działalności artystycznej i edukacyjnej NFM poprzez zakup sprzętu i wyposażenia (w latach 2015–2019 łącznie ok. 29,741 mln zł), Rozwój działalności artystycznej Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu poprzez zakup instrumentów, dotyczący dofinansowania zadań w ramach programu/priorytetu Rozwój infrastruktury kultury / Infrastruktura kultury ze środków finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury (w latach 2015–2017 łącznie ok. 2,076 mln zł, w tym dofinansowanie 1 mln zł). Tym samym informacja ta nakłada się na opisane wcześniej plany i sprawozdania z ich wykonania. Precyzuje ukierunkowanie określonych części dochodów i wydatków, a także daje lepszy obraz realizacji zadań wykraczających poza rok kalendarzowy, bo nie zamyka ich sztucznie w sztywnych okresach sprawozdawczych (choć nie dotyczy to akurat przedsięwzięć z lat 2016 i 2017). Poza tym jest pełniejsza o tyle, że dotyczy lat 2010–2019 (a niekiedy nawet wcześniejszych, jak w wypadku budowy, ale bez szczegółowych podziałów rocznych).

Tak jak odrębne były wątki finansowania budowy siedziby Narodowego Forum Muzyki i jego działalności bieżącej, tak osobno należy pochylić uwagę końcowe.

Powstanie gmachu przy pl. Wolności było, co oczywiste, ogromnym przedsięwzięciem, także finansowym. Robi wrażenie zarówno rozmiar dofinansowania z Unii Europejskiej, jak i wielkość środków przeznaczonych na inwestycję oraz zadania jej towarzyszące przez Miasto Wrocław. Zawierania organizacyjne przełożyły się na niepełną czytelność powszechnie dostępnych danych dotyczących finansowania budowy.

Narodowe Forum Muzyki jako instytucja kultury jest jednostką organizacyjną współfinansowaną przez podmiot państwowy i podmioty samorządowe. Uzyskiwane od nich dotacje są najważniejszym składnikiem zasobów finansowych NFM, decydującym o możliwości realizowania zadań statutowych. Środki wypracowywane samodzielnie przez Forum, choć z wielu źródeł i w kwotach bezwzględnych znaczne, zaspokajają niewielką tylko część potrzeb. Jest to sytuacja typowa dla tego rodzaju instytucji, zwłaszcza tak rozbudowanych organizacyjnie i prowadzących tak rozległą działalność.

Bibliografia

Akty prawne

- Rozporządzenie Rady (WE) nr 1083/2006 z 11 lipca 2006 r. ustanawiające przepisy ogólne dotyczące Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego, Europejskiego Funduszu Społecznego oraz Funduszu Spójności i uchylające rozporządzenie (WE) nr 1260/1999 (Dz.Urz. UE L 210 z 31.07.2006 r., s. 25).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XVIII/507/04 z 15 stycznia 2004 r. w sprawie budżetu Miasta na 2004 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2004 r., nr 46, poz. 886).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XXXII/2281/04 z 30 grudnia 2004 r. w sprawie budżetu Miasta na 2005 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2005 r., nr 20, poz. 486).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XLV/2991/05 z 29 grudnia 2005 r. w sprawie budżetu Miasta na 2006 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2006 r., nr 50, poz. 803).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr LV/3282/06 z 14 września 2006 r. w sprawie ogłoszenia zamiaru połączenia instytucji kultury Międzynarodowy Festiwal „Wratislavia Cantans” z Filharmonią im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu (Biuletyn Urzędowy RMW z 29 września 2006 r., nr 9, poz. 288), [online:] <http://uchwaly.um.wroc.pl/uchwala.aspx?numer=LV/3282/06> [1.07.2020].
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr III/7/06 z 28 grudnia 2006 r. w sprawie budżetu Miasta na 2007 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego 2007 r., nr 13, poz. 126).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XVI/459/07 z 27 grudnia 2007 r. w sprawie budżetu Miasta na 2008 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 22 stycznia 2008 r., nr 13, poz. 220).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XXIX/997/08 z 30 grudnia 2008 r. w sprawie budżetu Miasta na 2009 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2009 r., nr 16, poz. 474).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XLIII/1321/09 z 29 grudnia 2009 r. w sprawie budżetu Miasta na 2010 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2010 r., nr 11, poz. 177).

- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr IV/18/10 z 27 grudnia 2010 r. w sprawie budżetu Miasta na 2011 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego 2011 r., nr 12, poz. 147).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XX/417/11 z 29 grudnia 2011 r. w sprawie budżetu Miasta na 2012 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2012 r., poz. 323).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XXXVI/810/12 z 28 grudnia 2012 r. w sprawie budżetu Miasta na 2013 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2013 r., poz. 755).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr LII/1310/13 z 30 grudnia 2013 r. w sprawie budżetu Miasta na 2014 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2014 r., poz. 593).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr LVII/1478/14 z 29 kwietnia 2014 r. w sprawie połączenia instytucji kultury: Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego z Międzynarodowym Festiwałem „Wratislavia Cantans” oraz utworzenia instytucji kultury Narodowego Forum Muzyki i nadania jej statutu (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2014 r., poz. 2197).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr V/17/14 z 30 grudnia 2014 r. w sprawie budżetu Miasta na 2015 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2015 r., poz. 186).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XIX/379/15 z 22 grudnia 2015 r. w sprawie budżetu Miasta na 2016 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2016 r., poz. 227).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XXXIV/704/17 z 22 grudnia 2016 r. w sprawie budżetu Miasta na 2017 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2017 r. poz. 411).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia nr XLIX/1169/17 z 21 grudnia 2017 r. w sprawie budżetu Miasta na 2018 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2018 r., poz. 10).
- Uchwała Rady Miejskiej Wrocławia Nr III/27/18 z 20 grudnia 2018 r. w sprawie budżetu Miasta na 2019 rok (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego z 2019 r. poz. 32).
- Uchwała Zarządu Miasta Wrocławia nr 630/98 z 18 września 1998 r. w sprawie ustalenia kryteriów przy naliczaniu opłat za użytkowanie nieruchomości (niepublikowana).

Ustawa z 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. z 2020 r., poz. 174).

Ustawa z 27 sierpnia 2009 r. o finansach publicznych (Dz.U. z 2019 r., poz. 869, ze zm.).

Zarządzenie Prezydenta Wrocławia nr 2870/15 z 18 listopada 2015 r. w sprawie wyrażenia zgody na użyczenie Narodowemu Forum Muzyki części nieruchomości Gminy Wrocław zabudowanej budynkiem położonej przy pl. Wolności 1, [online:] http://wrosystem.um.wroc.pl/beta_4/webdisk/181125/2870zp15.pdf [1.07.2020].

Zarządzenie nr 8908/18 Prezydenta Wrocławia z 16 stycznia 2018 r. w sprawie wyrażenia zgody na obciążenie, w trybie bezprzetargowym, nieruchomości położonej we Wrocławiu przy placu Wolności 1, odpłatnym prawem użytkowania, [online:] http://wrosystem.um.wroc.pl/beta_4/webdisk/195886/8908zp18.pdf [1.07.2020].

Inne źródła

Obwieszczenie Ministra Rozwoju Regionalnego z 31 lipca 2008 r. w sprawie listy projektów indywidualnych dla Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko 2007–2013 (M.P., nr 58, poz. 521).

Plan finansowy instytucji kultury na 2016 r. z 6 stycznia 2016 r. (niepublikowany).

Plan finansowy instytucji kultury na 2017 r. z 3 stycznia 2017 r. (niepublikowany).

Protokół VII sesji Sejmiku Województwa Dolnośląskiego z 25 kwietnia 2019 r., [online:] <http://bip.umwd.dolnyslask.pl/dokument,iddok,-50347,idmp,2717,r,r> [1.07.2020].

Rejestr instytucji kultury, dla których organizatorem jest Gmina Wrocław, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/artukul/161/2896/instytucje-kultury-dla-ktorych-organizatorem-jest-gmina-wroclaw> [1.07.2020].

Sprawozdanie końcowe z realizacji Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko 2007–2013, [online:] <https://www.pois.2007-2013.gov.pl/AnalizyRaportyPodsumowania/Strony/default.aspx> [1.07.2020].

Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2004, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/uploads/files/BudzetFinanse/spr-2004-cz-2-wydatki.pdf> [1.07.2020].

- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2005, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/483/8505/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2005> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2006, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/482/8508/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2006> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2007, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/481/8510/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2007> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2008, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/480/8512/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2008> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2009, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/479/8513/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2009> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2010, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/478/13806/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2010> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2011, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/470/13800/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2011-rok> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2012, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/465/13761/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-rok-2012> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2013, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/460/12027/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2013-rok> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2014, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/519/17659/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2014-rok> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2015, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/612/21161/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2015-rok> [1.07.2020].
- Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2016, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/arttykul/618/26260/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2016-rok> [1.07.2020].

Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2017, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/artykul/726/31856/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2017-rok> [1.07.2020].

Sprawozdanie roczne z wykonania budżetu Miasta Wrocławia za rok 2018, [online:] <http://bip.um.wroc.pl/artykul/808/37963/sprawozdanie-z-wykonania-budzetu-miasta-za-2018-rok> [1.07.2020].

Umowa z 28 kwietnia 2014 r. w sprawie prowadzenia jako wspólnej instytucji kultury pod nazwą Narodowe Forum Muzyki (niepublikowana).

Wykonanie planu finansowego instytucji kultury za 2016 r. z 2 lutego 2017 r. (niepublikowane).

Wykonanie planu finansowego instytucji kultury za 2017 r. z 31 stycznia 2018 r. (niepublikowane).

Strony internetowe

Budowa Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, <http://bip.um.wroc.pl/artykul/340/5676/budowa-narodowego-forum-muzyki-we-wroclawiu> [1.07.2020].

Budowa Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, <https://mapadotacji.gov.pl/projekty/716322/> [1.07.2020].

Informacja o dofinansowaniu, <https://www.nfm.wroclaw.pl/budynek-nfm-dofinansowanie> [1.07.2020].

Projekty, <https://www.nfm.wroclaw.pl/projekty-realizowane> [1.07.2020].

Lista beneficjentów Programu Infrastruktura i Środowisko, https://ochrona.jawne.info.pl/magazyn-danych/fundusze-europejskie/POIS/output_130.html [1.07.2020].

STRESZCZENIE

Finansowanie Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu

Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu to instytucja kultury współprowadzona przez Miasto Wrocław, Województwo Dolnośląskie oraz Ministerstwo

Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dotacje od tych podmiotów, a także środki z Unii Europejskiej pokrywały w latach 2016 i 2017 odpowiednio 72,7% i 88,8% kosztów działalności. Koszt budowy siedziby NFM, jednej z największych inwestycji w ostatnich latach we Wrocławiu, wyniósł około 330 mln zł, z czego prawie 56% stanowiły środki unijnego Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko, a pozostałą część – wkład Miasta.

Słowa kluczowe: Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu, finansowanie instytucji kultury

SUMMARY

The Financing of the National Forum of Music in Wrocław

The National Forum of Music in Wrocław is a cultural institution co-led by the City of Wrocław, Lower Silesian Voivodeship and the Ministry of Culture and National Heritage. In 2016 and 2017, subsidies from these entities, as well as funds from the European Union, covered respectively 72.7% and 88.8% of its operating costs. The cost of building the NFM headquarter (2009–2015), one of the largest investments in Wrocław in recent years, amounted to over 78 million euro, of which approx. 56% were funds from the EU Infrastructure and Environment Operational Program, and the remainder – the City's contribution.

Keywords: National Forum of Music in Wrocław, financing of cultural institutions

ANDRZEJ HUCHLA

ORCID: UWr 0000–0002–3119–742X

Doktor nauk prawnych, adiunkt w Katedrze Prawa Finansowego Uniwersytetu Wrocławskiego, autor ponad 100 publikacji głównie z zakresu prawa podatkowego, przede wszystkim dotyczących ogólnego prawa podatkowego i podatków dochodowych.



WROCŁAWSKA AWANTURA O PAGANINIEGO*

Niccolò Paganini swoje pierwsze występy poza granicami Włoch rozpoczął w marcu 1828 roku w Wiedniu. Podczas trwającego niemal sześć lat tournée odwiedził (operując dzisiejszą terminologią geopolityczną) Austrię, Czechy, Niemcy, Polskę, Francję, Belgię i Anglię.

Na jego trasie koncertowej znalazł się, ponad rok później, również Wrocław. Nie było w tym niczego nadzwyczajnego. Wrocław liczył wtedy ponad 80 tys. mieszkańców¹, był miastem znaczącym w Europie, a drugim po Berlinie w ówczesnych Prusach. Stanowił także ważny ośrodek kulturalny, czego wyrazem były między innymi występy najśłynniejszych kompozytorów, wirtuozów i śpiewaków. W pierwszej połowie XIX wieku przybyli tu na przykład Clara Wieck, Angelica Catalani,

* Tekst powstał na podstawie opracowania *Niccolò Paganini we Wrocławiu* złożonego w Istituto di Studi Paganiniani w Genui oraz jego skróconej wersji opublikowanej pod takim samym tytułem w „Roczniku Wrocławskim” t. 6, 2000, s. 291–309.

1 Oficjalne statystyki właśnie z roku 1829 podają 84 904 mieszkańców, licząc bez wojska (J.G. Knie, *Kurze geographische Beschreibung von Preußisch-Schlesien, der Grafschaft Glaz und der Preußischen Markgrafschaft Ober-Lausitz oder der gesamten Provinz Preußisch-Schlesien: Zum Gebrauch für Schulen*, Bd. 2, Breslau 1831, s. 2, [online:] <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/5023/edition/4826/content>) [26.10.2020].

Ferenc Liszt, Fryderyk Chopin, Johann Nepomuk Hummel, Hector Berlioz, a ze skrzypków – Karol Lipiński, Henri Vieuxtemps, Luis Spohr.

Pierwsza europejska podróż Niccolò Paganiniego była od samego początku przedmiotem zainteresowania prasy wrocławskiej. Odnotowano jego przybycie do Wiednia, a także dalsze plany koncertowe przewidujące wizyty w Berlinie i Monachium oraz wyjazd do Anglii przez Paryż. Już wtedy pojawiła się nadzieja sprowadzenia Paganiniego – zdążającego wówczas w kierunku Berlina – do Wrocławia.

Informacje o występach w 1928 roku (w Wiedniu i Pradze) były nieregularne i wyrywkowe. Dopiero od roku 1929 działalność i osoba Paganiniego stały się tematem podejmowanym znacznie częściej i obszerniej, jako że podróże koncertowe skrzypka odbywały się na terenie Niemiec, zwłaszcza Prus, a potem Polski. Pisano na przykład o entuzjastycznym przyjęciu i licznych występach w Berlinie.

Skądinąd wiadomo, że trwały ciągle próby ściągnięcia artysty do Wrocławia. Ich losy były bardzo zmienne. Już w Berlinie odnotowano duże zainteresowanie wrocławian i zamiar goszczenia Paganiniego we Wrocławiu. Napisano jednak, że z takich planów artysta musi zrezygnować, chcąc dłużej pozostać w Berlinie, a następnie nieodwołalnie wyruszyć do Londynu. Niedługo później prasa wrocławska poinformowała, że po zmianie planów Paganini zamiast do Londynu uda się do Wrocławia, ale już po kilku dniach ogłoszono nowe plany podróży. Wstrzymany został wyjazd z Berlina, a jako następne etapy wyznaczono Poznań i Warszawę. Stamtąd dopiero artysta na początku czerwca miał przyjechać do Wrocławia. Tymczasem starania organizacyjne zostały uwieńczone sukcesem, dzięki czemu udostępniono mu na dowolną liczbę koncertów we Wrocławiu Aulę Leopoldyńską². To reprezentacyjne wnętrze wykorzystywane było na podobne cele tylko przy ważniejszych okazjach; zwykle koncerty na uniwersytecie odbywały się w Sali (Auli) Muzycznej, zwanej też Oratorium Marianum. Następne notatki prasowe podawały datę pierwszego występu w Warszawie, potwierdzając zamiar przybycia skrzypka przez Kalisz do Wrocławia, i informacje o kolejnych „ostatnich” koncertach warszawskich.

Wreszcie 20 lipca podano, że dwa dni wcześniej nadszedł list od Lazara Rebizzo, przyjaciela i towarzysza Paganiniego. Po nieodwołalnie

2 G.I.J. de Courcy, *Paganini: the Genoese*, Norman 1957, vol. 1, s. 345.

ostatnim koncercie w Warszawie 16 lipca wirtuoz miał z całą pewnością wyruszyć do Wrocławia, tak że spodziewano się go nawet tego samego, a najpóźniej następnego dnia³.

Niccolò Paganini przyjechał do Wrocławia 22 lipca 1829 roku po południu. Wynajął dwa pokoje na pierwszym piętrze najlepszego hotelu w mieście, płacąc 1 talara za dzień⁴. Był to hotel Drei Bergen przy Büttnerstraße 33 (obecnie ul. Rzeźnicza 33/34).

W dniu zapowiedzianego wcześniej koncertu, czyli 25 lipca, dwa wrocławskie dzienniki wydrukowały jednobrzmiące i identyczne pod względem graficznym anonsy koncertowe zajmujące po pół kolumny i wyróżniające się ramką oraz rzadko wtedy stosowaną zwykłą czcionką łacińską⁵ (zob. ilustracja 1). Oznaczono w nich dzień (dzisiaj, sobota, 25 lipca), dokładny termin – początek godz. 7, koniec godz. 9, miejsce (Aula Leopoldina) oraz możliwości zakupu biletów – w księgarni Leuckarta i Förstera (Albrechtstraße 53 – obecnie ul. Wita Stwosza), a także przy wejściu na salę koncertową. Bilet kosztował 2 talary. Była to cena wysoka⁶, choć nie niespodziewana. Już wcześniej dotarła do Wrocławia wiadomość, że tyle płacono za bilety w Berlinie.

Podano też kompletny program koncertu Paganiniego, który zapowiedziany został w pełnym blasku przysługujących mu honorowych tytułów: „Königlich Preußisch erste Concertmeister, Kaiserlich und Königlich Oesterreichisch Kammer-Virtuose und Ritter u.s.w.”. Wykonane miały być: w pierwszej części 1) symfonia A-dur Beethovena, cz. I, 2) wielki koncert skrzypcowy w trzech częściach (Allegro Maestoso – Adagio appassionato – Rondo brillante) skomponowany i wykonany przez Paganiniego, 3) druga część symfonii i 4) sonata militare na strunie G; po przerwie 1) Scherzo symfonii, 2) Adagio i Polonez na flet Seyfrieda, wykonane przez Gohla i 3) wariacje na temat *Nel cor più non mi sento* na

3 K.S. [Karl Schall], *Paganini*, „Breslauer Zeitung”, nr 167 z 20.07.1829, s. 2412.

4 G.I.J. de Courcy, *Paganini...*, s. 345.

5 „Breslauer Zeitung”, nr 172 z 25.07.1829, s. 2476; „Privilegierte Schlesische Zeitung”, nr 172 z 25.07.1829, s. 2546.

6 Normalne ceny biletów na koncerty i spektakle teatralne nie przekraczały 20 groszy. Dla porównania: gazeta kosztowała do 3 groszy, książka (nie licząc specjalistycznych wydawnictw graficznych) do 1 talara, szefel (55 l) pszenicy 2 talary, funt mięsa 2–3 grosze (1 talar = 30 srebrnych groszy = 360 fenigów).

von wenigstens 20 000 Rthlr. erlitten hat, ist hierdurch außer Stand gesetzt, den Beschädigten thätige Hülfen zu leisten.

Wo die Ursachen so klar und laut sprechen, da bedarf es wohl keiner kunstreichen und bereiten Darstellungen, um auch für jene bis jetzt ganz unbeachtet gebliebenen Unglückten Theilnahme zu erwecken. Würde Gaben für sie würde ich, in Bezug auf vorstehende Anzeige des Wohlthät. Magistrats zu Schweidnitz gern annehmen, und an denselben bestören.

Breslau, den 23. Juli 1829.

Der Kaufmann Müllerndorff,
Zaichenstraße Nr. 28.

Heute Sonnabend den 25. Juli,
wird der

Königl. Preuss. erste Concertmeister, Kaiserl. Königl. Oesterr. Kammer-Virtuose und Ritter u. s. w.

Nicolo Paganini,
die Ehre haben ein Concert in der
Aula Leopoldina
zu geben.

Erster Theil.

- 1) Symphonie von Beethoven (a dur), erster Satz.
- 2) Großes Concert für die Violine (in drei Sätzen): Allegro Maestoso — Adagio appassionato — Rondo brillante, componirt und vorgetragen von Nicolo Paganini.
- 3) Zweiter Satz der Symphonie von Beethoven.
- 4) Sonata militaire und auf der G Saite, vorgetragen von Nicolo Paganini.

Zweiter Theil.

- 1) Scherzo der Symphonie von Beethoven.
- 2) Adagio und Polonaise für die Flöte, von Seyfried, vorgetragen von Herrn Gohl.
- 3) Variationen über das Thema: „Nel cor piu non mi sento,“ ohne Begleitung des Orchesters für die Violine allein gesetzt und vorgetragen von Nicolo Paganini.

Einlaßkarten zu Zwei Thalern sind in den Kunst- und Musik-Handlungen der Herren Leuckart und Förster: und am Eingange zu haben.

Anfang 7 Uhr. Ende 9 Uhr.

Entbindungsz Anzeige.

(Berpödet.)

Meinen entfernten verehrten Freunden und Bekannten mache ich hiermit die Anzeige, daß am 16. d. M. meine Frau, geb. Cruß, von einer Tochter glücklich entbunden worden ist.
Brosch bei Breslau, den 25. Juli 1829.

Howald, Lehrer.

Nicolo Paganini,

gezeichnet von Krüger. 22 1/2 Sgr.,
zu haben bei

G. V. Aderholz in Breslau,
(Ring und Kränzelmarkt-Gäß.)

Bekanntmachung.

In dem Depositorio des unterzeichneten Königl. Ober-Landes-Gerichts befindet sich das dem Amtmann Hermann aus der Gutsbesitzer Engmann'schen Concurs-Masse zustehende Percipendum von 124 Rthlr. 14 Sgr. 3 Pf. Der dem Inventarhalte noch unbekannte Eigenthümer der genannten Summe, Amtmann Herrmann, oder dessen Erben werden hierdurch aufgefodert, binnen vier Wochen die Ansprüche an das gebachte Percipendum geltend zu machen, widrigenfalls diese Gelder zur Allgemeinen Justiz-Efficienten-Mitteln-Casse abgetheilt und bei derselben so lange aufbewahrt werden sollen, bis in der Folge der Eigenthümer oder dessen Erben sich hier melden und legitimiren.

Breslau, den 16. Juni 1829.

Königl. Preuss. Ober-Landes-Gericht von Schlesien.

Da in der Substitutions-Sache des im Fürstenthum Op-peln und dessen Zofler Kreise belegenen, durch den Kreis-Justiz-Rath Hetschko auf 41,950 Rthlr. 22 Sgr. abgeschätzten freien Allodial-Ritterguts Sumpsto auf den Antrag einiger Real-Blutiger ein nochmaliger Bietungs-Termin auf den 26 ten August d. J. angesetzt worden ist; so werden die Kaufwilligen hierdurch vorgeladen, an diesem Tage Vormittags um 10 Uhr auf dem hiesigen Oberlandesgerichte vor dem erannten Deposittaren Herrn Oberlandesgerichts-Rath von Ghaltscha zu erscheinen und ihre Gebotsabzugeben, mit der Bedeutung; daß der Zuschlag gleich nach dem Termine erfolgen soll, in so fern nicht gesetzliche Anstände eine Ausnahme zulassen.

Katibor den 7. April 1829.

Königl. Preuss. Oberlandesgericht von Oberschlesien.

Substitutions-Bekanntmachung.

Auf den Antrag des Jüdnere-Kestlers Benjamin Wilhelm Hensel soll das den Jannus Schmidtschen Erben gehörige, und wie die an der Gerichtsstelle aushängende Veräußerung nachweist, im Jahre 1829 nach dem Materialien-Werthe auf 2966 Rthlr. 12 Sgr., nach dem Nutzungsertrage zu 5 pro Cent aber auf 2185 Rthlr. 27 Sgr. 4 Pf. abgeschätzte Haus No. 64 des Hypotheken-Buches, neue No. 6 auf der Weiggen-der-Gasse, im Bezuge der notwendigen Substitution, verkauft werden. Demnach werden alle Besitz- und Zahlungsfähige durch gegenwärtiges Proclama aufgefordert und eingeladen: in dem hiesig angefügten Terminen, nämlich den 7. August c. und den 20. October c., besonders aber in dem letzten und peremptorischen Termine, den 5. Januar 1830, Vormittags 10 Uhr vor dem Herrn Ober-Landesgerichts-Assessor Freiherrn v. Amstetter in unserem Partheizimmer No. 1 zu erscheinen, die besondern Bedingungen und Modalitäten der Substitution daselbst zu vernehmen, ihre Gebote zu Protocoll zu geben und zu gemäßen, daß demnach, in sofern kein statthafter Widerspruch von den Interessenten erklärt wird, der Zuschlag an den Meist- und Bestbietenden erfolgen werde.

Ubrigens soll nach gerichtlicher Erlegung des Kaufstillings die Abzahlung der sämtlichen eingetragenen, auch der leer ausgehenden, Forderungen, und zwar der letztern ohne daß es zu diesem Zwecke der Production der Instrumente bedarf, verfügt werden. Breslau den 8. Mai 1829.

Königl. Stadt-Gericht hiesiger Residenz.

Ilustracja 1. „Breslauer Zeitung“, nr 172 z 25.07.1829, s. 2476 (ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, sygn. GSL P 31003 IV – Mf 5645). Zdjęcie wykonana i udostępnia Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu.

skrzypce solo. Chodziło więc o VII Symfonię Ludwiga van Beethovena oraz najprawdopodobniej *Konzertstücke* na flet z towarzyszeniem orkiestry Ignaza von Seyfrieda, a z dzieł Paganiniego: I Koncert skrzypcowy D-dur op. 6 (M.S. 21⁷), *Sonatę militare* na strunę G z towarzyszeniem orkiestry z wariacjami na temat *Non più andrai* z opery *Wesele Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta (M.S. 46) i *Capriccio* – wariacje na temat arii *Nel cor più non mi sento* z opery *La Molinaria* Giovanniego Paisiella na skrzypce solo op. 5 (M.S. 44).

Zgodnie z ówczesnym zwyczajem w anonsach nie znalazły się wzmianki o orkiestrze. Wiadomo jednak, że Paganiniemu towarzyszyła orkiestra muzycznej elity Wrocławia złożona z instrumentalistów piastujących ekspozowane stanowiska w instytucjach muzycznych miasta. Dyrygentem (najprawdopodobniej od pierwszych skrzypiec) był Joseph Ignaz Schnabel⁸, a zespół tworzyli⁹ (zapewne nie wyłącznie) Ernst Köhler¹⁰, Joseph Franz Wolf¹¹, Ernst Johann Wiedemann¹², Heinrich Panofka¹³, Adolph Friedrich Hesse¹⁴,

-
- 7 Oznaczenia numerowe według *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, a cura di M.R. Moretti e A. Sorrento, Genova 1982.
 - 8 Joseph Ignaz Schnabel (1767–1831) – organista, skrzypek, dyrygent, kompozytor; od 1797 we Wrocławiu, od 1812 dyrektor muzyczny Uniwersytetu; nauczyciel muzyki w seminarium katolickim; dyrektor Królewskiego Instytutu Muzyki Kościelnej. Najwybitniejsza postać wrocławskiego życia muzycznego początku XIX wieku, twórca wielkiej liczby kompozycji, głównie muzyki kościelnej.
 - 9 Według zapisków Paganiniego; za: G.I.J. de Courcy, *Chronology of Nicolo Paganini's Life*, New York 1962, s. 40.
 - 10 Ernst Köhler (1799–1847) – organista, pianista, skrzypek, kompozytor licznych dzieł fortepianowych i organowych. Od 1827 nadorganista (*Ober-organist*) w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu.
 - 11 Joseph Franz Wolf [Wolff] (1802–1842) – organista wirtuoz, choć także muzyk grający na wszystkich niemal instrumentach; dyrektor muzyczny i nadorganista katedry wrocławskiej. Pozostawił sporo kompozycji, głównie muzyki kościelnej, a także orkiestrowej i kameralnej.
 - 12 Ernst Johann Wiedemann (1797–1873) – uczeń m.in. J.I. Schnabla, od 1818 organista w Poczdamie, założyciel licznych instytucji muzycznych.
 - 13 Heinrich Panofka [Panoffka] (1807–1887) – wrocławski skrzypek wirtuoz, uczeń m.in. Carla Lugego. Jako solista, kompozytor, krytyk i nauczyciel działał niemal w całej Europie.
 - 14 Adolph Friedrich Hesse (1809–1863) – wrocławski organista wirtuoz, od 1827 organista w kościele św. Elżbiety, od 1831 nadorganista w kościele Bernardynów, autor licznych kompozycji orkiestrowych i kościelnych.

Johann Theodor Mosewius¹⁵ i pułkownik hrabia de Larisch. Nie jest znana obsada instrumentów. Drugim solistą był flecista Gohl¹⁶, dla którego był to pierwszy występ publiczny w tej roli.

Okazało się jednak, że do pierwszego kontaktu wrocławian z Paganinim i jego muzyką doszło jeszcze przed zapowiedzianym terminem koncertu. Rano 25 lipca odbyła się w Auli próba przed wieczornym koncertem. O incydencie, który zdarzył się podczas tej próby, wspomina każda dokładniejsza biografia, opierając się na dość zdawkowej informacji zaczerpniętej z książki Juliusa Maxa Schottky'ego: „[Paganini] Dał swoje pierwsze dwa koncerty w Auli i podczas próby zastał salę bardzo wypełnioną. Rozpoczął próbę, ale sam nie grał. Obecni uznali, że jest to nie w porządku i hałasowali tak długo, aż wziął smyczek i niezadowolone zamienił w nieokiełznane wiwaty”¹⁷.

Tymczasem istnieją trzy inne relacje z tego wydarzenia, o wiele dokładniejsze, z których jedną można określić jako neutralną, drugą jako przychylną, a trzecią jako nieprzychylną skrzypkowi. Ta ostatnia pochodzi od jednego z członków orkiestry, Adolpha Friedricha Hessego, z jego listu do przyjaciela:

We Wrocławiu pocziwy Paganini niemal źle skończył. Posłuchaj tylko! Senat Uniwersytetu pozwolił mu koncertować w pięknym audytorium, Auli Leopoldyńskiej. Zasadniczo jest ona przeznaczona do wykonywania jedynie oratoriów, a oddając mu ją do dyspozycji, dano wyraźnie do zrozumienia, że na próbie powinien zagrać co najmniej jeden cały utwór, aby biedni studenci, którzy nie mogą wyłożyć 2 talarów na bilet, mieli szansę go posłuchać. Muszę też dodać, że sala Uniwersytetu stanowi własność Senatu i studenci mają prawo uczestniczyć w każdej próbie koncertu. Próba miała się zacząć o 7 rano w sobotę. Cała orkiestra czekała w sali, razem z około 1500 studentami. Paganini pojawił się

15 Johann Theodor Mosewius (1788–1858) – wszechstronny muzyk instrumentalista, śpiewak operowy (baryton). Od 1814 dyrektor opery w Królewcu, od 1816 aktor i śpiewak teatru wrocławskiego, od 1827 dyrektor Królewskiego Instytutu Muzyki Kościelnej i drugi nauczyciel muzyki na Uniwersytecie, od 1829 dyrektor muzyczny Uniwersytetu. Założyciel instytucji muzycznych (m.in. Singakademie).

16 Gohl (ur. przed 1802) – oboista wojskowy i wirtuoz fletu.

17 J.M. Schottky, *Paganini's Leben und Treiben*, Prag 1909, s. 192.

około ósmej: orkiestra zagrała pierwsze tutti koncertu Es-dur bardzo dokładnie i starannie. Sala czekała w napięciu. Kiedy wreszcie zaczął, zagrał kilka stłumionych, nieokreślonych dźwięków, najbezzelniej robiąc głupków z publiczności i orkiestry. Nasz dostojny stary Schnabel nie krył niezadowolenia, ale to w niczym nie pomogło. Studenci zaczęli mruczeć, tupać, łomotać, krzyczeć i gwizdać, tak że nie byłoby słychać nawet tureckiej muzyki. Paganini śmiał się. W końcu dwaj wściekli studenci wskoczyli na estradę, chwycili Paganiniego za kłapy fraka i dali mu wybór: albo natychmiast zagra pięć brillante, albo zostanie wyrzucony z sali i spuszczone ze schodów. Wtedy się przestraszył. W dodatku Schnabel i orkiestra także byli gotowi wyjść, gdyby nie zagrał. Naprawdę, postąpił bardzo niegodziwie. Wskutek tego pozwolono mu wystąpić w Auli tylko dwukrotnie¹⁸.

Pozostałe dwie relacje sporządził Heinrich Laube¹⁹, jednak w odstępie kilkudziesięciu lat. W roku 1829 napisał w korespondencji dla prowincjonalnej gazety:

Skoro Paganini dawał swój pierwszy koncert w Auli, miejscowi studenci – jak słyszałem – zgodnie ze starym prawem dotyczącym tak niezwykłych wydarzeń muzycznych przyszli na próbę. Wszyscy czekali, kiedy mistrz weźmie smyczek do ręki. Zrobił to, ale nie zagrał, tylko w powietrzu dyrygował orkiestrą. Tłum młodzieży zaczął się niecierpliwić. Powinien w końcu zagrać – mówili. Ale Paganini nie grał, nie zwracając uwagi na otoczenie, ponieważ – jak potem zaznaczył – nie robił tego na próbach, które potrzebne mu były tylko do ustalenia sposobu współpracy z orkiestrą. Hałas stawał się coraz większy i robiło się gorąco: tłum falował, kipiał, szumiał, huczał i wydawał dziwne dźwięki wypełniające słynną Aulę. Nikt nikogo nie mógł zrozumieć; Paganini nie wiedział, czym spowodowana jest wrzawa; orkiestra okazywała bezradność; gwizdy, krzyki, narzekania, łomotanie i wycie około ośmiuset

18 Za: G.I.J. de Courcy, *Paganini...*, s. 346.

19 Heinrich Laube (1806–1884) – pisarz, dyrektor teatrów; autor dramatów, noweli, powieści, związany z liberalno-demokratyczną grupą literacką Młode Niemcy (Das junge Deutschland). Twórca nowoczesnej reżyserii teatralnej, w latach 1849–1867 dyrektor wiedeńskiego Burgtheater. W 1829 student teologii na Uniwersytecie Wrocławskim oraz początkujący literat i dziennikarz.

studentów zrobili niesamowity hałas; tak że w końcu niczego nie można było usłyszeć, albo mówiąc inaczej, żadnych dźwięków nie dało się odróżnić. Podjęto próby uspokojenia tłumy. Ktoś z orkiestry wstał, trzymając obie dłonie przy ustach dla zwiększenia efektu, i krzyczał, krzyczał – i nic nie było słychać, widać było tylko napięte żyły na poczerwieniętej twarzy. Ktoś inny, kto bardzo niezręcznie zbeształ studentów, ledwo uniknął rozdarcia na strzępy w wyniku ich furii. W końcu, po piekielnym spektaklu szalejącym wystarczająco długo, by zagrozić czcigodnemu budynkowi Akademii Leopoldyńskiej, jeśli nie był solidniejszy niż ściany Jerycha – w końcu Mistrz P. zrozumiał, czego od niego chcą, wyszedł ze swoim magicznym smyczkiem i grał, grając tak pięknie, że zgietk zamienił się w ciszę, zakończoną niezmierzonymi oklaskami²⁰.

Wiele lat później we wspomnieniach podał Laube wersję trochę odmienną:

Paganini pojawił się po raz pierwszy we Wrocławiu i rozpoczął swoje koncerty w dużej sali muzycznej Uniwersytetu. Zgodnie ze starą tradycją studenci mieli dostęp do prób. Oczywiście przyszliśmy²¹ tłumnie i sala była wypełniona, gdy blade, czarnowłose mężczyzna w czarnym ubraniu wystąpił do przodu, by zagrać solo. Jego ciemne oczy niesamowicie spoglądały na studencki tłum, a najlepiej zorientowani szeptali: „To dla niego bardzo nieprzyjemne, ponieważ widzi wielu słuchaczy, którzy nie przyjdą wieczorem, a jest skąpy”. Jego reputacja moralna była uważana za bardzo niepewną, przypominała jego biedne ciało owinięte w czarny materiał, o mrocznym wyglądzie. Podobno zabił człowieka, może nawet brata, i dlatego długo siedział w więzieniu. Miał tam skrzypce, ale tylko jedną strunę. Latami ćwiczył na tej jednej strunie i w ten sposób doszedł do swoich ogromnych, demonicznych umiejętności.

Ale oto, co się stało! Kiedy orkiestra skończyła wstęp i powinno nastąpić jego solo – tylko je zamarkował. Nie tego oczekiwaliśmy i rozległy się oznaki niezadowolenia; ale przy drugim numerze, kiedy to

20 -Y- [Heinrich Laube], „Schlesischer Gebirgs-Freund”, nr 32 z 7.08.1829, s. 253.

21 Tym razem Laube podał się za naocznego świadka, podczas gdy wcześniej przekazywał tylko jakoby zasłyszaną relację. Można sądzić, że autor był jednak na próbie w Auli, a w roku 1829, jako student, wolał nie przyznawać się do uczestnictwa w zamieszaniu.

powtórzył, wybuchła awantura, jakiej w życiu nie słyszałem. Kilkuset rozemocjonowanych studentów zaczęło bębnić, gwizdać i krzyczeć, robiąc piekielny hałas. Na próżno Paganini pozwolił orkiestrze grać fortissimo, aby nas zagłuszyć. To my zagłuszyliśmy orkiestrę, a muzyka uległa wobec brutalnego zachowania. Paganini zachował się dziwnie: uśmiechnął się. Byliśmy zszokowani tym uśmiechem, a on w nagłej ciszy zagrał cały numer na skrzypcach.

Był to sukces, jakiego być może nigdy nie osiągnął: kilkuset studentów fanatycznie go oklaskiwało, powodując niezmierny hałas. Teraz słyszało się: „To na pewno nie żaden morderca, facet jest w porządku!”. Sława niebywale interesującego skrzypka dotarła do każdego zaułka. Furorę wywołał też wieczorny koncert i przez kilka tygodni we Wrocławiu mówiło się tylko o Paganinim. Kiedy wyjechał, miasto wydawało się opuszczone²².

Dodatkowo wzmianka w jednym z tygodników wrocławskich sugeruje, że protesty trzeba było przetłumaczyć artyście na włoski, po czym zagrał on sonatę na strunie G zapowiedzianą jako jedna z pozycji koncertu. Nie było przy tym mowy o jakimś szczególnym konflikcie:

Kiedy najpierw na próbie zobaczył wyczekujące spojrzenia, chociaż nie wszystkich przyciągnął jego wygląd, oczekiwania osiągnęły najwyższy stopień. Po tym, jak głośne prośby braci akademickiej otoczenie przetłumaczyło mu na język włoski i wykonał sonatę militare na jednej strunie G, wszyscy przekonali się o nieograniczonych możliwościach jego sztuki.

Wytłumaczył się, że z powodu upału, jeszcze spotęgowanego obecnością tłumu, zagrał tylko dwa z zapowiedzianych utworów, ale zamiast pozostałych wybrał na występ Adagio i Allegro Conradina Kreutzera oraz inny utwór swojego autorstwa²³.

Relacje te nie we wszystkim się pokrywają, jednak z całą pewnością wobec kilkusetosobowego audytorium w pełnej sali (liczba 1500 widzów

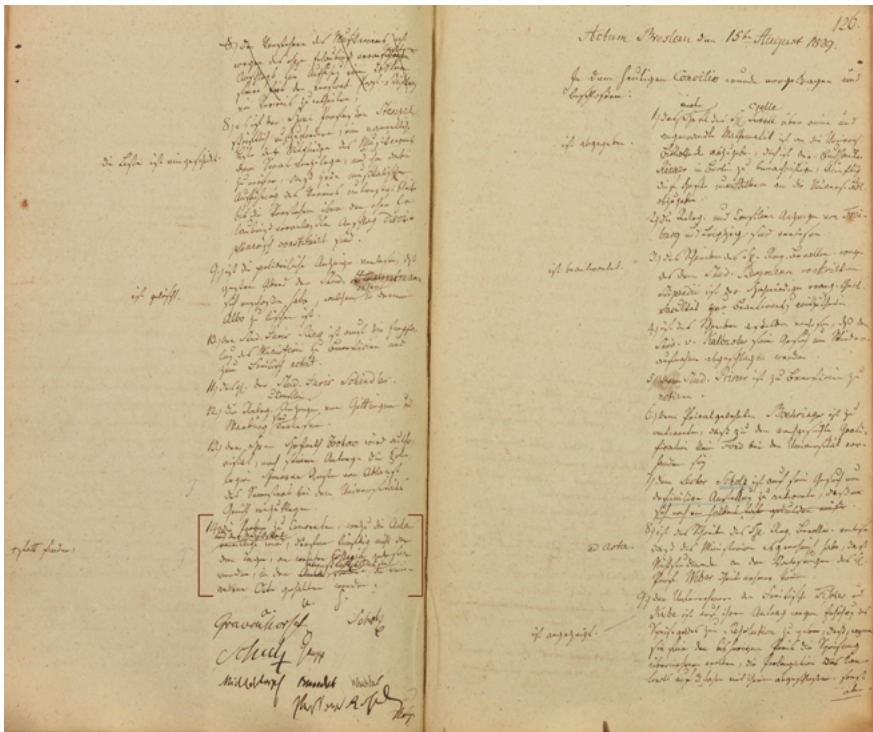
22 *Heinrich Laubes gesammelte Werke*, Bd. 40: *Erinnerungen 1810–1840*, Leipzig 1909, s. 123–124.

23 Philodos [?], *Großes Concert des Ritter Nicolo Paganini am 25. Juli 1829*, „Freikugeln”, nr 31 z 29.07.1829, s. 248.



jest niewątpliwie przesadzona) wirtuoz zamarkował jedynie grę, a normalne wykonanie nastąpiło dopiero w wyniku tumultu rozpetanego przez niezadowolonych studentów gotowych do rękoczynów. Za skutek tego wydarzenia można z całą pewnością uznać pojawiające się później w kontraktach koncertowych Paganiniego zastrzeżenie o nieobecności osób postronnych na próbach.

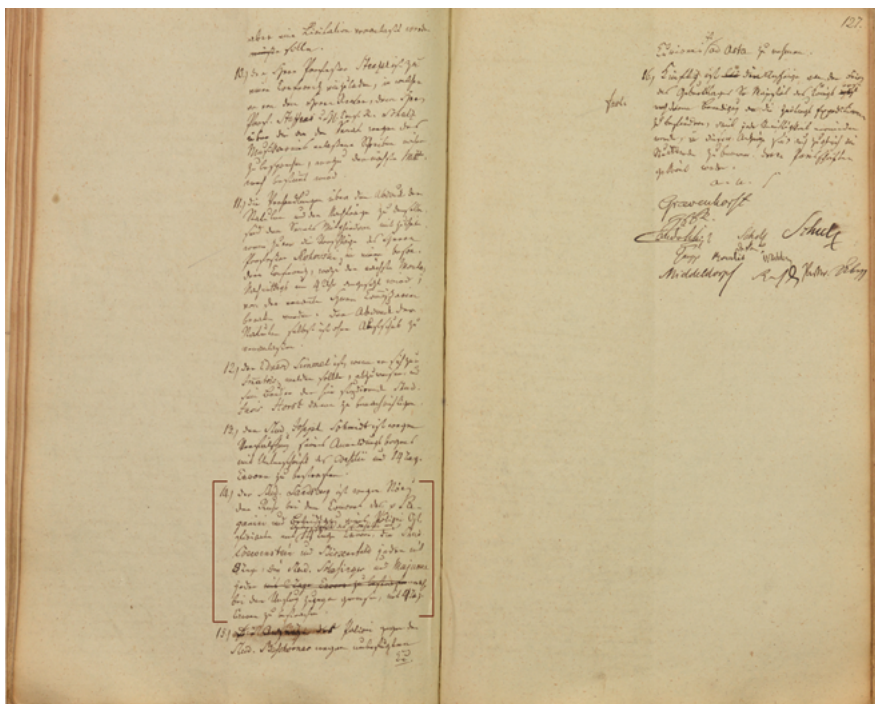
Awantura musiała być rzeczywiście spora, gdyż miała dalszy ciąg w dyscyplinarnych posunięciach Senatu podjętych na posiedzeniach z 25 lipca i 15 sierpnia (zob. ilustracja 2). Już 25 lipca (a więc w dniu incydentu, ale też planowych obrad) Senat dyplomatycznie postanowił, że



Ilustracja 2. Protokoły posiedzeń Senatu Uniwersytetu Wrocławskiego z lat 1824–1835, k. 125v (ze zbiorów Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. S7). Skan wykonało i udostępniło Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego.

„Próby koncertów, przewidziane w Auli i Sali Muzycznej w dniach, w których Kolegia będą zamknięte, muszą być przeniesione w inne miejsca”²⁴.

Później, 15 sierpnia, posypały się kary na studentów, którzy zakłócili koncert (tak podano w protokole). Student o nazwisku Landsberg, który, jak się wydaje, dodatkowo obraził porządkowych, otrzymał karę 14 dni karceru, Loewenstein i Birkenfeld po 8 dni, a Schlesinger i Majunow [?] po 4 dni²⁵ (zob. ilustracja 3).



Ilustracja 3. Protokoły posiedzeń Senatu Uniwersytetu Wrocławskiego z lat 1824–1835, k. 126v (ze zbiorów Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. S7). Skan wykonało i udostępniło Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego.

24 Protokoły posiedzeń Senatu Uniwersytetu Wrocławskiego z lat 1824–1835, k. 125 (w Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego).

25 Ibidem, k. 126.

Kary wyglądają groźnie, ale nie były wtedy niczym nadzwyczajnym. Był to okres wzmożonej represyjności w całym państwie. Uniwersytety podporządkowane zostały władzom państwowym. Zaostrzono przepisy dyscyplinarne, na podstawie których Uniwersytet mógł we własnym zakresie prowadzić postępowania; w cięższych przypadkach wchodziła w grę odpowiedzialność karna na zasadach ogólnych²⁶. Najsurowsze kary – karceru były w dyspozycji Senatu i każde niemal jego posiedzenie zawierało postanowienia o osadzeniu tam niesfornych studentów. Uniwersytet ufundował sobie własny karcer, zajmujący trzy pomieszczenia w pozostałościach zabudowań wschodniej części zamku, między dzisiejszą ul. Grodzką a kościołem uniwersyteckim²⁷. Maksymalnym wymiarem były 4 tygodnie, jednym z najczęstszych – 14 dni. Akurat w 1829 roku zapadło najwięcej takich wyroków skazujących – 92²⁸ (oczywiście nie miało to związku z opisywanymi wydarzeniami). Kara 14 dni i więcej bywała stosowana za poważniejsze wykroczenia (np. udział w pojedynkach²⁹), za czynne zniesławienie wymierzano standardowo 14 dni³⁰. Tyle właśnie orzeczone wobec awanturującego się melomana było więc sankcją dotkliwą i musiało wynikać z rażącego naruszenia porządku.

Ciekawe, że nigdzie nie zostało zakwestionowane prawo studentów do wysłuchania próby. Wszystkie relacje traktowały je jako oczywistość albo przynajmniej zrozumiałą ewentualność. Senat w ogóle o tym nie wspomniał, a decyzję o przeniesieniu dalszych prób można wręcz uznać za manewr powodujący niemożność powtórnego skorzystania z tego przywileju. Był to więc na pewno stary zwyczaj, usankcjonowany wiekoletnią praktyką. Niewybaczalne było natomiast zakłócanie porządku i za nie, w majestacie ówczesnego prawa, surowo ukarano najaktywniejszych, jak należy przypuszczać, uczestników zajść.

26 M. Pater, *Historia Uniwersytetu Wrocławskiego do roku 1918*, Wrocław 1997, s. 75, 227, 261–262.

27 *Ibidem*, s. 267; H. Dziurla, *Uniwersytet Wrocławski*, Wrocław 1975, s. 32.

28 M. Pater, *op. cit.*, s. 261–261.

29 Zob. J. Koredczuk, „Student biedny, ale honorowy”. *Problem pojedynków w dawnych wrocławskich korporacjach studenckich*, [w:] *Honor, cześć, godność. Aspekty historyczno-prawne*, red. P. Wiązek, Wrocław 2016, s. 145.

30 M. Pater, *op. cit.*, s. 262.

Można tylko mieć wątpliwości, czy kary te odnosiły się do incydentów na tej właśnie próbie, czy na drugim koncercie, jak bardzo zresztą nieprecyzyjnie wspominają Schottky („Jego drugi koncert w Auli został zakłócony”³¹) i cytowany zapis protokołu. Jednak nigdzie więcej nie ma wzmianki o ekscesach na jakimkolwiek koncercie, w szczególności nie wspomina o nich Hesse uczestniczący zapewne również w drugim koncercie.

Pierwszy koncert odbył się w zaplanowanym terminie. Sprzedano 473 karty wstępu³² (choć według jednej z relacji sporo osób wdarło się na salę bez biletów), co przyniosło wpływ 946 talarów. W ocenie frekwencji sprawozdawcy różnili się nieco, była mowa zarówno o zatłoczonej sali i prawie 700 widzach, jak i o 500 osobach i sali niezupełnie wypełnionej (obecnie w Auli jest około 400 miejsc siedzących). Wydatki Paganiniego to 25 talarów za wynajęcie sali, 59 talarów jako wynagrodzenie orkiestry i 5 talarów dla solisty Gohla³³. Występ okazał się ogromnym sukcesem, obszernie opisywanym i komentowanym w prasie.

Skrzypek wystąpił we Wrocławiu jeszcze trzykrotnie: 28 lipca w Auli Leopoldyńskiej oraz 1 i 3 sierpnia w teatrze miejskim zwanym Kalte Asche, usytuowanym w miejscu postawionego kilka lat temu biurowca Dominikański (na rogu pl. Dominikańskiego i zachodniej pierzei ul. Piotra Skargi). Koncert 1 sierpnia był występem samodzielnym, natomiast 3 sierpnia – jednym z punktów programu uroczystości urodzin królewskich. Podczas obu skrzypkowi towarzyszyła orkiestra teatralna.

Sądząc po zawartości lokalnych gazet, w tych właśnie dniach popularność Paganiniego sięgnęła szczytu. Publikowano nie tylko obszernie recenzje koncertów, lecz także wszystko, co miało związek z występami i osobą skrzypka. Zamieszczono między innymi jedną z ważnych berlińskich recenzji oraz relację o pożegnaniu Paganiniego opuszczającego Warszawę. Pojawiły się utwory poetyckie, nierzadko sporych rozmiarów, o Paganinim lub dedykowane Paganiniemu. W sprzedaży były jego portrety i kompozycje.

31 J.M. Schottky, *op. cit.*, s. 192.

32 Z. Výborný, *Das sechste Notizbuch Paganinis*, „Die Musikforschung” 1965, nr 2, s. 189.

33 G.I.J. de Courcy, *Paganini...*, s. 345.

Paganini wyjechał z miasta 5 sierpnia, kierując się przez Berlin do uzdrowiska Ems. Fakt ten odnotowały gazety w tonie neutralnym bądź pochlebnym, życząc powodzenia w dalszych wjazdach artystycznych. Zainteresowanie jego grą i postawą jednak nie słabło. Krótko po ostatnim koncercie pojawiły się w prasie dwa obszernie i fachowe omówienia. Jedno – autorstwa skrzypka Panofki – opisywało głównie technikę Paganiniego³⁴. Drugie (miejscowego krytyka Friedricha Mehwalda) było całościowym podsumowaniem komentującym samą grę i program występów³⁵. Nadal publikowano wszelkie ciekawostki na temat artysty, a później, z różną intensywnością, relacjonowano kolejne etapy jego podróży. Osobliwym hołdem było wystawienie w teatrze miejskim wodewilu *Nicolo Zaganini, der Große Virtuos* autorstwa Heinricha Laubego (pod pseudonimem H. Campo), z muzyką Konstantina Hollanda³⁶. Treść była nad wyraz banalna, ale dawała możliwość naśladownictwa – podobno bardzo udanego – popisów Paganiniego. Sztuka miała premierę 17 października, była wystawiana także poza Wrocławiem³⁷, ale się nie zachowała³⁸.

Można stwierdzić, że pobyt Paganiniego we Wrocławiu w roku 1829 były typowym przystankiem podczas jego wielkiej trasy koncertowej – pod względem liczby koncertów i repertuaru, a także recepcji osoby oraz twórczości wirtuoza. Tylko awantura w Auli nieco poza ten schemat wykracza.

Widocznym obecnie śladem tych historycznych wydarzeń jest ufundowana w maju 2004 roku tablica przy wejściu do Oratorium Marianum w głównym, zabytkowym budynku Uniwersytetu Wrocławskiego, poświęcona występom w jego murach (w obu salach koncertowych) najwybitniejszych muzyków, w tym Niccolò Paganiniego.

34 H. Panofka, „Breslauer Zeitung”, nr 180 z 4.08.1829, s. 2585–2586; nr 181 z 5.08.1829, s. 2597.

35 F. Mehwald, „Privilegierte Schlesische Zeitung”, nr 182 z 6.08.1829, s. 2690–2691; nr 183 z 7.08.1829, s. 2707–2708; nr 184 z 8.08.1829, s. 2721–2722.

36 Konstantin Holland (ur. 1798, zm. ?) – wirtuoz fletu, od 1829 jeden z dyrektorów muzycznych teatru; autor nielicznych dzieł na fortepian i aranżacji.

37 A. Lange, *Über die posse ‚Nicolò Zaganini‘, der Große Virtuos*, „Quaderni dell’Istituto di Studi Paganiniani” 1996, nr 8, s. 50.

38 F. Brosswitz, *Heinrich Laube als Dramatiker*, Breslau 1906, s. 7.



Bibliografia

- Brosswitz Ferdinand, *Heinrich Laube als Dramatiker*, Breslau 1906.
- Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, a cura di A.S. Moretti, A. Sorrento, Genova 1982.
- de Courcy Geraldine I.J., *Chronology of Nicolo Paganini's Life*, New York 1962.
- de Courcy Geraldine I.J., *Paganini: the Genoese*, Norman 1957, vol. 1.
- Dziurla Henryk, *Uniwersytet Wrocławski*, Wrocław 1975.
- Großes Concert des Ritter Nicolo Paganini am 25. Juli 1829*, „Freikugeln”, nr 31 z 29.07.1829.
- Heinrich Laubes gesammelte Werke*, Bd. 40: *Erinnerungen 1810–1840*, Leipzig 1909.
- Knie Johann Georg, *Kurze geographische Beschreibung von Preußisch-Schlesien, der Grafschaft Glaz und der Preußischen Markgrafschaft Ober-Lausitz oder der gesamten Provinz Preußisch-Schlesien: Zum Gebrauch für Schulen*, Bd. 2, Breslau 1831.
- Koredczuk Józef, „Student biedny, ale honorowy”. *Problem pojedynków w dawnych wrocławskich korporacjach studenckich*, [w:] *Honor, cześć, godność. Aspekty historyczno-prawne*, red. P. Wiązek, Wrocław 2016.
- Lange Andreas, *Über die posse ‚Nicolò Zaganini‘, der Große Virtuos*, „Quader ni dell’Istituto di Studi Paganiniani” 1996, nr 8.
- Laube Heinrich, „Schlesischer Gebirgs-Freund”, nr 32 z 7.08.1829.
- Mehwald Friedrich, „Privilegierte Schlesische Zeitung”, nr 182 z 6.08.1829; nr 183 z 7.08.1829; nr 184 z 8.08.1829.
- Panofka Heinrich, „Breslauer Zeitung”, nr 180 z 4.08.1829; nr 181 z 5.08.1829.
- Pater Mieczysław, *Historia Uniwersytetu Wrocławskiego do roku 1918*, Wrocław 1997.
- Schall Karl, *Paganini*, „Breslauer Zeitung”, nr 167 z 20.07.1829.
- Schottky Julius Max, *Paganini*, Prag 1909.
- Výborný Zdeněk, *Das sechste Notizbuch Paganinis*, „Die Musikforschung” 1965, nr 2.

Inne źródła

- „Breslauer Zeitung”, nr 172 z 25.07.1829.
- „Privilegierte Schlesische Zeitung”, nr 172 z 25.07.1829.
- Protokoły posiedzeń Senatu Uniwersytetu Wrocławskiego z lat 1824–1835.

STRESZCZENIE

Wrocławska awantura o Paganiniego

Niccolò Paganini swój pierwszy koncert we Wrocławiu dał 25 lipca 1829 roku w Auli Leopoldyńskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Tego samego dnia rano w Auli odbyła się próba z orkiestrą. Przybyli na nią tłumnie studenci mający tradycyjne prawo do darmowego uczestniczenia w próbach. Solista jednak tylko zamarkował grę, co spowodowało wybuch niezadowolenia studentów i doprowadziło niemal do rękoczynów. Kiedy wyjaśniono całą sytuację, Paganini zagrał i nagrodzony został owacją zgromadzonych. W wyniku tych wydarzeń czasowo zakazano prób w Auli, a najaktywniejszych uczestników tumultu skazano na karę karczeru.

Słowa kluczowe: Niccolò Paganini, Uniwersytet Wrocławski, Aula Leopoldina

SUMMARY

The Wrocław Argument over Paganini

Niccolò Paganini gave his first concert in Wrocław on 25 July 1829 at the Aula Leopoldina [Leopold's Hall] of the University of Wrocław. The rehearsal with the orchestra was held in the Aula that same morning. University students with a traditional right to free attendance to rehearsals came in crowds. The soloist, however, only feigned playing, which caused an outburst of student dissatisfaction and led almost to fisticuffs. When the whole situation was clarified, Paganini played and was awarded the ovation of the audience. As a result of these events, rehearsals in the Aula were temporarily banned, and the most active participants of the tumult were sentenced to university detention.

Keywords: Niccolò Paganini, University of Wrocław, Aula Leopoldina

ANDRZEJ HUCHLA

ORCID: UWr 0000-0002-3119-742X

Doktor nauk prawnych, adiunkt w Katedrze Prawa Finansowego Uniwersytetu Wrocławskiego, autor ponad 100 publikacji głównie z zakresu prawa podatkowego, przede wszystkim dotyczących ogólnego prawa podatkowego i podatków dochodowych.



INTENCJA AUTORA JAKO CEL INTERPRETACJI PRAWNICZEJ I MUZYCZNEJ

Wspólne podłoże humanistyczne prawa i muzyki

Zestawianie muzyki i prawa może wydawać się pozornie osobliwe, jednak tym, co łączy obie dyscypliny, jest konieczność ciągłej interpretacji. W wypadku muzyki zasadność interpretacji wynika z samego jej ontologicznego charakteru. Dzieło muzyczne jest bowiem bytem abstrakcyjnym – istnieje w świecie materialnym tylko w momencie jego wykonania (odtworzenia); „zaistnienia dzieła muzycznego nie można stwierdzić bezpośrednio”¹. Każde wykonanie utworu jest zatem próbą jego rekonstrukcji, która z konieczności musi podlegać zarówno cechom osobistym osoby (muzyka, wykonawcy), jak i cechom technicznym narzędzia (sprzętu, odtwarzacza). Widać to zwłaszcza w wypadku muzyki dawnej, w której z oczywistych powodów brakuje oryginalnego, wzorcowego wykonania przede wszystkim przez samego kompozytora. Zagranie

¹ J. Jusiak, *Kontekstualna interpretacja dzieła muzycznego*, [w:] *Świadomość, świat, wartości. Prace ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Półtawskiemu w 90. rocznicę urodzin*, red. D. Leszczyński, M. Rosiak, Wrocław 2013, s. 127.

stawia interpretatora przed dylematem wyboru między swobodną osobistą reinterpretacją a maksymalnie wiernym odtworzeniem intencji autora². Zamysł twórcy dzieła muzycznego może być badany bezpośrednio dzięki analizie zapisu nutowego utworu, a także innych źródeł pozamuzycznych, takich jak osobiste adnotacje autora, wspomnienia, potwierdzone informacje biograficzne, okoliczności powstania utworu – katalog jest w zasadzie niewyczerpany. Pełne odtworzenie woli i intencji twórcy oraz kierujących nim inspiracji wymagałoby po prostu stania się nim. W rzeczywistości interpretacja jest zawsze niedoskonałą próbą wcielenia się w psychologiczny stan twórcy w momencie tworzenia i przełożenia tej projekcji przez emocje interpretatora.

Co do prawa, konieczność wykładni jest nieodzowną częścią jego stosowania. Nawet pomimo teoretycznie precyzyjnego i zamkniętego charakteru przepisu jako zdania odkodowanie stojącej za nim normy prawnej wymaga pewnego – mniejszego lub większego – wysiłku intelektualnego. Niezależnie od dyskusji między zwolennikami klaryfikacyjnej i derywacyjnej koncepcji wykładni tekstu prawnego możliwie wierne zredagowanie treści normy jako pożądanego przez prawodawcę wzorca zachowania stanowi cel interpretacji prawniczej³. Prawo jest sztuką odczytania tekstu w zgodzie z właściwą, legalną wykładnią. Interpretacja zatem również w prawie będzie mieć charakter kreatywny, niepozbawiony emocji i wartościowania, „jest bowiem sztuką dokonywania oceny, podziału i klasyfikacji także faktów”⁴.

Poza poziomem interpretacji podobieństw między muzyką i prawem można doszukiwać się na głębszych poziomach, m.in. w teoretycznej analizie dyscyplin wiedzy o prawie (prawoznawstwa) oraz wiedzy o muzyce (muzykoznawstwa). Klasyczne kontynentalne prawoznawstwo wyrosło z korzeni nauk naturalistycznych, naśladujących

-
- 2 J. Dera, *Artystyczny obraz dzieła muzycznego i duchowy aspekt sztuki z perspektywy muzyki XX wieku*, „Notes Muzyczny” 2015, nr 2, s. 173.
 - 3 M. Zieliński, M. Zirk-Sadowski, *Klaryfikacyjność i derywacyjność w integrowaniu polskich teorii wykładni prawa*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2011, z. 2, s. 99.
 - 4 E. Łętowska, *Boska sztuka interpretacji*, [w:] *Prawo, społeczeństwo, jednostka. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leszkowi Kubickiemu*, red. A. Łopatka, B. Kunicka-Michalska, S. Kiewlicz, Warszawa 2003, s. 27.



niejako aparat badawczy i pojęciowy dyscyplin empirycznych, jednak największy rozkwit przeżyło w momencie uwolnienia się od tego paradigmatu⁵. Nauki prawne – wyrosłe ze sporu między naturalizmem i antynaturalizmem – mają dwojaki charakter. Są oparte na pozytywistycznych fundamentach, jednak uzupełnione o czynnik aksjologiczny. Prawoznawstwo nie może w pełni uciec od wartościowania, a właściwe rozumienie prawa jako wytworu społecznego wymaga przyjęcia perspektywy oraz wrażliwości humanistycznej⁶. W tym spojrzeniu prawo nie jest abstrakcyjnym przedmiotem badań odrębnym od badacza, ale żywym wytworem kultury pozostającym z nią w nieustannej relacji. Stawia to zatem prawo bardzo blisko pozostałych niematerialnych wytworów cywilizacji, z muzyką włącznie. Z kilkoma jednak istotnymi zastrzeżeniami.

Traktowanie prawa jako sztuki – a już zwłaszcza przez porównanie go z muzyką – ma uzasadnienie tylko na głębszym poziomie interpretacji prawniczej i w codziennej pracy praktyków prawa raczej nie znajdzie częstego odbicia. Obowiązujący w polskim prawoznawstwie podział na wykładnię literalną, funkcjonalną i celowościową ma mocno gradacyjny charakter⁷. Oznacza to, że wyjście poza wykładnię literalną występuje dość rzadko, ale kiedy już następuje, zwykle jest połączone z poszukiwaniem głębszych wartości *p o z a p r a w n y c h*, niewynikających bezpośrednio z samej treści przepisu, lecz z szerszego kontekstu funkcjonowania przepisu w całym systemie prawa oraz pozaprawnym otoczeniu społecznym czy kulturowym.

Jednocześnie zestawienie sztuki interpretacji prawniczej z muzyczną ma sens głównie wobec muzyki klasycznej, charakteryzującej się programowością. Warto zauważyć, że o ile z czasem muzyka odeszła od kanonu programowości (traktując ją wręcz jako anachronizm), o tyle

5 M. Wilejczyk, *Zagadnienia ogólne części prawa cywilnego*, Warszawa 2014, s. 8, oraz tam cytowane m.in.: J. Stelmach, *Naturalistyczny i antynaturalistyczny model teorii prawa*, „Studia Prawnicze” 1984, nr 3–4, s. 90.

6 M. Krawczyk, *Znaczenie sporu naturalizm vs. antynaturalizm dla nauk prawnych*, „Studenckie Zeszyty Naukowe” 2013, 16, 23, s. 45–47.

7 *Klasyczne głosy w doktrynie*: J. Wróblewski, *Sądowe stosowanie prawa*, Warszawa 1972, s. 124; Z. Ziemiński, *Teoria prawa*, Warszawa-Poznań 1978, s. 116–117; M. Zieliński, *Wykładnia prawa. Zasady – reguły – wskazówki*, Warszawa 2017, s. 53–54.

klasyczna interpretacja muzyczna i narodziny nowożytnego kontynentalnego prawnawstwa w duchu czysto pozytywistycznym zbiegają się mniej więcej w tym samym okresie, tzn. na przełomie XVIII i XIX wieku⁸. Prawnawstwo z czasem odeszło od czystego pozytywizmu, a interpretacja muzyczna zaczęła szybko uwzględniać inne niż tylko historyczne sposoby wykonywania dzieł⁹. Dość paradoksalnie dzięki tym przekształceniom w obu dyscyplinach rozumienie autora stało się bardzo podobne, a relacja między nim i interpretatorem nabrała szczególnego charakteru.

Autor-kompozytor oraz autor-prawodawca

Rozpoznając kwestię interpretacji humanistycznej, nie mogę nie przytoczyć ważnej pracy *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej* Jerzego Kmity z 1971 roku. W ogólnych rozważaniach na temat naukowości nauk humanistycznych Kmita zauważa, że charakterystyczne dla nich jest właśnie odejście od „pozytywistycznego schematu nauk” – w opozycji do empirycznych i racjonalistycznie beznamiętnych nauk naturalistycznych¹⁰. Pewną rolę w naukach humanistycznych zaczynają odgrywać elementy, które w naturalistycznym pozytywizmie są całkowicie nie do przyjęcia: emocje, osobiste odczucia i wartości – zarówno

-
- 8 K. Moraczewski zauważa, że pierwsze przejawy muzyki programowej pojawiły się u Beethovena, natomiast najpełniej zostały rozwinięte (tak od strony artystycznej, jak i badawczej) w wieku XIX. Zob. K. Moraczewski, *Komunikacja muzyczna – krótki przegląd historyczny*, „Kultura Współczesna” 2001, nr 4, s. 22. Również M. Tomaszewski narodziny podstawowych kategorii elementarnych w muzyce przypisuje refleksji towarzyszącej dziełom Schuberta, Beethovena czy innych twórców XIX wieku, zob. M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 8–9.
- 9 Zob. M. Woźna-Stankiewicz, *Muzyka jest zawsze współczesna*, [w:] *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, red. M. Woźna-Stankiewicz, Kraków 2011, s. 13.
- 10 J. Kmita, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971, s. 20.



autora, jak i interpretatora. Kmita jako przykłady przytacza wiele tekstów kultury, jednak na wyjątkową uwagę zasługuje jego egzegeza motywu pstrąga w pieśni Franza Schuberta. W ślad za komentarzem Stefana Szumana:

„W gestykulacji” motywu (wstępu fortepianowego do pieśni *Pstrąg* Schuberta) odcinają się od siebie bardzo wyraźnie: 1) ruch szesnastek, podbiegających niespokojnie, a prawie że błyskawicznie, wytwarzający rozmach potrzebny do skoku, 2) sam skok ruchowy z *fis* na *dis*, 3) łagodne, miękkie opadnięcia gestu z *dis* na *h*. [...] Intencją Schuberta niewątpliwie było stworzenie gestu rytmicznego, który by, w tworzywiele melodyczno-rytmicznym, naśladował błyskawicznie szybkie ruchy pstrągów, płynących w strumieniu. Każdy, kto je obserwował, wie, że stoją one w prądzie prawie nieruchomo, by nagle i błyskawicznie rzucić się na muszkę lub zniknąć pod kamieniem potoku. Rytm akompaniamentu do pieśni *Pstrąg* składa się na przemian z błyskawicznych podpinięć i zatrzymań się w ruchu¹¹.

Inspiracją do powstania omawianego dzieła muzycznego był wiersz wczesnoromantycznego poety Christiana Friedricha Daniela Schubarta *Die Forelle* opublikowany w *Schwäbischer Musenalmanach* w 1787 roku. Ciąg przyczynowo-skutkowy prowadzący od pierwotnego impulsu do ostatecznego dzieła jest logiczny i możliwy do szczegółowego odtworzenia. Po pierwsze, poeta Christian F.D. Schubart widzi płynącego w potoku pstrąga i natchniony tym obrazem tworzy tekst. Trzydzieści lat później, bo na początku roku 1817, kompozytor Franz Schubert – zainspirowany samym tekstem – postanawia przełożyć go na muzykę jako utwór *Die Forelle*. Możemy z dużą dozą pewności założyć także, że sam Schubert widział wcześniej płynącego pstrąga, znał jego zachowanie, sposób poruszania się itd. – dysponował zatem empiryczną wiedzą wykraczającą poza czysto artystyczną inspirację. Ostatecznie dla odbiorcy muzyki intencja kompozytora pozostaje jasna i w pełni czytelna nawet bez znajomości pierwotnego tekstu Schubarta: jest nią liryczne odzwierciedlenie za pomocą środków muzycznych ruchu pstrąga w potoku.

¹¹ S. Szuman, *Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*, Kraków 1951, s. 137, [za:] J. Kmita, *Z metodologicznych problemów...*, s. 20.

Cel i sposób interpretacji utworu tym bardziej nie pozostawia wątpliwości, że już sam jego tytuł dokładnie wskazuje na zamiar kompozytora. Autor więc wyraźnie wskazuje na to, co odbiorca powinien wyobrażać sobie i czuć, wsłuchując się w muzykę. Według Kmity jest to do pewnego stopnia odbiciem szczególnej relacji zachodzącej między twórcą a odbiorcą dzieła, przekonania o racjonalności, w tym wypadku sprowadzającego się do przesłanki, że zarówno autor, jak i odbiorca rozumieją znaczenie słowa „pstrąg” (jako konkretnego gatunku ryby) i podzielają wiele idących za tym znaczeniem spostrzeżeń dotyczących sposobu poruszania się tej ryby, a także w głębszej warstwie psychologicznej – emocji, jakie obserwowanie pstrąga może wywoływać¹². Istotne jest przypomnienie, że w muzycznej liryce instrumentalnej często dla dodatkowego wzmocnienia wymowy dzieła towarzyszył mu także słowny komentarz (choćby w formie tekstu lirycznego), który stwarzał fabularne ramy dla narracji prowadzonej przez muzykę¹³. Każdorazowo zatem w dziełach tego typu to autor decydował, co i jak dokładnie ma rozumieć odbiorca dzieła.

Jak już wspomniano, z biegiem czasu muzyka uwolniła się od programowości i dźwiękonaśladownictwa. Z czasem pierwotny zamysł i intencje twórcy traciły na znaczeniu, a podmiotem decydującym o ostatecznej wymowie dzieła stał się sam słuchacz. W tym sensie więź zachodząca między autorem a odbiorcą nabrała znacznie bardziej psychologicznego charakteru. Od czasów impresjonizmu w odbiorze dzieła nad racjonalną programowością zaczęły przeważać emocje, a całkowita swoboda interpretacji idąca w parze z wręcz celowym zmarginalizowaniem znaczenia intencji racjonalnego autora stały się samodzielną wartością – zwłaszcza w postmodernizmie¹⁴. To, co w świecie sztuki może być uznawane za wielkie wyzwolenie, w domenie prawoznawstwa oznacza jednak interpretacyjną udrękę.

W myśl założeń klasycznego pozytywizmu tekst prawny powinien być precyzyjny, stabilny i obiektywny. Dzięki temu może gwarantować pewną

12 J. Kmita, *Z metodologicznych problemów...*, s. 23–26.

13 K. Lipka, *Ilustracyjność a programowość w muzyce*, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 14, s. 105–106.

14 Więcej: M. Wołek, *Muzyka w postmodernizmie*, „Folia Philosophica” 2004, nr 22, s. 225–235.



interpretację w każdych warunkach niezależnie od przekonań interpretera. Gustav Radbruch postulował, by prawo było wręcz wyobcowane ze świata i obojętne na jego czynniki¹⁵. Rola interpretera teoretycznie pozostaje więc marginalna, zwłaszcza gdy w razie jakichkolwiek wątpliwości dysponuje on mnogością ścisłych dyrektyw wykładni kolejnego stopnia. Świat odczuć pozaprawnych, sfera wartości liczą się o tyle, o ile ich użycie dopuszcza metodologia wykładni albo wręcz sam przepis prawa¹⁶.

Prawoznawstwo rozumiane w duchu pozytywizmu stara się spełniać ten warunek za pomocą aparatu metodologicznego, u którego podstaw leży model racjonalnego prawodawcy¹⁷. Prawodawca ten to onnipotentny autor dysponujący określoną wiedzą, a także usystematyzowanym poglądem na rzeczywistość i wykorzystujący je do tworzenia racjonalnego prawa realizującego przyjęte wcześniej cele oraz założenia. Naturalnie model taki jest całkowicie kontrfaktyczny. Posługiwanie się konceptem racjonalnego prawodawcy – abstrakcyjnego, stojącego niejako poza czasem i przestrzenią – w badaniach teoretycznoprawnych było po prostu ucieczką od konieczności nieustannego dociekania intencji realnego historycznego prawodawcy stanowiącego prawo w danym miejscu, czasie i kontekście. Koncept ten jest niczym innym jak pewnym teoretycznym kanonem, fundamentem „niezbędnym dla uprawomocnienia wnioskowań prowadzonych przez prawników”¹⁸. Pomimo swojego czysto teoretycznego charakteru model racjonalnego prawodawcy z czasem w polskiej kulturze prawnej zaczął się kondensować do niemal materialnej figury i nieodzownego elementu doktryny¹⁹.

15 G. Radbruch, *Filozofia prawa*, tłum. E. Nowak, Warszawa 2012, s. 110.

16 Zob. P. Jabłoński, M. Pichlak, *Miejsce refleksji krytycznej w instytucjonalnej wiedzy o prawie*, „Principia” 2013, nr 57–58, s. 269–295.

17 Na marginesie: racjonalność prawodawcy uważam też za jeden z głównych paradygmatów polskich nauk prawnych: P. Kantor-Kozdrowicki, *Racjonalność prawodawcy jako paradygmat nauk prawnych*, „Folia Iuridica Universitatis Wratislaviensis” 2018, 7 (1), s. 95–110.

18 L. Nowak, *Próba metodologicznej charakterystyki prawoznawstwa*, Poznań 1968, s. 138.

19 „Co najmniej od lat dziewięćdziesiątych pojęcie racjonalnego prawodawcy przestało być kategorią czysto teoretyczną i stało się częścią doktryny prawniczej”. A. Bator, A. Kozak, *Prawodawca racjonalny*, [w:] *Wprowadzenie do nauk prawnych. Leksykon tematyczny*, red. A. Bator, Warszawa 2016, s. 36.

Figura racjonalnego prawodawcy ściśle wywodzi się z pozytywistycznego rozumienia prawa, a doszukując się nawet dalej – można kojarzyć ją z pierwotnym historycznym rodowodem prawodawcy jako jednoosobowego organu (władcy, króla) arbitralnie stanowiącego przepisy. Co warto odnotować, figura racjonalnego prawodawcy jest tutaj w pewien sposób paralelna do figury autora w muzyce klasycznej. Wracając znów do Schubertowskiego *Pstrąga*: wiemy dokładnie, kiedy autor go skomponował (wiosną 1817 roku), czym się inspirował (*Die Forelle* Ch.F.D. Schubarta), co chciał przekazać (ruch pstrąga w strumieniu) i jakich środków artystycznych użył w dziele. Najbardziej podstawowa analiza dowolnego aktu normatywnego przez pryzmat racjonalnego prawodawcy przyniesie bardzo podobne rezultaty. Dla przykładu: ustawa z 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych²⁰ – wiemy dokładnie, kiedy autor ją stworzył (4 lutego 1994 roku), wiemy, co prawodawca chce przez wprowadzenie aktu osiągnąć (ochronę prawną utworu, a także zakres praw i zobowiązań przysługujących t ó r c o m, kwestie związane z autorstwem czy użytkowaniem utworów itd.), wiemy też, jak realizuje swoje cele (wprowadzenie odpowiednich ustawowych definicji legalnych, szczegółowych regulacji w zakresie obrotu utworami, także przez sankcje wynikające z przepisów karnych itd.). Oczywiście w rzeczywistości proces uchwalania tej ustawy był rozciągnięty w czasie, bo obejmował realnie co najmniej dwie kadencje parlamentarne²¹. Sam tekst ustawy podlegał później co najmniej 31 zmianom podejmowanym przez parlamenty i rządy kolejnych kadencji²², nie mówiąc o pojawiających się coraz silniejszych grupach lobbingowych, których oddziaływanie z czasem spowodowało wręcz, że ustalenie autorstwa poszczególnych zmian stało się niemal niemożliwe²³. Istotny wpływ na brzmienie aktu miały również wcześniejsze polskie ustawy z lat 1926 i 1952, których poszczególne

20 Tekst jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 1231 oraz Dz.U. z 2020 r., poz. 288.

21 Prace nad projektem ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych zostały zainicjowane jeszcze w Sejmie I kadencji, oficjalny druk sejmowy (nr 86 z 6 listopada 1993) pojawił się już w trakcie II kadencji.

22 *Internetowy System Aktów Prawnych*, [online:] <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDUI9940240083> [3.07.2020].

23 J. Błęszyński, *Polskie prawo autorskie po dwudziestu latach obowiązywania ustawy z 4 lutego 1994 r.*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2015, z. 2, s. 13–14.



przepisy niekiedy wprost powielono w nowym prawie²⁴, a także w zasadzie na każdym etapie prac nad ustawą oraz jej kolejnymi zmianami – przepisy prawa europejskiego i międzynarodowego²⁵.

Każdy akt normatywny tworzony jest przez wiele ciał kolegialnych o zmieniających się strukturach, działających według skomplikowanych procedur, poddawanych różnorodnym – często niesformalizowanym – czynnikom, których śladu próżno potem szukać w ostatecznym brzmieniu tekstu. Nawet wymóg jasności czasowej tekstu prawnego jest pozorny; o ile data publikacji ustawy jest powszechnie znana, o tyle sam proces legislacyjny jest rozłożony w czasie, nieregularny, a często śledzenie kształtowania się treści przepisów przed promulgacją jest utrudnione lub wręcz niemożliwe. Sam proces legislacji obarczony jest wadą polegającą na niemożliwości dostosowania brzmienia przepisów do „wszystkich istniejących obecnie lub w przyszłości ważnych racji”, a problem niedostosowania prawa do zmieniającej się rzeczywistości pozostaje znany (i nierozwiązywalny) paradoksem²⁶. Pewne określenie czynników kierujących prawodawcą również nie jest możliwe: w grę wchodzi zmienne społeczne, ekonomiczne, polityczne, partyjne, finansowe, międzynarodowe, kulturowe, przyrodnicze itd. – zwykle nie sposób jednoznacznie ustalić, czy prawodawca się kieruje ani kto osobiście odpowiada za autorstwo danego przepisu²⁷. W rezultacie prawo pozostaje często wewnętrznie sprzeczne, pełne wad i niezamierzonych luk, nieprzejrzyste – co stawia pod znakiem zapytania także efektywność tego, jak ustawodawca realizuje swoje cele.

Jednocześnie figura prawodawcy racjonalnego – mimo swej oczywistej kontrfaktyczności – leży u podstaw większości rozumowań i interpretacji prawniczych, tak w sferze teorii prawa, jak i jego praktyki²⁸.

-
- 24 J. Fiołka, *Kilka uwag krytycznych o ustawie o prawach autorskich i prawach pokrewnych*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2015, z. 2, s. 274.
- 25 Zob. np. P. Ślęzak, *Wpływ prawa wspólnotowego na polskie prawo autorskie*, „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3, s. 14–36.
- 26 J. Raz, *Autorytet prawa. Eseje o prawie i moralności*, tłum. P. Maciejko, Warszawa 2000, s. 34.
- 27 E. Łętowska, K. Sobczak, *Rzeźbienie państwa prawa. 20 lat później*, Warszawa 2012, s. 357.
- 28 L. Pszczółkowski, *Racjonalne prawodawstwo*, [hasło w:] *Wielka encyklopedia prawa*, red. B. Hołyst, R. Hauser, t. 7, Warszawa 2014, s. 365.

Wymogi procesu wykładni wymuszają konieczność prowadzenia jej przez pryzmat racjonalności. Wobec tego łatwiej budować interpretację prawniczą na abstrakcyjnej figurze generalnego racjonalnego autora niż każdorazowo dochodzić autorstwa i intencji stojących za przepisem. Przekonanie o racjonalnym legislatorze jest jednak tak silne, że doktryna przypisuje mu niekiedy samodzielne zdolności poznawcze, własny system wartości, a nawet swobodę twórczą²⁹ – cechy bliższe osobowemu autorowi-artyście, a nie teoretycznemu konstruktowi.

Dzieje się tak, ponieważ założenie o racjonalnym prawodawcy jest jednym z rodzajów struktury humanistycznej. Realny byt istniejący wraz ze wszystkimi swoimi niedoskonałościami zostaje przekształcony w abstrakcyjny byt funkcjonalny: wyidealizowany, z konieczności uproszczony, ale przede wszystkim zbieżny z oczekiwaniami interpretatora. Przytoczę znów Jerzego Kmitę:

Otóż w językoznawstwie, socjologii, etnografii, ekonomii itp. występują nader liczne przypadki traktowania obiektów (w szerokim tego słowa znaczeniu) uznawanych skądinąd za struktury humanistyczne – jako struktur funkcjonalnych. Ujęcie tego rodzaju, a także związane z nim wyjaśnienie funkcjonalne, może być błędne, może być wyrazem skrótu myślowego, ale może również chodzić o [...] przypadek trzeci: wchodzi wówczas w rachubę nie sens danej struktury, lecz jej własność, ze względu na którą posiada ona charakter struktury funkcjonalnej³⁰.

W wypadku konstruktu racjonalnego prawodawcy zachodzi więc podwójne przekształcenie. Realny prawodawca jest bytem rozproszonym: można do niego zaliczyć nie tylko posłów i senatorów uchwalających akt normatywny, lecz także (co nawet bardziej zasadne) licznych prawników i specjalistów projektujących dane rozwiązania na poziomie parlamentu oraz rządu, przedstawicieli władzy wykonawczej, lobbystów, grupy nacisku i prawdopodobnie setki innych ludzi w rozmaity sposób oddziałujących na ostatecznie publikowany kształt ustawy. Byt ten jest

29 M. Kordela, *Zasady prawa jako normatywna postać wartości*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2006, z. 1, s. 43–44.

30 J. Kmita, *Z metodologicznych problemów...*, 154.



upraszczany do struktury humanistycznej: omnipotentnego, racjonalnego i stabilnego autora tekstu prawnego, stojącego jakoby poza prawdziwymi zawiłościami procesu legislacyjnego – ale odzwierciedlającego ciągłość państwa i stanowienia prawa. Sama ta struktura z biegiem czasu zaczyna być traktowana w teorii i praktyce prawa jako samodzielna struktura funkcjonalna, organizm posiadający własne, zupełnie ludzkie cechy, rozpatrywany jako samodzielny kreator aktów normatywnych³¹. Taki autor-prawodawca jest niemal identyczny z omawianym wyżej autorem-kompozytorem. Obaj kierują się własnymi inspiracjami, tworzą dzieło w określonych intencjach i mają na celu w precyzyjny sposób wpłynąć na odbiorcę i jego sposób rozumienia dzieła.

Odczytywanie intencji autora

Zarówno w wypadku interpretacji humanistycznej, jak i prawniczej rola interpretatora staje się zatem decydująca. Konstruktor autora jest budowany w zgodzie z wyobrażeniami interpretatora (albo dominującej szkoły interpretacyjnej); to interpretator, a nie autor, przetwarza istniejący materiał źródłowy w zgodzie z własnymi założeniami i celami. Kmita rozpatruje struktury humanistyczne głównie na przykładzie innych toposów obecnych w nauce³², jednak zauważa możliwość ich zastosowania także w naukach prawnych. Przywołuje tutaj swoją współpracę z Leszkiem Nowakiem w zakresie rozpoznawania *interpretacji adaptacyjnej*³³. Interpretacja adaptacyjna ma mieć charakter ahistoryczny i niejako kontrfaktyczny: nie skupia się ona na kontekście rzeczywistym interpretowanego przedmiotu, ale raczej na jego kulturowym wyobrażeniu. W tym miejscu nie mogę nie wspomnieć, że Nowak był prawdopodobnie

31 *Ibidem*, s. 152.

32 Kmita podaje przykład m.in. całego systemu *modeli idealnych* celowo tworzonych przez Maxa Webera jako narzędzia ułatwiającego rozumienie realnych zjawisk społecznych i politycznych.

33 J. Kmita, L. Nowak, *O racjonalizującym charakterze badań humanistycznych*, „Studia Filozoficzne” 1969, nr 5, s. 50–77.

pierwszym badaczem, który w polskim prawoznawstwie szczegółowo opisał wzór racjonalnego prawodawcy i jego rolę w praktyce prawa³⁴, w ślad za nim wątek ten rozwijali m.in. Jerzy Wróblewski³⁵ czy Sławomira Wronkowska³⁶. Geneza konstruktu racjonalnego prawodawcy – od podłoża w teorii humanizmu u Kmity, przez teorie interpretacyjne według Nowaka, aż po model rozumowania prawniczego i paradygmat polskiej kultury prawnej – jest tutaj bardzo wyraźnie czytelna.

Przełożenie dorobku Kmity i Nowaka na nauki prawne rodzi jeszcze jedną konsekwencję. W teorii wykładni prawa istnieje silna opozycja między wykładnią statyczną (nakazującą literalne interpretowanie tekstu, w brzmieniu nadanym mu przez autora i odtwarzającym jego rozumienie) a dynamiczną (dozwalającą bardziej swobodną interpretację, „adekwatną do życia” i skupioną na efektywności prawa³⁷). Stawiam ostrożną tezę, że koncepcja interpretacji adaptacyjnej Nowaka jest analogiczna do metodologii wykładni dynamicznej. Interpretacja adaptacyjna stosowana powszechnie w humanistyce oraz w filozofii³⁸ pozwala na analizę interpretowanego przedmiotu przez pryzmat aktualnego stanu wiedzy, kultury, obyczajowości, a także wartości interpretatora. Przedmiot interpretacji jest w ten sposób ożywiany, dostosowywany do realiów aktualnych w momencie interpretacji – jednak każdorazowo może dziać się to wbrew intencjom autora. Podobnie prawnicza wykładnia dynamiczna dopuszcza większy nacisk na wydobycie maksymalnej skuteczności przepisu w określonych warunkach interpretacyjnych. Rola

34 L. Nowak, *Interpretacja prawnicza. Studium z metodologii prawoznawstwa*, Warszawa 1973, s. 35–43.

35 J. Wróblewski, *Wybrane zagadnienia metodologiczne dogmatyki prawa*, [w:] *Zagadnienia metodologiczne prawoznawstwa. Materiały z sesji naukowej*, Łódź, 27–28 marca 1980 r., red. J. Wróblewski, Wrocław-Warszawa 1982, s. 137–138.

36 S. Wronkowska, *Prawodawca racjonalny jako wzór dla prawodawcy faktycznego*, [w:] *Szkice z teorii prawa i szczegółowych nauk prawnych*, red. S. Wronkowska, M. Zieliński, Poznań 1990, s. 279–288.

37 A. Bator, *Poziomowa interpretacja tekstu prawnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauk prawnych. Leksykon tematyczny*, red. A. Bator, Warszawa 2016, s. 280–284.

38 Kmita przytacza przykłady interpretacyjnej adaptacyjności filozofii w ślad za Richardem Rortym: J. Kmita, *Anarchizm interpretacyjny – o czym mowa?*, „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1997, nr 6 (48), s. 67.

prawnika interpretującego tekst jest wówczas kluczowa, staje się on „cichym współkonstruktorem” dobierającym przesłanki interpretacyjne do pożądanego efektu³⁹. Wykładnia dynamiczna jest do pewnego stopnia kontrowersyjna, bo rodzi pytania o dozwolony poziom swobody prawnika przy interpretacji tekstu. Jako typ wykładni celowościowej zawsze jednak musi mieścić się w granicach wyznaczonych przez prawodawcę, a miarą jej dopuszczalności jest jak najlepsze zrealizowanie celów wyznaczonych przez autora tekstu prawnego.

Autor-prawodawca milczy, lecz tylko pozornie. Podobnie jak w wypadku autora-kompozytora, wskazówki interpretacyjne da się wywieść z wielu przesłanek leżących poza samym tekstem prawnym, lecz nierozzerwalnie z nim związanych. Miejsce aktu normatywnego w systemie prawa, jego tytuł, uzasadnienie, stenogramy z posiedzeń komisji legislacyjnych, materiały robocze – są narzędziami służącymi do ustalenia ducha prawa, a także konkretnego celu i intencji prawodawcy. O ile w polskim systemie prawnym wykładnia autentyczna nie jest przewidziana jako oficjalny instrument ustrojowy, o tyle nieoficjalna wykładnia autentyczna oparta na wymienionych wyżej elementach pojawia się w orzecznictwie i określaniu właściwych linii interpretacyjnych⁴⁰. Co więcej, dynamiczną wykładnię celowościową można potraktować jako konieczne uelastyczenie systemu prawa. Jak dowodził m.in. Marcin Matczak, w starciu ze skomplikowaną rzeczywistością prawną trzymanie się ścisłego modelu formalistycznej wykładni statycznej prowadzi tylko do pogłębiających się absurdów prawnych – zwiększenie roli interpretatora jest pożądaną i wręcz stanowi jeden z przejawów dojrzałości kultury prawnej⁴¹.

39 P. Jabłoński, *O deskryptywnym poziomie interpretacji tekstu prawnego*, „Studia Prawno-Ekonomiczne” 2018, t. 106, s. 44.

40 Przykłady w orzecznictwie: Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 30 czerwca 2017 r., sygn. akt VI ACa 135/16; Wyrok Sądu Najwyższego z 5 października 2016 r., sygn. akt II UK 267/15.

41 Matczak w tym kontekście wielokrotnie powołuje się na anglosaską kulturę prawną z jej pragmatycznym dopuszczeniem wykładni celowościowej i [np. za A. Barakiem] analizy każdej ustawy przez pryzmat wszystkich tekstów danej gałęzi systemu prawa. M. Matczak, *Summa iniuria. O błędzie formalizmu w stosowaniu prawa*, Warszawa 2007, s. 68–69, 164–167.

Dopuszczalność wykładni dynamicznej podnosi znaczenie interpretatora, a także nieuchronnie przybliża prawo do sztuki. Ze zwiększeniem wagi interpretacji wrasta też znaczenie sposobu argumentacji, retoryki, elokwencji, charyzmy prawniczej – w ogóle kunsztu oratorskiego i retorycznego. Ewa Łętowska zestawia pozycję prawnika z dyrygentem, który na równi z autorem decyduje o wymowie dzieła⁴², ale podkreśla również, że to konieczność: „[...] prawo, nieożywione twórczą i śmiałą – ale bez szaleństw – interpretacją, kosztuje. I wtedy musi odejść do lamusa myśli”⁴³.

Właściwe funkcjonowanie systemu prawa wymaga więc zrównoważenia jego dwóch wartości: racjonalnej i stabilnej struktury z elastyczną interpretacją. Przewaga każdej ze stron równania prowadzi do dysfunkcji: nadmiernego formalizmu lub anarchicznej zmienności – w każdym wypadku skutkiem jest jednak wypaczenie idei prawa. Rozsądna interpretacja ożywiająca system prawa jest tym miejscem, gdzie należy szukać nici porozumienia między prawem i sztuką – oraz prawem i muzyką. Uniwersalne struktury interpretacji humanistycznej w dużej mierze są wspólne dla obu dziedzin.

Bibliografia

- Bator Andrzej, *Poziomowa interpretacja tekstu prawnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauk prawnych. Leksykon tematyczny*, red. A. Bator, Warszawa 2016, s. 280–284.
- Bator Andrzej, Kozak Artur, *Prawodawca racjonalny*, [w:] *Wprowadzenie do nauk prawnych. Leksykon tematyczny*, red. A. Bator, Warszawa 2016, s. 35–38.
- Błęszyński Jan, *Polskie prawo autorskie po dwudziestu latach obowiązywania ustawy z 4 lutego 1994 r.*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2015, z. 2, s. 5–25.

42 E. Łętowska, K. Pawłowski, *O operze i o prawie*, Warszawa 2014, s. 28.

43 *Ibidem*, s. 96.

- Dera Jakub, *Artystyczny obraz dzieła muzycznego i duchowy aspekt sztuki z perspektywy muzyka XX wieku*, „Notes Muzyczny” 2015, nr 2, s. 173–181.
- Fiołka Janusz, *Kilka uwag krytycznych o ustawie o prawach autorskich i prawach pokrewnych*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2015, z. 2, s. 263–276.
- Jabłoński Paweł, *O deskryptywnym poziomie interpretacji tekstu prawnego*, „Studia Prawno-Ekonomiczne” 2018, t. 106, s. 29–53.
- Jabłoński Paweł, Pichlak Maciej, *Miejsce refleksji krytycznej w instytucjonalnej wiedzy o prawie*, „Principia” 2013, nr 57–58, s. 269–295.
- Jusiak Janusz, *Kontekstualna interpretacja dzieła muzycznego*, [w:] Świadomość, świat, wartości. Prace ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Półtawskiemu w 90. rocznicę urodzin, red. D. Leszczyński, M. Rosiak, Wrocław 2013, s. 125–144.
- Kantor-Kozdrowicki Piotr, *Racjonalność prawodawcy jako paradygmat nauk prawnych*, „Folia Iuridica Universitatis Wratislaviensis” 2018, 7 (1), s. 95–110.
- Kmita Jerzy, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971.
- Kmita Jerzy, *Anarchizm interpretacyjny – o czym mowa?*, „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1997, nr 6 (48), s. 63–68.
- Kmita Jerzy, Nowak Leszek, *O racjonalizującym charakterze badań humanistycznych*, „Studia Filozoficzne” 1969, nr 5, s. 50–77.
- Kordela Marzena, *Zasady prawa jako normatywna postać wartości*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2006, z. 1, s. 39–54.
- Krawczyk Mariusz, *Znaczenie sporu naturalizm vs. antynaturalizm dla nauk prawnych*, „Studenckie Zeszyty Naukowe” 2013, 16, 23, s. 36–47.
- Lipka Krzysztof, *Ilustracyjność a programowość w muzyce*, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 14, s. 101–111.
- Łętowska Ewa, *Boska sztuka interpretacji*, [w:] *Prawo, społeczeństwo, jednostka. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leszkowi Kubickiemu*, red. A. Łopatka, B. Kunicka-Michalska, S. Kiewlicz, Warszawa 2003, s. 25–35.
- Łętowska Ewa, Pawłowski Krzysztof, *O operze i o prawie*, Warszawa 2014.
- Łętowska Ewa, Sobczak Krzysztof, *Rzeźbienie państwa prawa. 20 lat później*, Warszawa 2012.

- Matczak Marcin, *Summa iniuria. O błędzie formalizmu w stosowaniu prawa*, Warszawa 2007.
- Moraczewski Krzysztof, *Komunikacja muzyczna – krótki przegląd historyczny*, „Kultura Współczesna” 2001, nr 4, s. 16–24.
- Nowak Leszek, *Próba metodologicznej charakterystyki prawoznawstwa*, Poznań 1968.
- Nowak Leszek, *Interpretacja prawnicza. Studium z metodologii prawoznawstwa*, Warszawa 1973.
- Pszczółkowski Leszek, *Racjonalne prawodawstwo*, [hasło w:] *Wielka encyklopedia prawa*, red. B. Hołyst, R. Hauser, t. 7, Warszawa 2014, s. 365–367.
- Radbruch Gustav, *Filozofia prawa*, tłum. E. Nowak, Warszawa 2012.
- Raz Joseph, *Autorytet prawa. Eseje o prawie i moralności*, tłum. P. Maciejko, Warszawa 2000.
- Stelmach Jerzy, *Naturalistyczny i antynaturalistyczny model teorii prawa*, „Studia Prawnicze” 1984, nr 3–4, s. 87–102.
- Ślęzak Piotr, *Wpływ prawa wspólnotowego na polskie prawo autorskie*, „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3, s. 14–36.
- Szuman Stefan, *Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*, Kraków 1951.
- Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 7–50.
- Wilejczyk Magdalena, *Zagadnienia ogólne części prawa cywilnego*, Warszawa 2014.
- Wołek Magdalena, *Muzyka w postmodernizmie*, „Folia Philosophica” 2004, nr 22, s. 225–235.
- Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Muzyka jest zawsze współczesna*, [w:] *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, red. M. Woźna-Stankiewicz, Kraków 2011, s. 11–24.
- Wronkowska Sławomira, *Prawodawca racjonalny jako wzór dla prawodawcy faktycznego*, [w:] *Szkice z teorii prawa i szczegółowych nauk prawnych*, red. S. Wronkowska, M. Zieliński, Poznań 1990, s. 279–288.
- Wróblewski Jerzy, *Sądowe stosowanie prawa*, Warszawa 1972.
- Wróblewski Jerzy, *Wybrane zagadnienia metodologiczne dogmatyki prawa*, [w:] *Zagadnienia metodologiczne prawoznawstwa. Materiały z sesji*

naukowej, Łódź, 27–28 marca 1980 r., red. J. Wróblewski, Wrocław-Warszawa 1982, s. 120–142.

Zieliński Maciej, *Wykładnia prawa. Zasady – reguły – wskazówki*, Warszawa 2017.

Zieliński Maciej, Zirk-Sadowski Marek, *Klaryfikacyjność i derywacyjność w integrowaniu polskich teorii wykładni prawa*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2011, z. 2, s. 99–111.

Ziemiński Zygmunt, *Teoria prawa*, Warszawa-Poznań 1978.

STRESZCZENIE

Intencja autora jako cel interpretacji prawniczej i muzycznej

Poszukiwanie intencji milczącego autora jest cechą wspólną interpretacji prawniczej i muzycznej. Dla rozpoznania nie zawsze jasnych zamierzeń legislatora prawoznawstwo wykształciło cały aparat metodologiczny z własnymi zasadami logiki, hermeneutyki, skomplikowanymi regułami wykładni czy dogmatami (np. racjonalności prawodawcy). Wydaje się, że interpretacja muzyczna – zwłaszcza w muzyce klasycznej, przy braku dostępu do dźwiękowego zapisu autorskiego brzmienia utworów – także w jakiejś mierze sprowadza się do poszukiwania woli i zamysłu ich twórcy. Z jednej strony dzieło muzyczne oraz dzieło jako akt prawny są osiągalne, dostępne, poddawalne zrozumiałym regułom interpretacji. Z drugiej jednak strony ukryte procesy twórcze, inspiracje i czynniki stojące za tworzeniem muzyki oraz tworzeniem prawa mają bezpośredni wpływ na ostateczny kształt kreacji, w ten nieoczywisty sposób oddziałując na aktualną rzeczywistość. Autor-prawodawca oraz autor-kompozytor stają się więc w pewnym stopniu bytami abstrakcyjnymi, niedostępnymi dla odbiorcy bezpośrednio, a zrozumiałymi tylko przez pośrednią i niedoskonałą analizę. W artykule skupiono się zwłaszcza na zagadnieniu autora dzieła, jego celu oraz więzi między nim a interpretatorem z perspektywy zasad interpretacji humanistycznej w ujęciu Jerzego Kmity.

Słowa kluczowe: interpretacja, autor, racjonalny prawodawca

The Author's Intention As the Goal of Legal and Musical Interpretation

The search for the silent author's intentions is a common feature of legal and musical interpretation. To recognise the legislator's intentions, which are not always clear, jurisprudence developed the entire methodological apparatus with its own rules of logic, hermeneutics, complicated rules of interpretation or dogmas (e.g. rationality of the legislation). It seems that the musical interpretation – especially in classical music, in the absence of access to original recordings of the works – also comes down to seeking the will and intention of their creator. On the one hand, a musical work and a work as a legal act are achievable, accessible, subject to understandable rules of interpretation. On the other hand, hidden creative processes, inspirations and factors behind the creation of music and the creation of law have a direct impact on the final shape of creation, in an unobvious way affecting current reality. Thus, author-legislator and author-composer become to some extent abstract entities, inaccessible to the recipient directly, and understood only through indirect and imperfect analysis. The article focuses especially on the issue of the author of the work, his purpose and the relationship between him and the interpreter from the perspective of the principles of humanistic interpretation in the view of Polish author Jerzy Kmita.

Keywords: interpretation, author, rational legislation

PIOTR KANTOR-KOZDROWICKI

ORCID: UWr 0000-0002-3891-2158

Absolwent i doktorant Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego. W zakres jego zainteresowań badawczych wchodzi teoria i filozofia prawa oraz system prawa polskiego. Poza uczelnią jest aktywnym samorządowcem oraz publicystą.



CZY MUZYKA ŁAGODZI OBYCZAJE? O WPŁYWIE MUZYKI NA PRZESTĘPCZOŚĆ

Wstęp

Jedną z podstawowych funkcji prawa karnego jest funkcja ochronna¹. Prawo karne ma stać na straży dóbr prawnych, rozumianych jako wartości o charakterze indywidualnym oraz społecznym, których respektowania wymaga się dla zachowania porządku publicznego i ładu społecznego². Doniosłość tej funkcji prawa karnego podkreślana jest również w orzecznictwie Sądu Najwyższego³.

-
- 1 K. Buchała, A. Zoll, *Polskie prawo karne*, Warszawa 1996, s. 11–14; T. Bojarski, *Polskie prawo karne. Zarys części ogólnej*, Warszawa 2008, s. 29–31; *Prawo karne*, red. A. Grześkowiak, Warszawa 2009, s. 11–18.
 - 2 L. Gardocki, *Prawo karne*, Warszawa 2017, s. 7; A. Grześkowiak, *Funkcje kary w świetle projektów zmian kodeksu karnego*, [w:] *Ius et lex, Księga jubileuszowa ku czci profesora Adama Strzembosza*, red. A. Dębiński, A. Grześkowiak, K. Wiak, Lublin 2002, s. 46.
 - 3 Uchwały Sądu Najwyższego: z dnia 26 czerwca 2014 r., I KZP 8/14; z dnia 29 stycznia 2009 r., I KZP 28/08. Wyroki Sądu Najwyższego: z dnia 20 lipca 2017 r., IV KK 31/17; z dnia 28 września 2010 r., SNO 36/10. Postanowienia Sądu

Istotnym aspektem funkcji ochronnej jest funkcja prewencyjna⁴, rozumiana zarówno jako prewencja indywidualna, jak i ogólna. Ta pierwsza polegać ma na realizacji takiej reakcji karnej, która skutecznie zapobiegnie popełnieniu przez sprawcę w przyszłości ponownie czynu zabronionego. Prewencja ogólna natomiast, w ujęciu historycznym, odnosi się do odstraszenia potencjalnych sprawców przed popełnieniem przestępstwa lub wykroczenia, obecnie zaś postrzegana jest przede wszystkim jako dążenie do pozytywnego wpływu na aprobatę obowiązujących powszechnie norm postępowania, co przekłada się na to, że jednostki przyjmują normy prawa karnego za „własne”⁵. Co istotne, prawo karne musi jednak pokrywać się z podstawowymi normami etycznymi oraz moralnymi, mającymi walor społecznej akceptacji, gdyż w przeciwnym razie jednostki nie czują się związane nakazami i zakazami prawnymi ani nie identyfikują się z nimi, co negatywnie wpływa na przestrzeganie prawa (tzw. zjawisko anomii)⁶.

Jak pokazują przytoczone w niniejszej publikacji eksperymenty i badania, muzyka może pełnić podobną funkcję. Może ona mianowicie odstraszać potencjalnych sprawców czynu zabronionego, a także zachęcić ich do zachowania zgodnego z porządkiem prawnym. Poszukiwanie przez kryminologów pozaprawnych środków, które pełnić mogą podobne funkcje jak normy prawne, jest o tyle istotne, że prawo karne stanowi środek o charakterze *ultima ratio*⁷. Oznacza to, że „sięganie do instrumentów prawnokarnych uzasadnione jest wtedy tylko, gdy pożądanego celu nie można osiągnąć w żaden inny sposób”⁸.

Dlatego też w niniejszym tekście przedstawiono dotychczas przeprowadzone eksperymenty dotyczące wpływu muzyki na zmniejszenie przestępczości wraz z komentarzem co do ewentualnych wyników

Najwyższego: z dnia 29 listopada 2018 r., V KK 190/18; z dnia 21 kwietnia 2005 r., IV KO 19/05; z dnia 14 maja 2003 r., IV KZ 11/03.

4 K. Buchała, A. Zoll, *op. cit.*, s. 11–14.

5 A. Marek, *Funkcje prawa karnego*, [w:] *System Prawa Karnego*, t. 1: *Zagadnienia ogólne*, red. A. Marek, Warszawa 2010, s. 12–14.

6 A. Marek, *Kryminologia*, Toruń 1985, s. 69–71.

7 L. Gardocki, *Subsydiarność prawa karnego oraz in dubio pro libertate – jako zasady kryminalizacji*, „Państwo i Prawo” 1989, z. 12, s. 61.

8 Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 9 października 2001 r., SK 8/00.



i przyczyn tego zjawiska. Przytoczony został również pogląd odmienny, według którego muzyka może być również czynnikiem nasilającym zachowania przestępcze.

Eksperymenty z wykorzystaniem muzyki jako czynnika zmniejszającego przestępczość

Pomysł narodził się w roku 1985, kiedy to menedżer sklepu należącego do sieci 7-Eleven w kanadyjskiej prowincji Kolumbia Brytyjska podjął decyzję o odtwarzaniu muzyki klasycznej na terenie parkingów przed sklepem, co miało na celu odstraszenie nastolatków przed gromadzeniem się tam i dopuszczaniem się czynów o charakterze chuligańskim⁹. Wyniki były na tyle zadowalające, że program wprowadzono w 150 sklepach sieci na terytorium Kanady i Stanów Zjednoczonych.

W literaturze odnaleźć można informacje o kolejnych eksperymentach, w których próbowano za pomocą muzyki zmniejszyć przestępczość. Jednym z nich był program wprowadzony na stacjach kolejowych oraz na przystankach w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, gdzie publicznie odtwarzano muzykę instrumentalną oraz operową¹⁰. Skutkiem była mniejsza liczba zgłoszeń co do popełnionych tam przestępstw.

Ponadto udokumentowany został program wprowadzony w londyńskiej bibliotece publicznej¹¹. Przy wejściu odtwarzano kompozycję Antonia Vivaldiego (koncerty skrzypcowe znane jako *Cztery pory roku*) oraz muzykę operową (przede wszystkim arię *Voi che sapete* z opery *Wesele Figara* Mozarta), co miało na celu zwłaszcza odstraszenie gromadzących się tam ludzi, którzy wybierając to miejsce do palenia wyrobów

9 L.E. Hirsch, *Weaponizing Classical Music: Crime Prevention and Symbolic Power in the Age of Repetition*, „Journal of Popular Music Studies” 2006, 19 (4), s. 342–358.

10 M. Thompson, *To Soothe or Remove? Affect, Revanchism and the Weaponized Use of Classical Music*, „Communication and the Public” 2017, 4, 2, s. 1–3.

11 G. Turner, *Classical Music, Opera Used to Disperse Teen Loiterers*, „The London Free Press” 2010, June 28, [online:] <http://www.interlude.hk/front/classical-music-opera-used-to-disperse-teen-loiterers/> [11.07.2019].

tytoniowych, blokowali innym możliwość wejścia do biblioteki. Ze względu na ogromną liczbę skarg, które trafiały do władz biblioteki, a zarazem brak możliwości reakcji z ich strony ze względu na to, że chodnik nie należy do biblioteki, lecz jest własnością publiczną, zdecydowano się na odtwarzanie muzyki. Jak wynika z oficjalnej informacji dyrektora biblioteki, personel nie przeprowadził żadnych naukowych badań, które ukazałyby w sposób miarodajny wyniki programu, jednak władze biblioteki zaobserwowały drastyczne zmniejszenie liczby skarg osób pragnących skorzystać z biblioteki. Jak wynika z relacji osób, które miały możliwość obserwowania efektów tych działań, reakcja była natychmiastowa, a liczba osób gromadzących się przy wejściu zmalała już od pierwszego dnia, w którym rozpoczęto odtwarzanie muzyki.

Pomysł ten próbowano również zastosować do walki z nielegalnym handlem środkami odurzającymi. W roku 2001 w West Palm Beach na Florydzie na skrzyżowaniach, gdzie dotąd najczęściej odnotowywano sprzedaż narkotyków, zainstalowano głośniki, z których płynęły kompozycje Mozarta i Beethovena¹². Jak wynika z relacji patrolujących te okolice policjantów, w strefach, gdzie odtwarzano muzykę, nie zaobserwowano zachowań przestępczych. Ze względu na sukces tej operacji taktyka ta od tamtej pory jest oficjalnie wykorzystywana przez funkcjonariuszy policji w Stanach Zjednoczonych.

Najbardziej miarodajne wyniki zostały uzyskane przez londyńskie metro po zakończeniu trwającego 18 miesięcy programu pilotażowego uruchomionego w 2003 roku. Eksperyment ten polegał na odtwarzaniu muzyki klasycznej na stacji metra Elm Park w celu zmniejszenia liczby wykroczeń i drobnych przestępstw. Ogłoszone przez londyńskie metro wyniki kształtowały się następująco:

- ∞ spadek liczby kradzieży w pociągach metra o 33%,
- ∞ spadek liczby ataków słownych na pracowników metra o 25%,
- ∞ spadek liczby aktów zniszczenia mienia (wandalizmu) o 37%¹³.

12 T. Gioia, *Bach at the Burger King*, „Los Angeles Review of Books” 2018, May 17, [online:] <https://lareviewofbooks.org/article/bach-at-the-burger-king/#!> [3.07.2019].

13 J. Duchen, *Mind the Back: Classical Music on the Underground*, „The Independent” 2008, March 26, [online:] <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/mind-the-bach-classical-music-on-the-underground-800483.html> [30.06.2019].

Jak wynika z informacji dostarczonych przez autorów opisanego wyżej programu, czas odtworzenia wszystkich utworów przewidzianych do tego programu wynosił 40 godzin. Kompozycje zostały wybrane przez serwis Broadchart International (obecnie platforma I Like Music) i obejmowały przede wszystkim dorobek kompozytorów z XVIII i XIX wieku¹⁴.

Uzyskane wyniki okazały się na tyle zadowalające, że w 2005 roku podjęto decyzję o wprowadzeniu tego systemu na 65 stacjach londyńskiego metra.

Zauważyć jednak należy, że przedstawione wyżej eksperymenty nie były badaniami w sensie naukowym. Nieznana jest metodologia pracy, a ewentualne informacje o pozytywnym wyniku wprowadzonych programów mogą być obciążone błędem. Dają one z pewnością asumpt do dalszego analizowania opisywanego zjawiska zmniejszania przestępczości za pomocą muzyki z nadzieją na pozytywny wynik, jednak pewność co do prawdziwości odnośnej hipotezy można uzyskać dopiero po przeprowadzeniu weryfikacji adekwatnymi metodami naukowymi.

Muzyka klasyczna jako „broń”

W związku z opisanymi wyżej eksperymentami w literaturze ukuto termin *weaponizing classical music*¹⁵. Nie udało się odnaleźć jakiegokolwiek publikacji w języku polskim, w której autor poruszałby tę tematykę, a tym bardziej tłumaczyłby tenże zwrot na język polski. Wydaje się jednak, że termin ten oddaje istotę zjawiska, a mianowicie wykorzystanie muzyki – w tym konkretnym wypadku muzyki klasycznej – jako swoistej broni¹⁶.

Zjawisko wykorzystania muzyki właśnie jako broni, kary lub środka dyscyplinującego nie jest niczym nowym. Jak wynika z literatury, pierwsze udokumentowane próby pojawiły się pod koniec XVII wieku, wydaje

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ L.E. Hirsch, *Weaponizing Classical Music...*, s. 342–358; J. Sterne, *Urban Media and the Politics of Sound Space*, „Open: Cahier on Art and the Public Domain” 2005, 9, s. 6–15.

¹⁶ Zob. B. Johnson, M. Cloonan, *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, New York 2009.

się jednak, że mogą mieć swoje źródło już w Biblii¹⁷. Jeśli chodzi o czasy bliższe obecnym, muzyka była wykorzystywana podczas II wojny światowej w nazistowskich obozach koncentracyjnych, gdzie stosowano – jak określa się to w literaturze – *music violence*¹⁸. Muzyka to także część strategii wojskowej znanej w Stanach Zjednoczonych w latach 40. i 50. XX wieku, w której to strategii znalazły się elementy deprywacji sensorycznej¹⁹.

Ponadto wspomnieć można o działaniach wojskowej dyktatury w Grecji, znanej jako junta czarnych pułkowników, którzy wykorzystywali muzykę i dźwięki jako element terroru podczas aresztowań i przesłuchań²⁰. Tortury te miały polegać na bardzo głośnym, nieustannym odtwarzaniu muzyki²¹. Czasami powiązane były z nakazem śpiewania, tańczenia lub wielogodzinnego wysiłku fizycznego²². Takie zachowanie polegające na zmuszeniu do partycypowania w muzyce, zarówno biernie przez słuchanie, jak i czynnie w sposób wyżej opisany, zostało uznane za okrutne, poniżające oraz niehumanitarne²³. Zwłaszcza że udowodniona została przez psychiatrów korelacja między pozbawieniem wolności połączonym z głośnym odtwarzaniem muzyki a późniejszym występowaniem zespołu stresu pourazowego²⁴.

-
- 17 M.J. Grant, *Music and Punishment in the British Army in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, „The World of Music” 2013, 2, s. 9–30.
- 18 J. Brauer, *How Can Music Be Torturous?: Music in Nazi Concentration and Extermination Camps*, „Music & Politics” 2016, 10, 1, s. 2.
- 19 Deprywacja sensoryczna polega na redukcji bodźców zewnętrznych. Badania pokazały, że jej stosowanie może powodować intensywne pragnienie otrzymania impulsów ze świata zewnętrznego, zwiększoną podatność na sugestię, stany lękowe, stany depresyjne, a nawet halucynacje, urojenia i dezorientację (zob. P. Solomon, P.H. Leiderman, J. Mendelson, D. Wexler, *Sensory Deprivation: A Review*, „The American Journal of Psychiatry” 1957, 114, 4, s. 357–363).
- 20 A. Papaeti, *Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Junta (1967–1974)*, „The World of Music” 2013, 2, 1, s. 67–89.
- 21 M.J. Grant, *Pathways to Music Torture*, „Musique et sciences sociales” 2014, 4, [online]: <https://journals.openedition.org/transposition/494> [11.07.2019].
- 22 M.J. Grant, *The Illogical Logic of Music Torture*, „Torture” 2013, 23, 2, s. 6.
- 23 *Ibidem*, s. 8–12.
- 24 M. Başoğlu, *A Multivariate Contextual Analysis of Torture and Cruel, Inhuman, and Degrading Treatments: Implications for an Evidence-Based Definition of Torture*, „American Journal of Orthopsychiatry” 2009, 79, 2, s. 135–145.



Biorąc pod uwagę również terapeutyczne działanie muzyki²⁵, w tym miejscu można zatem wysnuć wniosek o jej silnym wpływie na psychikę człowieka, a także na procesy zachodzące w mózgu. Ze względu na potencjalnie szkodliwy charakter publicznego odtwarzania muzyki w celu ograniczenia przestępczości należy podjąć próbę zrozumienia mechanizmu stojącego za wynikami opisanych wcześniej eksperymentów.

Pierwsza z teorii tłumaczy zjawisko zmniejszenia częstości występowania zachowań przestępczych dzięki publicznemu odtwarzaniu muzyki klasycznej przez jej efekt „łagodzący”²⁶. Jak wynika z badań, słuchanie muzyki klasycznej powoduje obniżenie ciśnienia krwi, zwiększenie wydzielania dopaminy oraz obniżenie poziomu hormonów stresu²⁷. Efekt jest na tyle silny, że muzyka klasyczna jest rekomendowana jako środek zmniejszający ból pooperacyjny²⁸. Zjawisko to nazywane jest w literaturze „efektem Mozarta” i odnosi się do muzyki klasycznej jako czynnika wpływającego pozytywnie na neuropsychologiczne funkcjonowanie mózgu²⁹. Co więcej, muzyka klasyczna odtwarzana publicznie pozytywnie wpływa na zachowanie uczniów z niepełnosprawnościami intelektualnymi podczas zajęć w klasie³⁰.

Wobec braku sporu co do wyżej opisanego wpływu muzyki klasycznej na funkcjonowanie organizmu uprawniony wydaje się wniosek, że te przypadki dokonywania czynów zabronionych, które powiązane są z wewnętrznym stanem psychicznym sprawcy, tj. popełniane są w sytuacji wzburzenia lub w celu rozładowania napięcia psychicznego, mogą

-
- 25 K.J. Kemper, S.C. Danhauer, *Music as Therapy*, „Southern Medical Journal” 2005, 98, 3, s. 282–288.
- 26 M. Thompson, *op. cit.*, s. 10–11.
- 27 Badania zostały przeprowadzone podczas słuchania kompozycji W.A. Mozarta. Zob. D. Sutoo, K. Akiyama, *Music Improves Dopaminergic Neurotransmission: Demonstration Based on the Effect of Music on Blood Pressure Regulation*, „Brain Research” 2004, 1016, 2, s. 255–262.
- 28 E. Economidou, A. Klimi, V.G. Vivilaki, K. Lykeridou, *Does Music Reduce Postoperative Pain? A Review*, „Health Science Journal” 2012, 6, 3, s. 369.
- 29 J.R. Hughes, Y. Daaboul, J.J. Fino, G.L. Shaw, *The „Mozart Effect” on Epileptiform Activity*, „Clinical Electroencephalography” 1998, 29, 3, s. 109–111.
- 30 R.F. Waugh, J.V. Riddoch, *The Effect of Classical Music on Painting Quality and Classroom Behaviour for Students with Severe Intellectual Disabilities in Special Schools*, „International Journal of Special Education” 2007, 22, 3, s. 2–13.

zostać choćby częściowo wyeliminowane przez odtwarzanie muzyki klasycznej.

Druga teoria odnosi się do postrzegania muzyki klasycznej jako irytującej, ekscentrycznej, dziwacznej lub niepasującej do dzisiejszej kultury masowej³¹. Należy mieć na uwadze to, że opisywane wcześniej eksperymenty nakierowane były głównie na zmniejszenie liczby aktów wandalizmu, czynów o charakterze chuligańskim oraz bezcelowego gromadzenia się pod wejściami do sklepów, biblioteki i metra, dlatego też autorzy tychże programów mówili wprost o tym, że najczęstszą grupą przejawiającą takie zachowania są nastolatki. To właśnie wśród nastolatków muzyka klasyczna może dawać efekt odstraszący ze względu na jej odbiór społeczny w tej grupie³². Negatywne reakcje oraz manifestowanie niechęci do muzyki klasycznej wśród nastolatków może wynikać z faktu, że muzyka klasyczna jest im nieznaną, a więc stanowi coś obcego i trudno akceptowalnego. Obecnie muzyka klasyczna nie jest bowiem niezbędnym elementem edukacji dzieci, a media w postaci radia, telewizji czy internetowych serwisów streamingowych kategoryzują muzykę klasyczną jako treści, którymi zainteresować można wyłącznie osoby dorosłe³³.

Strategia polegająca niejako na „odstraszaniu muzyką” za pomocą tworzenia pewnych form architektonicznych, których ramy wyznaczane są zasięgiem dźwięku, ma związek z kryminologią środowiskową i obecnie coraz bardziej popularnym w jej obrębie nurtem CPTED (*crime prevention through environmental design*)³⁴. Podejście to opiera się na idei zmniejszania przestępczości za pomocą zmian architektonicznych i urbanistycznych. Nie wchodząc w skomplikowane szczegóły tejże strategii, które stanowczo wykraczałyby poza ramy niniejszego tekstu, należy zaznaczyć, że jednym z niezbędnych elementów wymagających

31 J. Johnson, *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*, New York 2002, s. 71.

32 L.E. Hirsch, *Music in American Crime Prevention and Punishment*, Ann Arbor 2012, s. 20.

33 *Bad Music. The Music We Love to Hate*, eds. C. Washburne, M. Derno, New York-London 2004, s. 148.

34 P.M. Cozens, G. Saville, D. Hillier, *Crime Prevention Through Environmental Design (CPTED): A Review and Modern Bibliography*, „Journal of Property Management” 2005, 23, 5, s. 328–330.



analizy podczas pracy w ramach CPTED jest tzw. terytorialność³⁵. Polega ona na zaznaczaniu granic pewnego obszaru, poza który nie mają wstępu osoby nieuprawnione, a więc osoby, które mogą dopuścić się czynów zabronionych. Granice te nie muszą stanowić rzeczywistej fizycznej bariery w postaci płotu czy ogrodzenia, mogą również mieć charakter niematerialny. Właśnie tak dzieje się w wypadku muzyki, która swoim zasięgiem niejako informuje, że powinna być to strefa wolna od zachowań przestępczych. Służy to więc wyznaczaniu bezpiecznych rejonów.

Jak wskazuje literatura, inspiracja dla tejże metody może pochodzić z natury³⁶. Mianowicie jedną z głównych funkcji śpiewu ptaków jest oznaczanie swojego terytorium oraz sygnalizowanie gotowości do jego obrony. Jak wskazałam wyżej, muzyka klasyczna może również wyznaczać granice, w których zachowania przestępcze są nieakceptowane, co wyczuwane jest przez potencjalnych sprawców.

Trzecia z teorii, które mogą uzasadniać takie efekty odtwarzania muzyki klasycznej, również ma związek z kryminologią środowiskową, a dokładniej z tzw. teorią wybitego okna (*broken window theory*). Jej założenia oparto na wynikach przeprowadzonych eksperymentów i na ich kanwie zakłada się, że nieuporządkowane otoczenie niejako zachęca i przyczynia się do niechcianych zachowań³⁷. Wnioskując *a contrario*, zadbane środowisko, w którym słychać dźwięki muzyki uchodzącej za szlachetną i wysublimowaną, zniechęci potencjalnych sprawców do popełniania czynów zabronionych. Wpisywałoby się to również w eksperyment przeprowadzony w Portlandzie w Stanach Zjednoczonych, gdzie podjęto próbę walki z przestępczością za pomocą tworzenia uporządkowanych zielonych przestrzeni z dużą liczbą drzew³⁸. W efekcie uzyskano ograniczenie przestępczości – zwłaszcza aktów wandalizmu – w najbardziej zalesionych i zadbanych miejscach.

35 R.E. Moffat, *Crime Prevention Through Environmental Design – A Management Perspective*, „Canadian Journal of Criminology” 1983, 25, 4, s. 23.

36 L.E. Hirsch, *Weaponizing Classical Music...*, s. 348.

37 J.M. Gau, T.C. Pratt, *Revisiting Broken Windows Theory: Examining the Sources of the Discriminant Validity of Perceived Disorder and Crime*, „Journal of Crime Justice” 2010, 38, 4, s. 758–766.

38 G.H. Donovan, J.P. Prestemon, *The Effect of Trees on Crime in Portland, Oregon*, „Environment and Behavior” 2012, 44, 1, s. 3–30.

Należy tu jednak zwrócić uwagę na wadę takiego podejścia. Jeżeli bowiem odtwarzanie muzyki klasycznej nie zmienia zachowania odbiorców, a jedynie ich odstrasza, zmuszając do przeniesienia się w inne miejsce, w rzeczywistości wykorzystanie tego środka nie wpływa istotnie na przestępczość. Wnioskować można, że część potencjalnych sprawców, czując się zmuszona do wyboru innej lokalizacji, zmieni jedynie miejsce popełnienia czynu zabronionego, ale nie zrezygnuje z jego dokonania. Dlatego weryfikacja skuteczności tej metody wymaga przeprowadzenia kompleksowych badań naukowych, w których jednym z elementów będzie analiza całkowitej liczby popełnionych czynów zabronionych w danym mieście, a nie tylko w bliskiej okolicy, gdzie odtwarzana była muzyka.

Na marginesie warto też wspomnieć o pojawiającej się w literaturze opinii, że instrumentalne wykorzystywanie muzyki klasycznej jedynie jako środka odstrasżającego sprawców wykroczeń czy drobnych przestępstw stanowi niejako zniewagę dla jej słuchaczy i melomanów³⁹. Muzyka klasyczna uchodzi bowiem za część kultury wysokiej i w pewnym stopniu elitarnej, której doświadczenie wymaga zaangażowania i powagi. Publiczne głośne jej odtwarzanie jedynie w celu zaznaczenia, że w granicach jej słyszalności nie ma miejsca na wandalizm czy chuligaństwo, wprost przeczy idei obcowania z kompozycjami muzyki klasycznej. Trzeba jednak rozpatrzyć wagę subiektywnie odczuwalnego naruszenia dóbr fanów muzyki klasycznej i pozytywnych efektów, które mogą wynikać z wykorzystania tego gatunku muzyki do zmniejszenia przestępczości. Być może należy wziąć pod uwagę ewentualny skutek w postaci popularyzacji muzyki klasycznej, która – w sytuacji odtwarzania w miejscach publicznych – przestanie nosić miano obcej, ekscentrycznej czy dostępnej jedynie dla wąskiej grupy osób.

Muzyka jako bodziec do popełnienia przestępstwa

Nawiązując na wstępie do klasyki kinematografii, a dokładnie do filmu *Mechaniczna pomarańcza* w reżyserii Stanleya Kubricka, należy przypomnieć, że główny bohater tego obrazu ma obsesję na punkcie IX Symfonii

39 L.E. Hirsch, *Weaponizing Classical Music...*, s. 353.



d-moll Ludwiga van Beethovena i kompozycja ta stanowi stymulant popychający do dokonania gwałtu oraz zabójstwa. To wprawdzie filmowa fikcja, ale jak pokazały eksperymenty, muzyka może nie tylko odstraszać od popełnienia przestępstwa, lecz także do niego zachęcać.

Aby zweryfikować tę tezę, przeprowadzono badania, które miały na celu ustalenie związku między słuchaną muzyką a zachowaniami przestępczymi. Na Uniwersytecie w Dayton rozmawiano z ponad 100 karanymi nieletnimi w wieku 12–17 lat⁴⁰. Wypełniana przez nich ankieta zawierała m.in. pytania o to, jakiej muzyki słuchali, w jakim czasie przed popełnieniem przestępstwa i jakie mają spostrzeżenia na temat wpływu muzyki na percepcję czy zachowanie. Wyniki tychże badań były następujące:

- ∞ 72% badanych stwierdziło, że muzyka zazwyczaj wpływa na to, w jaki sposób się czują, a 17% zawsze odczuwa wpływ muzyki na samopoczucie;
- ∞ 4% wprost przyznało, że istniał bezpośredni związek między muzyką a dokonanymi przez nich przestępstwami;
- ∞ 80% badanych jako najczęściej odtwarzany gatunek muzyczny wskazało rap i hip-hop;
- ∞ 46% badanych wskazało rap jako gatunek muzyki, którego słuchają, gdy myślą o popełnieniu przestępstwa;
- ∞ 77% uznało muzykę i tekst utworów, których słuchali, za agresywne i nawołujące do przemocy.

Na podstawie tego badania stwierdzono, że specyficzne rodzaje muzyki mogą wpływać na chęć popełnienia przestępstwa. Psychologowie, analizując zdobyte wyniki ankiet, wysnuli kilka teorii na temat wpływu muzyki na stan psychiczny człowieka. Pierwsza z nich zakłada, że wybierana przez nieletnich muzyka odzwierciedlała ich samopoczucie, pozwalając im wyrazić emocje, co według ponad 60% badanych może mieć efekt uspokajający (*drive reduction theory*)⁴¹. Druga teoria (*excitation transfer theory*) wskazuje muzykę jako stymulant już istniejącego stanu psychicznego, nie zaś jako pierwotny bodziec do popełnienia przestępstwa⁴².

40 S.C. Gardstrom, *Music Exposure and Criminal Behavior: Perception of Juvenile Offenders*, „Journal of Music Therapy” 1999, 36, 3, s. 207–221.

41 *Ibidem*, s. 218.

42 *Ibidem*.

Tę ostatnią teorię potwierdzają również inne badania. Udowodniono bowiem, że warstwa brzmieniowa i liryczna, która odbierana jest przez odbiorcę jako agresywna, stanowi bodziec do agresywnego zachowania⁴³. Amerykańska Akademia Pediatria oficjalnie wskazała, że istnieje znacząca korelacja między muzycznymi preferencjami nastolatków – zwłaszcza wyborem utworów, które zakwalifikować można jako heavy metal – a zachowaniami agresywnymi bądź niebezpiecznymi, przejawianymi przez nich przed osiągnięciem dorosłości⁴⁴. W badaniach wskazuje się właśnie na wpływ rapu i heavy metalu, co może wynikać ze szczególnego nagromadzenia agresji i negatywnego ładunku emocjonalnego w utworach należących do tych dwóch gatunków⁴⁵. Co ciekawe, większy wpływ ma warstwa dźwiękowa niż liryczna – słowa mogą być bowiem niezrozumiane lub rozumiane w różny sposób, natomiast przekaz w warstwie dźwiękowej każdy ze słuchaczy odbiera w podobny sposób⁴⁶.

Zbadano również związek między gatunkiem słuchanej muzyki a zachowaniami agresywnymi i przestępstwami popełnianymi na tle seksualnym. Podczas regularnego słuchania muzyki należącej do gatunku heavy metal, a także takiej, której teksty mają charakter dyskryminujący kobiety, badani w sposób jednoznaczny stwierdzili, że zaczęli wykazywać mizoginistyczne zachowania⁴⁷. Z kolei akceptacja przemocy wobec kobiet zwiększa prawdopodobieństwo popełnienia przestępstwa na tle seksualnym⁴⁸.

43 E. Tropeano, *Does Rap or Rock Music Provoke Violent Behavior?*, „Journal of Undergraduate Psychological Research” 2006, 1, s. 31–34.

44 American Academy of Pediatrics, *Impact of Music Lyrics and Music Videos on Children and Youth*, „Pediatrics” 1996, 98, s. 1219–1221.

45 J. Goos, *The Effects of Hard Rock Music on Aggression in College Students*, „The Journal of Undergraduate Research” 2004, 3, s. 40.

46 D.F. Roberts, P.G. Christenson, D.A. Gentile, *The Effects of Violent Music on Children and Adolescents*, [w:] *Media Violence and Children*, ed. D.A. Gentile, London 2003, s. 166.

47 J.St. Lawrence, D. Joyner, *The Effects of Sexually Violent Rock Music on Males' Acceptance of Violence Against Women*, „Psychology of Women Quarterly” 1991, 15, s. 49–63.

48 J. Briere, N.M. Malamuth, *Self-Reported Likelihood of Sexually Aggressive Behavior: Attitudinal Versus Sexual Explanations*, „Journal of Research in Personality” 1983, 17, s. 315–323.



Podsumowanie

Analizując kwestię wpływu muzyki na przestępczość, a w szczególności wykorzystania muzyki jako środka ograniczającego liczbę zachowań przestępczych, należy zwrócić uwagę na dwie kwestie. Jak już wcześniej wskazano, opisane eksperymenty nie stanowiły badań w sensie naukowym, dlatego też weryfikacja przydatności muzyki w tej dziedzinie wymaga kompleksowych i przemyślanych procedur badawczych, do których przeprowadzenia potrzeba odpowiedniej metodologii. Mimo wszystko jednak wyniki tych eksperymentów, zainicjowanych – jak się wydaje – w spontaniczny i swobodny sposób, dają asumpt do tego, by założyć, że hipoteza o ograniczeniu przestępczości za pomocą publicznego odtwarzania muzyki klasycznej może zostać zweryfikowana w sposób pozytywny. Taki rodzaj walki z przestępczością byłby o tyle interesujący, że jego wprowadzenie wymagałoby raczej niewielkich nakładów finansowych, a poza tym trudno dostrzec negatywne efekty uboczne jego zastosowania. Ponadto miałyby to również walor popularyzatorski, co – wobec współczesnego odbioru muzyki klasycznej – stanowiłoby istotny wkład w edukację muzyczną społeczeństwa.

Drugie spostrzeżenie odnosi się do faktu, że wszystkie omówione badania odbywały się w krajach Ameryki Północnej lub Europy Zachodniej. Nie udało mi się dotrzeć do informacji, które wskazywałyby, że podobne badania prowadzi się w Polsce, lub chociaż podejmuje się w tym kierunku jakiegokolwiek kroki. Wydaje się jednak, że kryminologia środowiskowa, a zwłaszcza nurt *crime prevention through environmental design*, dopiero od niedawna pojawia się w polskiej nauce⁴⁹. Być może na badanie tej tematyki na rodzimym gruncie przyjdzie jeszcze poczekać, wydaje się jednak, że warto o takim, choć nietypowym, wykorzystaniu muzyki dyskutować ze względu na potencjalny zakres korzyści przy minimalnych kosztach.

Warto się też przyjrzeć w sposób naukowy drugiej stronie medalu w postaci negatywnego wpływu utworów muzycznych na zachowanie,

49 Trzeba tutaj podkreślić wkład dra hab. Stanisława Mordwy z Uniwersytetu Łódzkiego, zajmującego się kształtowaniem przestrzeni w kontekście bezpieczeństwa, a także mgr Katarzyny Jurzak-Mączki, zajmującej się tematyką wprowadzania CPTED w Polsce, zwłaszcza na uczelniach wyższych.

a dokładniej odbierania muzyki jako bodźca do dokonywania przestępstw. Dopiero przy uwzględnieniu takich konsekwencji obcowania z muzyką, a jednocześnie opisanych powyżej pozytywnych efektów, tworzy się obraz muzyki jako bardzo silnego środka mogącego zmieniać ludzkie zachowanie, a także wpływać na naszą psychikę i postrzeganie świata.

Bibliografia

- American Academy of Pediatrics, *Impact of Music Lyrics and Music Videos on Children and Youth*, „Pediatrics” 1996, 98.
- Bad Music. *The Music We Love to Hate*, eds. Ch. Washburne, M. Derno, New York-London 2004.
- Baçoğlu Mustafa, *A Multivariate Contextual Analysis of Torture and Cruel, Inhuman, and Degrading Treatments: Implications for an Evidence-Based Definition of Torture*, „American Journal of Orthopsychiatry” 2009, 79, 2.
- Bojarski Tadeusz, *Polskie prawo karne. Zarys części ogólnej*, Warszawa 2008.
- Brauer Juliane, *How Can Music Be Torturous?: Music in Nazi Concentration and Extermination Camps*, „Music & Politics” 2016, 10, 1.
- Briere John, Malamuth Neil M., *Self-Reported Likelihood of Sexually Aggressive Behavior: Attitudinal Versus Sexual Explanations*, „Journal of Research in Personality” 1983, 17.
- Buchała Kazimierz, Zoll Andrzej, *Polskie prawo karne*, Warszawa 1996.
- Cozens Paul M., Saville Greg, Hillier David, *Crime Prevention Through Environmental Design (CPTED): A Review and Modern Bibliography*, „Journal of Property Management” 2005, 23, 5.
- Donovan Geoffrey H., Prestemon Jeffrey P., *The Effect of Trees on Crime in Portland, Oregon*, „Environment and Behavior” 2012, 44, 1.
- Duchen Jessica, *Mind the Back: Classical Music on the Underground*, „The Independent” 2008, March 26, [online:] <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/mind-the-bach-classical-music-on-the-underground-800483.html> [30.06.2019].
- Economidou Electra, Klimi Amalia, Vivilaki Victoria G., Lykeridou Katerina, *Does Music Reduce Postoperative Pain? A Review*, „Health Science Journal” 2012, 6, 3.



- Gardocki Lech, *Subsydiarność prawa karnego oraz in dubio pro libertate – jako zasady kryminalizacji*, „Państwo i Prawo” 1989, z. 12.
- Gardocki Lech, *Prawo karne*, Warszawa 2017.
- Gardstrom Susan C., *Music Exposure and Criminal Behavior: Perception of Juvenile Offenders*, „Journal of Music Therapy” 1999, 36, 3.
- Gau Jacinta M., Pratt Travis C., *Revisiting Broken Windows Theory: Examining the Sources of the Discriminant Validity of Perceived Disorder and Crime*, „Journal of Crime Justice” 2010, 38, 4.
- Gioia Theodore, *Bach at the Burger King*, „Los Angeles Review of Books” 2018, May 17, [online:] <https://lareviewofbooks.org/article/bach-at-the-burger-king/#!> [3.07.2019].
- Goos Jacqueline, *The Effects of Hard Rock Music on Aggression in College Students*, „The Journal of Undergraduate Research” 2004, 3.
- Grant Morag Josephine, *Music and Punishment in the British Army in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, „The World of Music” 2013, 2.
- Grant Morag Josephine, *The Illogical Logic of Music Torture*, „Torture” 2013, 23, 2.
- Grant Morag Josephine, *Pathways to Music Torture*, „Musique et sciences sociales” 2014, 4, [online:] <https://journals.openedition.org/transposition/494> [11.07.2019].
- Hirsch Lily E., *Weaponizing Classical Music: Crime Prevention and Symbolic Power in the Age of Repetition*, „Journal of Popular Music Studies” 2006, 19 (4).
- Hirsch Lily E., *Music in American Crime Prevention and Punishment*, Ann Arbor 2012.
- Hughes John R., Daaboul Yaman, Fino John J., Shaw Gordon L., *The „Mozart Effect” on Epileptiform Activity*, „Clinical Electroencephalography” 1998, 29, 3.
- Ius et lex, *Księga jubileuszowa ku czci profesora Adama Strzembosza*, red. A. Dębiński, A. Grześkowiak, K. Wiak, Lublin 2002.
- Johnson Bruce, Cloonan Martin, *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, New York 2009.
- Johnson Julian, *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*, New York 2002.
- Kemper Kathi J., Danhauer Suzanne C., *Music as Therapy*, „Southern Medical Journal” 2005, 98, 3.
- Lawrence Janet S.St., Joyner Doris J., *The Effects of Sexually Violent Rock Music on Males’ Acceptance of Violence Against Women*, „Psychology of Women Quarterly” 1991, 15.

- Marek Andrzej, *Kryminologia*, Toruń 1985.
- Moffat R.E., *Crime Prevention Through Environmental Design – A Management Perspective*, „Canadian Journal of Criminology” 1983, 25, 4.
- Papaeti Anna, *Music, Tortur, Testimony: Reopening the Case of the Greek Junta (1967–1974)*, „The World of Music” 2013, 2, 1.
- Prawo karne*, red. A. Grzeškowiak, Warszawa 2009.
- Solomon Philip, Leiderman Herbert, Mendelson Jack, Wexler David, *Sensory Deprivation: A Review*, „The American Journal of Psychiatry” 1957, 114, 4.
- Sterne Jonathan, *Urban Media and the Politics of Sound Space*, „Open: Cahier on Art and the Public Domain” 2005, 9.
- Sutoo Den'etsu, Akiyama Kayo, *Music Improves Dopaminergic Neurotransmission: Demonstration Based on the Effect of Music on Blood Pressure Regulation*, „Brain Research” 2004, 1016, 2.
- System Prawa Karnego*, t. 1: *Zagadnienia ogólne*, red. A. Marek, Warszawa 2010.
- The Effects of Violent Music on Children and Adolescents*, ed. D.A. Gentile, London 2003.
- Thompson Marie, *To Soothe or Remove? Affect, Revanchism and the Weaponized Use of Classical Music*, „Communication and the Public” 2017, 4, 2.
- Tropeano Eliana, *Does Rap or Rock Music Provoke Violent Behavior?*, „Journal of Undergraduate Psychological Research” 2006, 1.
- Turner Geoff, *Classical Music, Opera Used to Disperse Teen Loiterers*, „The London Free Press” 2010, June 28, [online:] <http://www.interlude.hk/front/classical-music-opera-used-to-disperse-teen-loiterers/> [11.07.2019].
- Waugh Russel F., Riddoch Jane V., *The Effect of Classical Music on Painting Quality and Classroom Behaviour for Students with Severe Intellectual Disabilities in Special Schools*, „International Journal of Special Education” 2007, 22, 3.

STRESZCZENIE

Czy muzyka łagodzi obyczaje? O wpływie muzyki na przestępczość

Zapobieganie popełnianiu przestępstw jest jedną z najważniejszych funkcji prawa karnego. Przeprowadzone w krajach zachodnich badania wykazały,

że tę samą rolę odgrywać może muzyka. W latach 80. XX wieku w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie wprowadzono programy, w których publicznie odtwarzana muzyka klasyczna wpływała na ograniczenie drobnej przestępczości (chodzi o niszczenie mienia, kradzieże, bójki). Wyniki podobnego eksperymentu przeprowadzonego na stacjach londyńskiego metra pokazały istotny spadek liczby dokonanych przestępstw (od 25 do 37% – zależnie od typu przestępstwa). Istnieją różne teorie wyjaśniające to zjawisko. Jedne opierają się na bezpośrednim, neurobiologicznym wpływie dźwięków na zmianę nastroju. Inne zakładają, że muzyka klasyczna pełni funkcję odstraszącą i oznacza przestrzeń jako nieprzyjazną, co dało jednocześnie asumpt do krytyki. Istotny jest rodzaj muzyki – dostrzec można bowiem korelację między gatunkiem słuchanej muzyki a zachowaniem. Przeprowadzone badania na karanych nieletnich pokazały, że zdecydowana większość wybierała agresywną muzykę, zarówno w warstwie brzmieniowej, jak i tekstowej. Badani częściowo sami zauważali związek między słuchanymi utworami a swym działaniem. Udowodniono również negatywny wpływ oddziaływania samej warstwy słownej utworu na postrzeganie i zachowanie. Okazuje się więc, że możliwe jest kryminologiczne wykorzystanie muzyki jako narzędzia do zapobiegania przestępczości.

Słowa kluczowe: przestępczość, zapobieganie przestępczości, muzyka, muzyka klasyczna, kryminologia środowiska, CPTED

SUMMARY

Can Music Soothe the Savage Breast? The Impact of Music on Crime

Crime prevention is one of the most important functions of criminal law. Research conducted in Western countries has shown that music can play the same role. In the 1980s, the number of minor offenses (property damage, theft, fights) was reduced in the United States and Canada by using classical music, publicly played. The results of an analogous experiment carried out at London Underground stations showed a significant decrease of committed crimes (from 25 to 37% – depending on the type of crime). Various theories explain this phenomenon. Some are based on the direct neurobiological impact of sounds on mood changes. Others assume that classical music has a deterrent function and marks the space as hostile. The type of music is

important – there is a correlation between the genres of music being listened to and behaviour. Research conducted on juvenile offenders showed that the vast majority chose aggressive music, both in terms of sound and text. The respondents partly noticed the relationship between the songs they listened to and their actions. The negative impact of the song's lyrics on perception and behaviour has also been proven. This shows that it is possible to use music as a tool to prevent crime.

Keywords: crime, crime prevention, music, classical music, environmental criminology, CPTED

MAŁGORZATA KARASIŃSKA

Ukończyła z wyróżnieniem prawo na Akademii Leona Koźmińskiego, uzyskując jednocześnie nagrodę Złotego Lauru za wybitne osiągnięcia. Jest członkiem Izby Adwokackiej w Warszawie, gdzie obecnie odbywa szkolenie jako aplikantka adwokacka. Na co dzień praktykuje w dziale procesowym jednej z największych warszawskich kancelarii. W zakresie jej zainteresowań naukowych znajdują się nauki penalne, jednak prywatnie największą jej miłością jest muzyka.

CZY W POLSCE ISTNIEJE PRAWO CHOPINOWSKIE?

Gdyby chcieć wskazać ślad odcisnięty przez wielkich kompozytorów na twórczości prawniczej, pierwsze skojarzenie wiedzie mnie ku Mozartowi i jego małżeństwu¹. A Chopin? Chyba głównie w kontekście mniej lub bardziej eleganckich perturbacji spadkowych i niegdysiejszych złośliwych komeraży².

Próbując odpowiedzieć jednak na pytanie zawarte w tytule, rozpocznę od przypomnienia uroczystości z 17 października 1945 roku, gdy serce Fryderyka Chopina powróciło z Milanówka do Warszawy³. W domu rodzinnym kompozytora prezydent Krajowej Rady Narodowej Bolesław Bierut zwrócił się do depozytariusza serca z przemówieniem, w którym podziękował „Księdzu Biskupowi [Antoniemu – przyp. M.K.] Szlagowskiemu [...] za jego ofiarny i patriotyczny czyn”, zapowiadając, że „Serce wielkie – i przedziwne [...] dziś – dzięki trosce Księdza Biskupa – przywróciliśmy Warszawie”⁴.

-
- 1 Zob. W. Ogris, *Umowa małżeńska Mozarta z dnia 3 sierpnia 1782 roku*, [w:] *Parlamentaryzm i prawodawstwo przez wieki. Prace dedykowane Prof. Stanisławowi Płazie w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Malec, W. Uruszczak, Kraków 1999, s. 343–354.
 - 2 Zob. S. Milewski, *Niezwykli klienci Temidy*, Warszawa 2011, s. 43–54.
 - 3 Zob. K. Dorcz, P. Mysłakowski, *Losy serca Fryderyka Chopina*, „Rocznik Chopinowski” 2018, s. 172–175.
 - 4 *Przemówienie Prezydenta R.P. Bolesława Bieruta wygłoszone przy urnie z sercem Chopina wystawionej w domu urodzenia Chopina w Żelazowej Woli w dniu powrotu do Warszawy*

Czynny i sprawczy udział prezydenta KRN w tym historycznym przedsięwzięciu, nie wyłączając objęcia przezeń godności Protektora Uroczystości Narodowych, przywodzi mi na myśl pogląd Jerzego Ciapały, sformułowany niegdyś wobec urzędu Prezydenta RP, a dotyczący jego potencjalnego prawa „do podejmowania samodzielnych rozstrzygnięć w sprawach o wymiarze symbolicznym” tudzież pożądanego dystansu „wobec spraw kontrowersyjnych, budzących niezadowolenie społeczne, a także wobec spraw i opcji o wymiarze ideowym, moralnym, religijnym”⁵. Nie mam wątpliwości co do tego, że uwagi te można z powodzeniem odnieść *mutatis mutandis* do urzędu Prezydenta KRN, z tym jednak zastrzeżeniem, że o ile charakter tej funkcji miał charakter mediacyjny, o tyle w żadnym razie nie był neutralny⁶. Nie sądzę przy tym, by ktokolwiek mógł wątpić w szczerość intencji prezydenta KRN wobec powrotu serca Chopina do Warszawy – nawet jeśli dyktowane były w pierwszej kolejności poszukiwaniem legitymacji społecznej dla nowej władzy.

Prezydium KRN nie pozostało z kolei obojętne wobec idei ponownego wzniesienia pomnika Chopina w warszawskim parku Łazienkowskim, odstoniętego pierwotnie w roku 1926⁷, a następnie zniszczonego przez hitlerowców w roku 1940⁸. Kwestia ta absorbowiała uwagę Prezydium podczas co najmniej trzech posiedzeń, przy czym już 26 października 1945 roku rozpatrywało ono wnioszek prof. dr. inż. Wacława Szymanowskiego (syna twórcy rzeźby) i postanowiło przesłać go „do Ministerstwa Kultury i Sztuki celem oceny wartości artystycznej i materiałowej

17.XI.1945, [w:] *Warszawa – miasto Chopina*, red. Z. Jachimecki i zespół, Warszawa 1950, [s. 9–10].

- 5 J. Ciapała, *Prezydent w systemie ustrojowym Polski (1989–1997)*, Warszawa 1999, s. 145, 153.
- 6 Zob. J. Zakrzewska, *Prezydent Krajowej Rady Narodowej*, [w:] *Krajowa Rada Narodowa*, red. A. Burda, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 176.
- 7 Zob. W. Tatarkiewicz, *Łazienki Warszawskie*, Warszawa 1957, s. 142; *Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Przewodnik po najszcześniejszym miejscu w Warszawie o każdej porze roku*, oprac. I. Zychowicz, J. Abramowicz, Warszawa 2013, s. 20, 24, 204, 208; J. Rutkowska, *Warszawa. Przewodnik*, Warszawa 1972, s. 93.
- 8 Zob. *Muzeum...*, s. 24, 204; J. Rutkowska, *op. cit.*, s. 93; W. Jerofiejew, *Natura wolności. Łazienki między Wschodem a Zachodem*, [w:] *Łazienki Królewskie. Nowe świadectwa – nowe znaczenia*, red. E. Olechnowicz, Warszawa 2013, s. 13.



pomnika”⁹, a 25 czerwca 1946 roku „wyraziło zgodę na umieszczenie na cokole pomnika Chopina trwałego napisu stwierdzającego zburzenie go przez Niemców”, który „ma zostać i po odbudowaniu pomnika”, udzieliło Instytutowi Fryderyka Chopina subwencji na ten cel i postanowiło powierzyć ułożenie napisu Henrykowi Ładoszowi, ponadto zleciło projekt architektoniczny mgr. inż. arch. Mieczysławowi Kuźmie, a „wprowadzenie zieleni i kwiatów” – prof. arch. Franciszkowi Krzywdzie-Polkowskiemu¹⁰. Nie mam wątpliwości, że w pomniku Fryderyka, bohatera apolitycznego i powszechnie akceptowanego, doszukiwano się symbolu jedności narodu. „Być może ośrodkiem [...] jednoczenia jest pomnik Chopina”, który „faszyści [...] zniszczyli [...] [n]ie bez powodu”, pisze trafnie Wiktor Jerofiejew¹¹.

Instytut Fryderyka Chopina absorbował uwagę Prezydium KRN niejednokrotnie, nie tylko sprawą rekonstrukcji warszawskiego pomnika, lecz także innymi kwestiami, w tym (25 czerwca 1946) ideą stworzenia w Warszawie dzielnicy Fryderyka Chopina¹², a także (31 lipca 1946) planem umieszczenia w Dusznikach Zdroju¹³ tablicy pamiątkowej w 120. rocznicę pierwszego koncertu Chopina na Śląsku, w której to sprawie

9 Protokół posiedzenia Prezydium Krajowej Rady Narodowej z 26 października 1945 r., nr 39, [w:] *Protokoły posiedzeń Prezydium Krajowej Rady Narodowej 1944–1947*, oprac. J. Kochanowski, Warszawa 1995, s. 127, 128.

10 Protokół posiedzenia Prezydium Krajowej Rady Narodowej z 25 czerwca 1946 r., nr 36, [w:] *Protokoły posiedzeń...*, s. 198.

11 W. Jerofiejew, *op. cit.*, s. 13.

12 Protokół posiedzenia Prezydium Krajowej Rady Narodowej z 25 czerwca 1946 r., nr 36..., s. 198. O uzgodnieniu planów dzielnicy „Chopin” w Warszawie wspomniano również w sprawozdaniu z działalności MKiS za rok 1945, [w:] *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918–1998*, wybór A. Siciński i zespół, Warszawa 1998, s. 87. Być może jednym z pierwowzorów tej idei było zarządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych z 8 marca 1939 r. o nadaniu nowo powstałej kolonii nazwy „Kolonija Lisa-Kuli” (M.P. z 1939 r., nr 59, poz. 114).

13 Tak zapisywano tę nazwę na podstawie § 1 zarządzenia Ministra Administracji Publicznej i Ministra Ziemi Odzyskanych z 7 maja 1946 r. o przywróceniu i ustaleniu urzędowych nazw miejscowości (M.P. z 1946 r., nr 44, poz. 85, ze zm.). Obowiązująca obecnie pisownia z dywizem (Duszniki-Zdrój) wprowadzona została zarządzeniem Ministra Zdrowia i Opieki Społecznej z 25 lipca 1967 r. w sprawie wykazu miejscowości uznanych za uzdrowiska (M.P. z 1967 r., nr 45, poz. 228, ze zm.).

pismo instytutu postanowiono przekazać Ministerstwu Kultury i Sztuki „w zasadzie z decyzją przychylną i w celu wypowiedzenia się co do tekstu tablicy”¹⁴. Dzięki tej dyspozycji już 25 sierpnia 1946 roku tablicę tę uroczyście odsłonięto¹⁵. Zwraca skądinąd uwagę, że autor cennego opracowania protokołów posiedzeń Prezydium KRN wskazuje wprost na wątek chopinowski (pomnik, tablica) wśród spraw „przewija[jących] się przez jego protokoły”, a tych zarazem, które nazywa „teoretycznie możliwymi do załatwienia przez mniej znaczące instytucje”¹⁶.

Nie mógłbym nie odnieść się do aktywności prawodawczej państwa w zakresie ustanawiania lat zawierających okrągłe rocznice urodzin i śmierci twórcy *Życzenia* Rokiem Chopinowskim czy Rokiem Fryderyka Chopina. Nadchodząca data stulecia śmierci kompozytora stała się przesłanką uchwały Rady Ministrów z 20 marca 1948 r. w sprawie Roku Chopinowskiego¹⁷: rząd nadał takie miano rokowi 1949 (preambuła), utworzył Komitet Honorowy Roku Chopinowskiego pod przewodnictwem Prezesa RM z udziałem członków rządu oraz zaproszonych przez premiera „przedstawiciel[*i*] sztuki, nauki i świata pracy” (pkt 1), a także Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego z Ministrem Kultury i Sztuki jako przewodniczącym, przedstawicielem IFC jako jego zastępcą oraz członkami powoływanymi przez Prezesa RM na wniosek tego ministra „spośród przedstawicieli władz, instytucji artystycznych i naukowych oraz stowarzyszeń i związków zawodowych muzycznych” (pkt 2). „Organem technicznym Komitetu Wykonawczego” określono jego Biuro, powierzając Przewodniczącemu KW powoływanie i zwalnianie jego dyrektora (pkt 3), samemu zaś KW zlecono w pkt 4 kierownictwo i koordynację prac związanych z Rokiem Chopinowskim, „a przede wszystkim” wydanie zbiorowe dzieł Fryderyka Chopina w opracowaniu Ignacego Jana Paderewskiego (lit. a), edycję „prac monograficznych i naukowych

14 Protokół posiedzenia Prezydium Krajowej Rady Narodowej z 31 lipca 1946 r., nr 43, [w:] *Protokoły posiedzeń...*, s. 209.

15 Zob. *Spis imprez festiwalowych z lat 1946–1999*, oprac. E. Kofin, [w:] *Międzynarodowe Festiwale Chopinowskie w Dusznikach Zdroju 1946–1999*, red. K. Kościukiewicz, Wrocław 2000, s. 94.

16 J. Kochanowski, *Wstęp*, [w:] *Protokoły posiedzeń...*, s. 10.

17 Niepublikowana.



związanych z życiem i twórczością Fryderyka Chopina” (lit. b), „wydawnictwa dla najszczerzych warstw ludu pracującego miast i wsi oraz dla młodzieży” upowszechniające znajomość tej twórczości (lit. c), poświęcone Chopinowi imprezy artystyczne w kraju i za granicą, „zwłaszcza organizacj[e] Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego” (lit. d)¹⁸, wreszcie „zjazdy, wystawy oraz kongresy krajowe i międzynarodowe” (lit. e). W punkcie 5 zobowiązano Ministra Kultury i Sztuki do złożenia w porozumieniu z Ministrem Skarbu wniosku o uruchomienie sum niezbędnych na pokrycie wydatków związanych z organizacją Roku Chopinowskiego. Streszczona powyżej ostateczna wersja uchwały RM z 20 marca 1948 r.¹⁹ różni się od jej projektu²⁰ składającego się oprócz preambuły nie z pięciu, lecz z siedmiu punktów. Niedoszły punkt 5 brzmiał: „Do jesieni 1949 r. ukończona być winna odbudowa gmachu filharmonicznego w Warszawie”²¹. Punkt 6 *in spe* zawierał upoważnienie Ministra Skarbu „do uruchomienia” wskazanych w nim mln zł „na prace

18 W pkt 4 lit. c–d mieści się np. administrowany przez KW międzynarodowy konkurs na scenariusz z życia Chopina. Zob. K. Maciąg, *Legenda Fryderyka Chopina w powojennej prozie polskiej*, [w:] *Literatura i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Kłakowi*, red. J. Rusin, K. Maciąg, Rzeszów 2005, s. 282, przyp. 13.

19 Archiwum Rady Ministrów (dalej: ARM), sygn. 614/16, k. 108–109.

20 *Ibidem*, k. 105–106.

21 Wprawdzie komitet odbudowy filharmonii zawiązał się już w 1946 r., także z myślą o odbyciu tam pierwszego powojennego Konkursu Chopinowskiego (zob. B. Jankowski, *Szkic historyczny o Filharmonii w Warszawie*, [w:] *75 lat Filharmonii w Warszawie 1901–1976* [program uroczystych koncertów symfonicznych w Filharmonii Narodowej 5 i 6 listopada 1976 r.], [Warszawa 1976], s. 39), ale prace nad odbudową gmachu rozpoczęły się dopiero 20 lipca 1949 r. Planowano oddać budynek do użytku jesienią 1951 r. na uroczysty koncert w 50-lecie filharmonii, a całość prac ukończyć w roku 1952 (zob.: *ibidem*; D. Jackiewicz, „Rozfilharmonizowana” Warszawa. *Dzieje gmachu Filharmonii Warszawskiej*, [w:] *100 lat Filharmonii w Warszawie 1901–2001*, red. M. Bychawska, H. Schiller, Warszawa 2001, s. 93, 95). Jednak w 1952 r. jeszcze odgruzowywano pozostałości starego gmachu, znajdując wtedy jego akt erekcyjny z 26 maja 1900 r. (zob. M. Gołębiowski, *Filharmonia w Warszawie 1901–1976*, [Kraków] 1976, s. 15). Ostateczna decyzja o budowie nowej siedziby zapadła, a sama budowa ruszyła naprawdę dopiero w roku 1953 (zob.: B. Jankowski, *op. cit.*, s. 39–40; J. Kański, T. Grabowska, *Filharmonia po II wojnie światowej. W nowej rzeczywistości – czas heroiczny*, [w:] *100 lat Filharmonii...*, s. 149; L. Erhardt, *Z Filharmonią przez lata*, [w:] *75 lat Filharmonii w Warszawie 1901–1976*, [Warszawa 1975], s. 17). Wydane przez FN

Komitetu Wykonawczego” i 50 mln zł „na prace budowlane”, najpewniej przy budynku filharmonii. W planowanym punkcie 7 zawarto delegacje dla Ministra Kultury i Sztuki oraz Ministra Odbudowy do przedstawienia rządowi odpowiednio do 15 marca 1948 roku²² szczegółowego planu Roku Chopinowskiego oraz wykazu „potrzebnych do wykonania planu kredytów z podziałem na okresy budżetowe 1948 i 1949 r.”, a także do 1 maja 1948 roku planu i potrzeb kredytowych „w zakresie wydatków budowlanych”²³. Jestem przekonany, że punkty 5–7 w pierwotnym brzmieniu zostały skreślone dopiero podczas posiedzenia RM 20 marca 1948 roku. Znając charakter pisma premiera Józefa Cyrankiewicza, mogę być pewny, że to on najpierw skreślił pierwotny pkt 6 i dopisał pod projektem uchwały całość późniejszego punktu 5, określił go jednak jako art. 5 (abrewiację „art.” później skreślono) i dopiero później skreślił, niemal zamazując, „stary” pkt 5 dotyczący odbudowy siedziby filharmonii. Obok własnego dopisku umieścił też odręczny rysunek (chyba martwa to jednak natura), lecz nie naniósł żadnych uwag wobec „starego” punktu ⁷²⁴. Do projektu naniesiono jednak poprawki Prezydium Rady Ministrów przewidujące skreślenie ust. 5–7 w brzmieniu dotychczasowym oraz dodanie ust. 5 w brzmieniu zupełnie nowym, dokładnie takim, jakie *manu propria* naniósł na projekcie premier i jakie trafiło do ostatecznego tekstu uchwały²⁵. Następnie 9 czerwca 1948 roku pojawiła się ze strony ministra kultury i sztuki idea dokonania w jej tekście zmian

książki, w których zamieszczono teksty B. Jankowskiego i L. Erhardta, to dwie odrębne publikacje, choć tę z 1976 r. należy traktować raczej jako druk ulotny.

- 22 Nawet gdyby z punktu 7 *in spe* nie zrezygnowano, i tak zmieniono by tę datę, ponieważ uchwałę podjęto dopiero 20 marca 1948 r.
- 23 W moim przekonaniu, w kontekście punktów 6–7, należy interpretować tę informację tak, że IV Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina „finansowany był ze środków przeznaczonych na obchody Roku Chopinowskiego. Fundusze te przyznała Rada Ministrów na wniosek ministra kultury i sztuki w porozumieniu z ministrem skarbu”. *Kronika Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina 1927–1995*, oprac. B. Niewiarowska i zespół, Gdańsk-Warszawa 2000, s. 47.
- 24 ARM, sygn. 614/16, k. 106.
- 25 *Ibidem*, k. 107. W poprawkach Prezydium RM mowa o ustępach, kierując się jednak treścią przytoczonej niżej uchwały RM z 24 lipca 1948 r., określam jednostki redakcyjne uchwały RM z 20 marca 1948 r. jako punkty.

w zakresie zastępstwa przewodnictwa w KW i włączenia do jego składu podsekretarza stanu w MKiS Jerzego Grosickiego²⁶; w notatce dyrektora Biura Prawnego Prezydium RM dr. Michała Szuldenfreia z 14 czerwca 1948 roku trafnie uznano, że zmiany uchwały RM wymaga tylko pierwsza część wniosku²⁷. W związku z powyższym uchwałą RM z 24 lipca 1948 r. o zmianie uchwały Rady Ministrów z 20 marca 1948 r. w sprawie Roku Chopinowskiego²⁸ ustanowiono dwa stanowiska zastępców przewodniczącego KW w osobach resortowo właściwego podsekretarza stanu w MKiS – i tak jak dotąd – przedstawiciela IFC.

Zgodnie z dyspozycjami obu uchwał rządu Prezes RM ukształtował składy obu komitetów. W Komitecie Honorowym obok premiera jako przewodniczącego, marszałka Sejmu, 2 członków Rady Państwa, 5 ministrów, pierwszego wiceministra obrony narodowej, prezydenta m.st. Warszawy, przedstawicieli partii, stronnictw politycznych, związków zawodowych, stowarzyszeń twórczych, Związku Samopomocy Chłopskiej oraz Ludowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” znaleźli się indywidualni twórcy: Jarosław Iwaszkiewicz, Ludomir Różycki, laureaci państwowych nagród artystycznych za rok 1949 (Bolesław Woytowicz, Lucjan Rudnicki, Xawery Dunikowski, Leon Schiller) i 23 przodowników pracy²⁹. Mniej liczny był Komitet Wykonawczy, nawet po zwiększeniu

26 *Ibidem*, pismo ministra kultury i sztuki Stefana Dybowskiego do prezesa Rady Ministrów Józefa Cyrankiewicza z 9 czerwca 1948 r., L. dz. G.M. 1080/48, k. 112.

27 *Ibidem*, k. 110. Wspomnienie osoby dr. M. Szuldenfreia jest dla mnie tyleż istotne, co osobiste, zajmując się bowiem prawem morskim, którym M. Szuldenfrei parał się w głównej mierze i któremu poświęcił jeden z najlepszych podręczników w historii polskiej literatury prawniczej.

28 Niepublikowana.

29 *Komitet Honorowy*, [w:] *Rok Chopinowski 1949 w Polsce*, Warszawa 1949, s. 14–16; na moim egzemplarzu tej książki widnieją: dedykacja „Werszko Ryszardowi ucz. II. r. szk. niższej za pilność Wrocław, 30.6.1949”, okrągła pieczęć „Szkoła Muzyczna im. Fr. Chopina we Wrocławiu” i podpis „Bidziński dyrektor”. W istocie, Julian Bidziński był pierwszym dyrektorem tej szkoły (zob. A. Zwierzycka, *Kuźnia talentów. Państwowa Podstawowa Szkoła Muzyczna i Państwowe Liceum Muzyczne im. Karola Szymanowskiego*, [w:] *Życie muzyczne Wrocławia (1945–1995). Materiały z konferencji naukowej „Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej”, IX, 27–28 marca 1998 r.*, red. M. Zduniak i zespół, Wrocław 1999, s. 35–36), a obaj, on w latach 1949–1970, R. Werszko w latach 1969–1972, pracowali w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu

liczby zastępców przewodniczącego (Grosickiego zastąpił wkrótce podsekretarz stanu w MKiS Włodzimierz Sokorski) i uzupełnianiu składu w wyniku kooptacji: oprócz osób zasiadających w Komitecie z tytułu zajmowanych funkcji (np. Uniwersytet Wrocławski reprezentował doc. dr Hieronim Feicht CM) trafili doń tak wybitni artyści, jak Stanisław Szpinalski, Piotr Perkowski i Henryk Sztompka³⁰.

Jako że w 1960 roku przypadła 150. rocznica urodzin kompozytora, rok ten ogłoszono Rokiem Chopinowskim i uczyniono to z większym niż poprzednio wyprzedzeniem – uchwałą Rady Państwa z 8 maja 1958 r. w sprawie Roku Chopinowskiego³¹ (ust. 1). Powołano Komitet Roku Chopinowskiego z przewodniczącym Leonem Kruczkowskim (ust. 2) oraz powierzono temu gremium „opracowanie i przedstawienie Radzie Państwa programu przedsięwzięć jubileuszowych i uroczystości Roku Chopinowskiego” (ust. 3)³². Spośród nich najważniejszy stał się VI Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina, którego koszty *in toto* pokrył Komitet Roku Chopinowskiego³³. Do obchodów 200. rocznicy urodzin twórcy *Bolera a-moll* zabrano się z przytupem, cokolwiek jednak niezgrabnym, gdyż podwójnym: uchwałą Sejmu z 9 maja 2008 r.

(zob. *Nauczyciele akademicy zatrudnieni w Uczelni w latach 1948–1997*, oprac. A. Kropi-dło, [w:] *50 lat 1948–1998. Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu*, red. D. Kanafa, [Wrocław 1998], s. 59, 60). W sprawie składu KH zob. także: *Kronika Międzynarodowych Konkursów...*, s. 44–45 (gdzie niepełny skład KH i przytoczenie rzekomej „uchwały Prezydium Rady Ministrów”). W sprawie 4 laureatów nagród zob. *Nagrody Państwowe w latach 1948–1955, 1964–1972. Informator*, oprac. J. Adamowiczowa, M. Kotowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 8–9. Z kolei udział w KH przewodniczącego ZSCh Stefana Ignara uzasadniony był stanowieniem przez ten związek masowej zawodowej organizacji chłopskiej, *sui generis* odpowiednika związku zawodowego, prowadzącego również bogatą działalność kulturalną: w 1949 roku w ramach ZSCh działało na wsi 2011 świetlic m.in. z 278 chórami i 49 kapelami ludowymi (zob. S. Cieślak, *Uwagi o powstaniu i działalności Związku Samopomocy Chłopskiej*, [w:] *70 lat ruchu ludowego. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez ZHRL przy NK ZSL dn. 22–24 XI 1965*, red. J.R. Szaflik, Warszawa 1967, s. 643).

30 Komitet Wykonawczy, [w:] *Rok Chopinowski...*, s. 17–18; Sprawozdanie Komitetu Wykonawczego Roku Chopinowskiego 1949, [w:] Komitet Ministrów do spraw Kultury. Sprawozdanie z działalności w r. 1949, Warszawa 1950, s. 128–129.

31 M.P. z 1958 r., nr 38, poz. 217.

32 Zob. *Kronika Międzynarodowych Konkursów...*, s. 90–91.

33 Zob. *ibidem*, s. 95.



w sprawie ustanowienia roku 2010 Rokiem Fryderyka Chopina³⁴ ogłosiła taką nominację i przygotowania do obchodów trwały w najlepsze, podczas gdy *ex improviso* do obrotu prawnego trafiła uchwała Senatu z 7 października 2009 r. w sprawie ustanowienia roku 2010 Rokiem Fryderyka Chopina³⁵. Zaskakujące jest jednak to, zwłaszcza w porównaniu z rozważną legislacją „chopinowską” z lat 1949 i 1958, że zarządzeniami Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 21 stycznia 2008 r. – nr 3 w sprawie powołania Komitetu Obchodów 200. Rocznicy Urodzin Fryderyka Chopina³⁶ i nr 4 w sprawie ustanowienia i zadań Pełnomocnika Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego do spraw obchodów 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina³⁷ powołano odpowiednio komitet i pełnomocnika, nie czekając na uchwałę Sejmu, że o uchwale Senatu (nie tylko spóźnionej, ale po prostu zbędnej) nie wspomnę³⁸.

Wskazać można przy tej sposobności i na inne akty prawne ograniczające się czy to do złożenia kompozytorowi hołdu – jak uchwała Sejmu z 20 października 1999 r. w 150. rocznicę śmierci Fryderyka Chopina³⁹, czy to do honorowania wyróżniających się w jego upamiętnieniu podmiotów – jak rozporządzenie Ministra Kultury z 5 lipca 2005 r. w sprawie odznaki honorowej „Zasłużony dla Ochrony Dziedzictwa Fryderyka Chopina”⁴⁰, czy to do jednorazowej realizacji *in re* – jak uchwała nr 145 Prezydium Rządu z 9 lutego 1955 r. w sprawie wysokości pokrycia dewizowego płatności związanych z V Międzynarodowym Konkursem im. Fryderyka Chopina⁴¹, mocą której zdecydowano o pokryciu nagród konkursowych i honorariów za udział w pracach sądu konkursowego „w połowie w złotych, w połowie w walucie zagranicznej” (§ 1), honorariów

34 M.P. z 2008 r., nr 39, poz. 343.

35 M.P. z 2009 r., nr 66, poz. 866.

36 Dz.Urz. MKiDN z 2008 r., nr 1, poz. 3, ze zm.

37 Dz.Urz. MKiDN z 2008 r., nr 1, poz. 4, ze zm.

38 Zwłaszcza że Chopin jest jedną z aż 48 osób wymienionych z imienia i nazwiska w tytułach uchwał okolicznościowych podjętych przez Senat między IV a VIII kadencją. Zob. G. Maroń, *Uchwały okolicznościowe Senatu w polskim porządku prawnym*, „Przegląd Prawa Konstytucyjnego” 2014, nr 3, s. 265, przyp. 28.

39 M.P. z 1999 r., nr 34, poz. 522.

40 Dz.U. z 2005 r., nr 149, poz. 1234, ze zm.

41 Niepublikowana.

laureatów i jurorów za udział w koncertach i recitalach „w złotych bez prawa transferu za granicę”, wreszcie honorariów kandydatów za udział w koncertach i recitalach „w 70% w złotych, a w 30% w walucie zagranicznej” (§ 2), w związku z czym zobowiązano Ministra Finansów do przydzielenia „na pokrycie wszystkich zobowiązań wobec uczestników zagranicznych” konkursu dewiz w kwocie do 320 tys. zł (§ 3).

Istotnych przykładów nadawania imienia Chopina dostarczają nazwy warszawskiej uczelni muzycznej: rozporządzenie Rady Ministrów z 28 września 1979 r. w sprawie zmiany nazwy Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie⁴² (w § 1 przemianowano ją na Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie⁴³) i ustawa z 25 kwietnia 2008 r. o nadaniu nowej nazwy Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie⁴⁴ (w świetle jej art. 1 jest to Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie). Pamiętać też trzeba o uchwale Senatu UMFC z 23 stycznia 2009 r. w sprawie nadania imienia Sali Koncertowej UMFC⁴⁵, która mocą § 1 nazywa się odtąd Salą Koncertową Fryderyka Chopina.

Podobny charakter mają: uchwała nr 213/XVII/2000 Sejmiku Województwa Pomorskiego z 6 marca 2000 r. w sprawie nadania Polskiej Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku imienia Fryderyka Chopina⁴⁶, zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki – nr 56 z 6 lipca 1973 r. w sprawie nadania nazwy Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Rzeszowie⁴⁷, nr 14 z 8 marca 1974 r. w sprawie nadania nazwy Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Pile⁴⁸ czy nr 31 z 5 lipca 1976 r. w sprawie organizacji i nadania nazw niektórym szkołom artystycznym I i II stopnia⁴⁹ (mocą § 9 ust. 2 PSM I st. w Oleśnicy stała się Państwową Szkołą

42 Dz.U. z 1979 r., nr 23, poz. 138.

43 Rektor AMFC został o tym powiadomiony przez Ministra Kultury i Sztuki – pismo ministra kultury i sztuki mgr. Zygmunta Najdowskiego do rektora AMFC prof. Bogusława Madeya z 4 października 1979 r., oryginał w Biurze Rektora i Senatu UMFC.

44 Dz.U. z 2008 r., nr 97, poz. 628.

45 Zob. [online:] www.chopin.edu.pl/files/sala_chopina.pdf [31.03.2019].

46 Niepublikowana.

47 Dz.Urz. MKiS z 1973 r., nr 9, poz. 46.

48 Dz.Urz. MKiS z 1974 r., nr 1, poz. 12.

49 Dz.Urz. MKiS z 1976 r., nr 3, poz. 17.



Muzyczną I stopnia im. Fryderyka Chopina w Oleśnicy), a także uchwała nr XXV/196/12 Rady Miejskiej w Solcu Kujawskim z 29 listopada 2012 r. w sprawie zmiany nazwy Publicznej Szkoły Muzycznej I stopnia w Solcu Kujawskim⁵⁰ (zgodnie z § 1 jest to obecnie Szkoła Muzyczna I stopnia im. Fryderyka Chopina w Solcu Kujawskim). Nie dotyczy to tylko szkół muzycznych, by wspomnieć uchwałę nr XXXIV/200/2009 Rady Gminy Zakroczym z 30 grudnia 2009 r. w sprawie nadania imienia Szkole Podstawowej w Wojszczycach⁵¹, uchwałę nr 645/XXXVII/2017 Rady Miasta Płocka z 24 października 2017 r. w sprawie nadania imienia Szkole Podstawowej nr 21 w Płocku⁵² (jak stanowią §§ 1 obu uchwał, patronem obu szkół został Chopin na każdorazowy wspólny wniosek rady pedagogicznej, rady rodziców i samorządu uczniowskiego), uchwałę nr 728/2014 Rady Miasta Torunia z 20 marca 2014 r. w sprawie nadania imienia Fryderyka Chopina Przedszkolu Miejskiemu nr 17 w Toruniu⁵³, uchwałę nr 82/10 Sejmiku Województwa Mazowieckiego z 31 maja 2010 r. w sprawie zmiany nazwy samorządowej instytucji kultury pod nazwą: „Pałac w Sannikach” oraz nowego brzmienia statutu tej instytucji (w § 1 nazwano ją Europejskim Centrum Artystycznym im. Fryderyka Chopina w Sannikach)⁵⁴ czy uchwałę nr X/77/2016 Rady Gminy Telatyn z 11 stycznia 2016 r. w sprawie utworzenia i nadania statutu Regionalnemu Interaktywnemu Centrum Kultur Pogranicza im. Fryderyka Chopina w Nowosiólkach⁵⁵.

Innych doświadczeń dostarcza nadanie imienia kompozytora jednemu ze szpitali⁵⁶. Uchwała nr XLIX/538/2002 Sejmiku Województwa Podkarpackiego z 30 września 2002 r. w sprawie nadania Wojewódzkiemu Szpitalowi Specjalistycznemu w Rzeszowie imienia Fryderyka Chopina⁵⁷ podjęta została *sine dubio* ze szlachetnych pobudek, nie uważam

50 Dz.Urz. Woj. Kujawsko-Pomorskiego z 2012 r., poz. 3343.

51 Dz.Urz. Woj. Mazowieckiego z 2010 r., nr 30, poz. 437.

52 Dz.Urz. Woj. Mazowieckiego z 2017 r., poz. 10098.

53 Niepublikowana.

54 Niepublikowana.

55 Dz.Urz. Woj. Lubelskiego z 2016 r., poz. 781.

56 Pismo dyrektora Kancelarii Sejmiku Województwa Podkarpackiego dr. Rafała Pola-ka do autora z 2 kwietnia 2019 r., KS-I.1431.2.2019.

57 Niepublikowana.

jednak, by dokonano trafnego wyboru. Może kierowano się asteniczną konstytucją kompozytora oraz tym, że z racji kardiologicznych choćby problemów mógłby być on pacjentem tej placówki, nie wiem natomiast, czy był on aż takim miłośnikiem sadownictwa bądź ogrodnictwa, że 24 października 1950 roku ustanowiono go patronem Pracowniczego Ogrodu Działkowego w Częstochowie, „dzięki” czemu ponad 100 lat po śmierci wyrugował nieświadomie z tego miejsca Antoniego Szufletę, a Rodzinnemu Ogrodowi Działkowemu w Częstochowie patronuje pracowicie do dzisiaj⁵⁸.

Bez względu na to, z jak szlachetnych wynikałoby to pobudek, należy absolutnie unikać nadawania imienia Chopina *par force*. Przykładem pierwszym *casus* częstochowskich działek. Drugim zarządzenie zastępcze nr NPII.4131.4.31.2018 Wojewody Śląskiego z 23 marca 2018 r. w sprawie zmiany nazwy ulicy⁵⁹, w którego § 1 wojewoda dokonał w Siewierzu zmiany nazwy ulicy Janka Krasickiego na Fryderyka Chopina „na całym jej przebiegu”. Wątpliwości budzi też uchwała nr XXXII/714/2017 Rady Miejskiej w Dąbrowie Górniczej z 22 listopada 2017 r. w sprawie nadania imienia Szkole Podstawowej nr 23 w Zespole Szkolno-Przedszkolnym nr 6 w Dąbrowie Górniczej, ul. Idzikowskiego 139⁶⁰, lepiej bowiem nadawać imię Chopina szkołom nieposiadającym dotąd patronów, niż zamieniać ich (jak w tym wypadku Stanisława Podrazę) na geniusza fortepianu. Nadmierny puryzm językowy decyduje też o dokonywaniu mocno spóźnionych zmian nazw legitymujących się patronatem, owszem, Fryderyka, ale Szopena; tak uchwałą nr XLVI/1259/2012 Rady m.st. Warszawy z 8 listopada 2012 r. w sprawie zmiany nazw niektórych ulic, placów, ronda i skwerów w Dzielnicy Śródmieście m.st. Warszawy⁶¹ dotychczasową ul. Szopena przechrzczo po 117 latach na Fryderyka Chopina (§ 1 ust. 13). Nie mniejszym paradoksem jest to, że nadaną w roku 1913 nazwę ul. Fryderyka Szopena w Rzeszowie zmieniono podczas okupacji

58 Zob. *Księga Pamiątkowa*, [online:] rodchopina.pl/ksiega-pamiatkowa/ [20.04.2019]. Chopin jest również patronem rodzinnych ogrodów działkowych w Gdańsku, Krośnie, Białogardzie i Nowej Soli.

59 Dz.Urz. Woj. Śląskiego z 2018 r., poz. 1891.

60 Niepublikowana.

61 Dz.Urz. Woj. Mazowieckiego z 2012 r., poz. 7867.

hitlerowskiej na Chopinstrasse, a po wyzwoleniu powróciła ona do pierwotnego, spolonizowanego miana⁶².

Odnotować też trzeba przejaw braku akceptacji dla tego akurat patrona. Na początku 1954 roku Przedsiębiorstwo Połowów Dalekomorskich „Dalmor” przejęło od Polskich Linii Oceanicznych s/s Fryderyk Chopin⁶³, który po adaptacji na bazę rybacką wypłynął 21 kwietnia 1954 roku w pierwszy rejs z 210-osobową załogą stałą i załogą brigad przeładunkowych⁶⁴, a już w roku 1957 zmieniono jego nazwę na s/s Kaszuby „zgodnie z życzeniami opinii publicznej”⁶⁵. Nazwy płynących obecnie pod polską banderą STS Fryderyk Chopin i s/v Chopin nie budzą już takich emocji. Nie ma już, niestety, ani obu jednostek, które jako m/s Chopin (pierwsza z nich później jako m/s Wuxing) pływały odpowiednio do 1981 i 2011 roku we flocie polsko-chińskiego Chipolbroku⁶⁶, ani m/s Fryderyk Chopin, który barwy PLO nosił bardzo krótko w latach 1958–1959⁶⁷.

Kilkusetapowo przebiegł proces nadawania imienia kompozytora warszawskiemu lotnisku. Najpierw 22 marca 2001 roku na wniosek Towarzystwa im. Fryderyka Chopina i Warszawskiej Izby Turystyki Prezydent RP nadał lotnisku Warszawa-Okęcie imię Fryderyka Chopina⁶⁸, nie uczynił

62 Zob. A. Myszka, P. Wisz, *Nazwy ulic Rzeszowa. Historia i współczesność*, Rzeszów 2012, s. 325–326.

63 Zob. W. Blady, *Polska flota rybacka w latach 1921–2001. Kalendarium tragicznych zdarzeń na statkach rybackich w latach 1945–2000*, Gdynia 2002, s. 175; K. Adamczyk i zespół, *Polskie Linie Oceaniczne. Album floty 1951–2011*, Gdynia [2011], s. 85.

64 Zob. W. Blady, *op. cit.*, s. 178; K. Adamczyk i zespół, *op. cit.*, s. 85.

65 W. Blady, *op. cit.*, s. 178. Inne źródła wskazują wprost na protesty ze strony... Towarzystwa im. Fryderyka Chopina. Zob. M. Rudnicki, *Poznajcie zapomnianą i miejscami tajemniczą historię starych Kaszub*, [online:] <https://www.gospodarkamorska.pl/artykuly/poznajcie-zapomniana-i-miejscami-tajemnicza-historie-starych-kaszub.html> [31.03.2019]; J.J. Pick, „Dziadek” – s/s Wisconsin – s/s Fryderyk Chopin – s/s Kaszuby – s/s Kapitan Konstanty Maciejewicz, [online:] <https://marynistyka.pl/polskie-rybolowstwo/jan-juliusz-pick/573-dziadek-s-s-wisconsin-s-s-fryderyk-chopin,-s-s-kaszuby,-s-skapitan-konstanty-maciejewicz.html> [1.04.2019].

66 Zob. K. Adamczyk i zespół, *op. cit.*, s. 58; J. Drzemczewski, *Chipolbrok 1951–2011*, Gdynia 2011, s. 94, 102, 104, 173; *Matki chrzestne statków*, red. M.B. Berezowska i zespół, Gdańsk 2015, s. 142–143.

67 Zob. K. Adamczyk i zespół, *op. cit.*, s. 86.

68 Zob. *Nadanie imienia Fryderyka Chopina Portowi Lotniczemu Warszawa-Okęcie. Terminal 1, 22 marca 2001 r., „Wokół Lotniska Okęcie” 2001, nr 4, s. 1–2.*

tego jednak oficjalnie, zatem w opinii Polskich Portów Lotniczych patronat kompozytora miał przez ponad osiem lat jedynie zwyczajowy charakter⁶⁹. Dopiero decyzja nr ULC-LTL-1/501-0116/01/09 Prezesa Urzędu Lotnictwa Cywilnego z 15 września 2009 r. o zmianie danych rejestrowych lotniska Warszawa-Okęcie⁷⁰ nadała mu nazwę „Port lotniczy im. Fryderyka Chopina w Warszawie”. Z kolei z dniem wejścia w życie decyzji nr ULC-LTL-1/501-0240/01/09 Prezesa ULC z 23 grudnia 2009 r. o zmianie danych rejestrowych lotniska Warszawa-Okęcie⁷¹ otrzymało ono miano „Lotnisko Chopina w Warszawie”, które nosi do dzisiaj. Co zaskakujące, nie zawsze znajduje to odzwierciedlenie w tekstach aktów prawnych stanowiących po tym dniu przez inne podmioty, czego przykładem rozporządzenie Ministra Finansów z 18 października 2018 r. w sprawie zmiany obszaru wolnego obszaru celnego na terenie Portu Lotniczego im. Fryderyka Chopina w Warszawie⁷², choć i sam Prezes ULC nie od razu dostosował własną legislację do zmian toponimicznych⁷³. Jeszcze większe zakłopotanie wywołuje nadanie w roku 2018 w Polskich Kolejach Państwowych SA nieznanego *in foro externo* imienia Stanisława Moniuszki dworcowi Warszawa Centralna, a także bezradność PKP wobec zapytania o formę decyzji podjętej w tej sprawie⁷⁴.

69 Pismo Biura Public Relations Przedsiębiorstwa Państwowego „Polskie Porty Lotnicze” do autora z 28 stycznia 2019 r.

70 Niepublikowana.

71 Niepublikowana.

72 Dz.U. z 2018 r., poz. 2045.

73 Czego przykładem jest ogłoszenie nr 5 Prezesa Urzędu Lotnictwa Cywilnego z 28 września 2009 r. w sprawie opłat lotniskowych na lotnisku Warszawa-Okęcie (Dz.Urz. ULC z 2009 r., nr 10, poz. 165, ze zm.). Dopiero w ogłoszeniu nr 2 Prezesa ULC z 16 sierpnia 2010 r. w sprawie opłat lotniskowych na lotnisku Chopina w Warszawie (Dz.Urz. ULC z 2010 r., nr 14, poz. 80) zauważono zmianę nomenklatury. Nadal jednak niekonsekwencja widoczna była już w tytułach aktów stanowiących przez ten organ, jak w decyzji nr ULC-LER-5/418-0017/01/11 Prezesa ULC z 19 sierpnia 2011 r. w sprawie wprowadzenia w Porcie Lotniczym Chopina w Warszawie koordynacji rozkładów lotów, począwszy od 25 marca 2012 r. (niepublikowana).

74 „[O]bowiązujące w Polskich Kolejach Państwowych S.A. [...] regulacje wewnętrzne nie nakładają obowiązku obierania patrona należącym do PKP obiektom w trybie formalnej decyzji” – pismo dyrektora – pełnomocnika Zarządu PKP SA ds. korporacyjnych mgr. Władysława Szczepkowskiego do autora z 24 stycznia 2019 r., KOZ04.0134.1.2019.AY/5 UNP: 2019-0033306.



Trudno nie zatrzymać się nad interesującymi przykładami pojawiania się imienia, nazwiska, wizerunku i dzieła Chopina na znaczkach pocztowych oraz znakach pieniężnych. Jeśli chodzi o znaczki, warto wskazać na rozporządzenie Ministra Poczty i Telegrafów z 28 lutego 1927 r. o wprowadzeniu w obieg pocztowych znaczków opłaty z podobizną Fryderyka Chopina⁷⁵, zarządzenie Ministra Poczty i Telegrafów z 18 marca 1947 r. o wprowadzeniu w obieg znaczka pocztowego opłaty wartości 3 zł⁷⁶ (znaczek z Chopinem był czwartym z kolei w serii Kultura Polska), zarządzenie Ministra Łączności z 3 lutego 1960 r. o wprowadzeniu do obiegu znaczków pocztowych opłaty wartości 60 gr, 1,50 zł i 2,50 zł⁷⁷ (wszystkie upamiętniały Chopina, a na drugim widniał fragment rękopisu *Wariacji B-dur op. 2* na temat *Là ci darem la mano*) czy rozporządzenie Ministra Łączności z 23 lipca 1998 r. w sprawie planu emisji znaczków pocztowych na 1999 r.⁷⁸ (w załączniku stanowiącym ów plan lp. 18 to „150. rocznica śmierci Fryderyka Chopina”). Co się tyczy monet, godne przywołania są zarządzenie Ministra Finansów z 31 października 1972 r. w sprawie ustalenia wzoru, próby i wagi monety nominalnej wartości 50 zł⁷⁹ (na srebrnej monecie próby 750/1000 profil głowy kompozytora otoczony stosownym napisem) oraz zarządzenie Ministra Finansów z 8 kwietnia 1977 r. w sprawie ustalenia wzoru, próby i wagi monety nominalnej wartości 2000 zł⁸⁰ (profil i nazwa jak poprzednio, była to jednak 8-gramowa moneta złota próby 900/1000). Interesujących spostrzeżeń dostarczają również banknoty. Zarządzenie Prezesa Narodowego Banku Polskiego z 6 maja 1982 r. w sprawie ustalenia wzorów banknotów nominalnej wartości 10 złotych, 20 złotych i 5000 złotych⁸¹ ustaliło w § 1 wzór trzeciego z nich zawierający (zob. załącznik do zarządzenia) na awersie ciemnozielone popiersie kompozytora, na rewersie zaś „na tle giloszowej rozety w kolorze pomarańczowo-zielonym fragment partytury Poloneza”. Banknot wartości 5000 zł może się podobać, na

75 Dz.U. z 1927 r., nr 24, poz. 191.

76 Dziennik Taryf Poczty i Telekomunikacyjnych z 1947 r., nr 3, poz. 19.

77 Dziennik Łączności z 1960 r., nr 5, poz. 23.

78 Dz.U. z 1998 r., nr 107, poz. 674, ze zm.

79 M.P. z 1972 r., nr 51, poz. 273.

80 M.P. z 1977 r., nr 9, poz. 61.

81 M.P. z 1982 r., nr 14, poz. 105.

pewno jednak nie zawiera partytury, a utwór nazwany ogólnikowo „Polonezem” to *Polonez f-moll* op. 71 nr 3. W zarządzeniu Prezesa NBP z 16 lutego 2010 r. w sprawie ustalenia wzoru i wielkości emisji banknotu o wartości nominalnej 20 zł upamiętniającego 200. rocznicę urodzin Fryderyka Chopina oraz terminu wprowadzenia go do obiegu⁸² postąpiono bardziej precyzyjnie: w załączniku do zarządzenia dokonano szczegółowej deskrypcji biletu, z portretem kompozytora na awersie i fragmentem jego *Mazurka B-dur* op. 7 nr 1 również na stronie przedniej, nie dodano jednak, że przedstawiony na stronie odwrotnej „fragment zapisu nutowego w kolorze czarnym” dotyczy *Etiudy f-moll* op. 10 nr 9.

Upamiętnienie Chopina na monetach i banknotach to w istocie temat na odrębną opowieść. Już 12 grudnia 1959 roku Zarząd NBP zobowiązał Skarbiec Emisyjny do opracowania projektu monety o nominale 10 zł z wizerunkiem wirtuoza, a w kolejnych latach Andrzej Heidrich pracował nad projektem banknotu z jego portretem na awersie⁸³. Wiosną 1972 roku z tym i innymi szkicami mającymi tworzyć serię Wielcy Polacy zapoznał się premier Piotr Jaroszewicz: uznał wybór Chopina jako bohatera banknotu 100-złotowego za nietrafny, gdyż nie był on jakoby postacią znaną w społeczeństwie; skrytykował ponadto umieszczenie nut na rewersie⁸⁴. Jednoznaczny brak akceptacji wyrażony przez prezesa RM wobec dyrektora Skarbcza Emisyjnego NBP spowodował, że na emisję banknotu z portretem Chopina należało poczekać jeszcze 10 lat: na bilecie wartości 5000 zł wykorzystano ten sam co w projekcie niedosłej stułotówki gorszy muzyka i te same co niegdyś tak niemiłe premierowi nuty *Poloneza f-moll*⁸⁵.

* * *

Aby odpowiedzieć na pytanie zawarte w tytule, wskazanie tylko na powyższe wybrane przykłady obecności Chopina w polskim prawie nie

82 M.P. z 2010 r., nr 9, poz. 81.

83 Więcej: M. Markowski, *Przygotowania do emisji banknotów serii „Wielcy Polacy” projektu Andrzeja Heidricha, „Biuletyn Numizmatyczny”* 2018, nr 3, s. 216–217, 220.

84 Zob. *ibidem*, s. 222.

85 Zob. *ibidem*, s. 221, 223.

jest wystarczające. Bardziej pomocna jest ustawa z 3 lutego 2001 r. o ochronie dziedzictwa Fryderyka Chopina⁸⁶ (zwana dalej ustawą chopinowską), która budzi we mnie odczucia... No właśnie, jakie? Gdybym napisał „ambiwalentne”, oznaczałoby to, że pozytywne i negatywne mniej więcej się równoważą, tymczasem pejoratywnych asocjacji jest jednak więcej. Powiedziałbym, że do ustawy odnoszę się z dystansem, *cum grano salis*. Na 10 jej artykułów nie budzą moich zastrzeżeń art. 4–5 (dotyczące Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina), art. 6 (odnoszący się do wspomnianej odznaki honorowej, choć jej ustanowienie nie budzi we mnie szczególnego entuzjazmu) i art. 10 (nakazujący wejście ustawy w życie). Z czego powstał zamysł ustawy? Czyżby z „oszałamiających triumfów muzyki Chopina”⁸⁷? Najpełniejszej dotychczas analizy aktu dokonał Jacek Mazurkiewicz⁸⁸, ponieważ jednak odnosi się on do niego z punktu widzenia prawa autorskiego, a zasadniczo podzielałam jego uwagi, sam skoncentruję się na innych aspektach ustawy, nie abstrahując jednak od cennych spostrzeżeń wrocławskiego autora.

Ze wstępu do ustawy z 7 października 1999 r. o języku polskim⁸⁹ dowiaduję się, że jest on „dobrem narodowej kultury”⁹⁰, podczas gdy art. 1 ust. 1 ustawy chopinowskiej określa utwory Chopina i przedmioty z nim związane jako „dobro ogólnonarodowe”. Jak ma się to do art. 2 pkt 1 ustawy z 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury⁹¹ definiującego takowe dobro jako *grosso modo* zabytek lub „rzecz ruchomą niebędącą zabytkiem, a także ich części składowe lub zespoły”? A zatem rzecz⁹².

86 Dz.U. z 2020 r., poz. 115.

87 K. Górski, *Arfa czy fortepiano?*, [w:] *Munera litteraria. Księga ku czci Profesora Romana Pollaka*, red. Z. Szwejkowski i zespół, Poznań 1962, s. 85.

88 J. Mazurkiewicz, *Non omnis moriar. Ochrona dóbr osobistych zmarłego w prawie polskim*, Wrocław 2010, s. 718–775. Zakres przywołanych stron mieści się w rozdziale XI: *Ochrona nazwiska i wizerunku Fryderyka Chopina*.

89 Dz.U. z 2019 r., poz. 1480, ze zm.

90 Co znamienne, nie komentują tej niefortunnej konstatacji P. Mostowik, W. Żukowski, *Ustawa o języku polskim. Komentarz*, Warszawa 2001.

91 Dz.U. z 2019 r., poz. 1591.

92 Zob. J. Białyńska-Birula, *Ochrona narodowych dóbr kultury przed wywozem w krajach Wspólnoty Europejskiej*, „Zeszyty Naukowe Akademii Ekonomicznej w Krakowie” 2007, nr 739, s. 21–36. Odmienne: J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury w świetle Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z 2 kwietnia 1997 roku*, [w:] *Konstytucja i władza*

Za dobro ogólnonarodowe zostały jednak uznane zwierzęta łowne w stanie wolnym, jak stanowi art. 2 ustawy z 13 października 1995 r. – Prawo łowieckie⁹³. Powtarza to unormowanie art. 21 ustawy z 21 sierpnia 1997 r. o ochronie zwierząt⁹⁴ („Zwierzęta wolno żyjące stanowią dobro ogólnonarodowe” itd.), tej samej, której art. 1 stanowi *expressis verbis*, że zwierzę nie jest rzeczą⁹⁵. Po pierwsze zatem, zając czy jeź są takim samym dobrem ogólnonarodowym jak – *toutes proportions gardées* – Scherzo b-moll op. 31 i grzebień Chopina⁹⁶; po drugie, można przyjąć, że dobro ogólnonarodowe⁹⁷ nie jest bądź nie musi być rzeczą, natomiast dobro kultury nią jest. W kontekście ustawy chopinowskiej ma to znaczenie o tyle istotne, że do pierwszej kategorii zalicza ona utwory Chopina i przedmioty z nim związane (a przecież przedmioty, w tym rzeczony grzebień, to też rzeczy!), do drugiej zaś dworek w Żelazowej Woli „wraz z otaczającym go zabytkowym parkiem”, który art. 2 ustawy uznaje „za dobro kultury narodowej podlegające ochronie przewidzianej w niniejszej ustawie”, co jest

we współczesnym świecie. Doktryna – prawo – praktyka. Prace dedykowane Profesorowi Wojciechowi Sokolewiczowi na siedemdziesięciolecie urodzin, red. M. Kruk i zespół, Warszawa 2002, s. 130–140; J. Pruszyński, *Kultura – kultura prawa – dziedzictwo kultury*, [w:] *Prawo w XXI wieku. Księga pamiątkowa 50-lecia Instytutu Nauk Prawnych Polskiej Akademii Nauk*, red. W. Czaplinski, Warszawa 2006, s. 679–681. Interpretuje on pojęcie dóbr kultury szerzej, wliczając do nich dziedzictwo niematerialne, w tym narodowe imponderabilia i wspomniany już język – „alfabet myśli ludzkiej” (*Dziedzictwo kultury...*, s. 132).

93 Dz.U. z 2020 r., poz. 67, ze zm.

94 Dz.U. z 2020 r., poz. 638.

95 Zob. E. Łętowska, *Dwa cywilnoprawne aspekty praw zwierząt: dereifikacja i personifikacja*, [w:] *Studia z prawa prywatnego. Księga pamiątkowa ku czci Profesor Biruty Lewaszkiewicz-Petrykowskiej*, red. A. Szpunar i zespół, Łódź 1997, s. 71–72, 79–86.

96 Grzebień z kości słoniowej przechowuje muzeum Fryderyka Chopina i George Sand w Valdemossie na Majorce.

97 Możliwe jest, że „kariera” tej kategorii w polskim ustawodawstwie przelomu tysięcy koresponduje z krytykowaną przez J. Pruszyńskiego (*Dziedzictwo kultury...*, s. 140) implementacją do terminologii ustawowej pojęcia dziedzictwa narodowego (nie „kulturowego”), które „bez wyjaśnienia, czym jest ono w istocie, niczego nie wyjaśnia i jest jedynie wyrazem swoistej mody”. Mówienie o dziedzictwie ogólnoludzkim, światowym czy europejskim nazywa ten autor nonsensem (*Kultura – kultura prawa...*, s. 679). Z kolei Emilia Padoł nazwę MKiDN określa jako buńczuczną. Zob. E. Padoł, *Piosenkarki PRL-u. Spotkanie I*, Warszawa 2016, s. 47.



o tyle kuriozalne, że żaden inny *passus* ustawy do wsi nad rzeką Utratą nie odnosi się ani jednym słowem. Istota art. 2 najwyraźniej łączy się z faktem stanowienia ustawy chopinowskiej w okresie obowiązywania ustawy z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury⁹⁸. Dość rychło zastąpiła ją ustawa z 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami⁹⁹, w której kategoria dóbr kultury nie występuje, ale jej art. 142 ust. 1 stanowi, że dobra kultury uznane za zabytek na podstawie rozporządzenia Prezydenta z 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami¹⁰⁰ i wpisane do rejestru na podstawie ustawy z 15 lutego 1962 r. stają się zabytkami wpisanymi do rejestru na podstawie nowej ustawy. Nie mam wątpliwości, że odnosi się to również do Żelazowej Woli, w tym do zespołu dworskiego wpisanego do rejestru zabytków 25 września 1961 roku pod nr 284/61 i parku umieszczonego w nim 19 maja 1982 roku pod nr 30A¹⁰¹. Artykuł 2 ustawy jest bezsprzecznie zbędny i nie ma praktycznej wartości: żelazowowskiemu zespołowi architektoniczno-parkowemu nie zapewniono żadnej wzmocnionej ochrony, a jeśli czy to fan, czy to wróg Chopina odłupie z elewacji dworku kawałeczek tynku, uszkadzając zabytek, podlegać będzie karze nie na podstawie art. 2 ustawy chopinowskiej, lecz art. 108 ust. 1 lub 2 ustawy z 23 lipca 2003 r.

Zastanawia mnie i to, czy ustawa chopinowska podnosi do rangi dobra ogólnonarodowego wszystkie utwory Chopina – nie tylko jego dzieła muzyczne, lecz również literackie, w tym epistolografię i poezję (jak wiersz *Zdrów chłopczyzna*), oraz plastyczne, był bowiem utalentowanym rysownikiem, a przede wszystkim karykaturzystą¹⁰².

Ustawa z 7 kwietnia 1938 r. o ochronie imienia Józefa Piłsudskiego, Pierwszego Marszałka Polski¹⁰³ chroniła jego imię i za uwłaczanie temuż groziła karą (art. 2), a pamięć o nim zaliczyła „po wsze czasy [...] do skarbnicy ducha narodowego” i poddała szczególnej ochronie prawa

98 Dz.U. z 1999 r., nr 98, poz. 1150, ze zm.

99 Dz.U. z 2020 r., poz. 282, ze zm.

100 Dz.U. z 1928 r., nr 29, poz. 265, ze zm.

101 Zob. *Katalog polskich zamków, pałaców i dworów*, [online:] www.polskiezabytki.pl/m/obiekt/3784/Zelazowa_Wola/ [21.04.2019].

102 Zob. H. Górską, E. Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977, s. 66–67.

103 Dz.U. z 1938 r., nr 25, poz. 219.

(art. 1). Asocjacje ustawy chopinowskiej z tym aktem są jasne, aczkolwiek w tej pierwszej nie chroni się imienia Chopina, lecz wyłącznie utwory i związane z ich autorem przedmioty, w tej drugiej zaś ochronie poddaje się imię, przemilczając literackie, *sit venia verbo*, elukubracje¹⁰⁴. Paradoksalnie, pod rządami ustawy z 7 kwietnia 1938 r. można było narzekać na pisarstwo marszałka, a dziś można sobie używać na osobistym życiu Chopina. Nigdy na odwrót. Ale jest jednak pewna analogia, gdyż w toku procesu legislacyjnego w 1938 roku przedstawiciele sanacji biadali nad tym, że pisaniem prawem przyjdzie chronić imię, które już stało się przedmiotem czy to obrazy, czy to zniewag¹⁰⁵. Jestem pewien, że po ponad 60 latach podobne *mutatis mutandis* przestanki przyświecały pomysłodawcom ustawy chopinowskiej, że nie chodziło im tylko o profilaktykę, lecz także o reakcję na już zaistniałe zachowania w jakikolwiek sposób niewłaściwie eksploatujące dzieło wielkiego Fryderyka.

Moją krytykę budzi też indyferentyzm ustawy chopinowskiej wobec uniwersalnego charakteru osoby i dzieła Chopina, a przecież to „talentem świata obywatel”, jak najcelniej powiedział Norwid. Niechaj za przykład posłuży mi Marcel Reich-Ranicki, przecież z niemiecką kulturą sam siebie identyfikujący, a rozkochany w Chopinie i rozumiejący go¹⁰⁶ tak jak nieliczni tylko polscy odbiorcy muzyki. A Maria Kalergis¹⁰⁷ towarzysząca umierającemu Chopinowi? W żyłach obojga płynęła przecież choć część krwi polskiej, czego nie da się powiedzieć o pianistach dalekowschodnich czy latynoamerykańskich, którzy przebojem trafili do grona laureatów konkursów chopinowskich. „Zrozumieli i przeżyli to, co rdzennie polskie? Potraktowali te wartości jako uniwersalne? Przekroczyli granice

104 Więcej: W. Wójcik, *Nadzieje i złudzenia. Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1978, s. 78–79.

105 Zob. E. Kaszuba, *System propagandy państwowej obozu rządzącego w Polsce w latach 1926–1939*, Toruń 2004, s. 271.

106 Zob. K. Pisarkowa, *Tożsamość jednostki w świetle języka kultury*, [w:] *Składnia – stylistyka – struktura tekstu. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Teresie Ampel*, red. M. Krauz, K. Ożóg, Rzeszów 2002, s. 27–29.

107 Zob. T. Brodniewicz, *Maria Kalergis – muza romantyczna*, [w:] *Homines, Ars et Scientia. Praca zbiorowa dedykowana Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu z okazji Jej osiemdziesięciolecia (1920–2000)*, red. J. Astriab i zespół, Poznań 2000, s. 40–41.



odrębności?”¹⁰⁸. Niezależnie od tego, co bliższe prawdy, nie pomogła im w tym żadna ustawa.

Ciekawą interpretację ustawy chopinowskiej publikuje Stowarzyszenie Autorów ZAiKS. Po pierwsze, zwraca uwagę na uczynienie dla Chopina niespotykanego wyjątku w postaci otoczenia jego nazwiska i wizerunku taką ochroną, jaka przysługuje osobom żyjącym, tj. ochroną dóbr osobistych przewidzianą w art. 23–24 Kodeksu cywilnego¹⁰⁹. Po drugie, ministrowi właściwemu do spraw kultury i dziedzictwa narodowego powierzono czynną legitymację procesową w dochodzeniu przed sądami ochrony dóbr w wypadku korzystania z nich w sposób przynoszący im ujmę, a także prawo wyrażania zgody na komercyjną i pozaartystyczną ich eksploatację tudzież – w ciągu 6 miesięcy od wejścia ustawy w życie – zgody na dalsze używanie tych dóbr przez podmioty korzystające z nich dotąd w treści znaków handlowych¹¹⁰. Po trzecie, minister ten wykonuje prawa osobiste wobec utworów Chopina w imieniu jego bliskich, przez co na podstawie art. 78 ustawy z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych¹¹¹ może występować o zaprzestanie naruszeń, w tym zniekształcania treści i formy utworów Chopina czy ich nierzetelnego wykonywania, oraz żądać z tego tytułu zadośćuczynienia w postaci określonej kwoty na rzecz NIFC¹¹².

Autentyczne przerażenie budzi we mnie prawo ministra do wykonywania praw osobistych wobec utworów Chopina. Jako że obsada ministerialnego urzędu jest uzależniona od wyników wyborów do Sejmu, piastun tej godności jest i będzie przede wszystkim realizatorem woli swojego politycznego zaplecza. Świadom prawa do obywatelskiego nieposłuszeństwa sprzeciwiam się temu, by „administrowanie” Chopinem nie tylko zostało w ten sposób zbiurokratyzowane, lecz było dyskutowane dla

108 M. Przychodzińska-Kaciczak, *Zrozumieć muzykę*, Warszawa 1984, s. 294.

109 Ewa Ferenc-Szydełko wątpi w wygaśnięcie dóbr osobistych wraz ze śmiercią osoby, nie tylko Chopina. Zob. E. Ferenc-Szydełko, *Dobra osobiste zmarłego twórcy*, [w:] *Księga Jubileuszowa z okazji 15-lecia Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Szczecińskiego*, red. Z. Ofiarski, Szczecin 2004, s. 88–89.

110 Zob. K. Lewandowski, *Prawo dla Chopina*, [online:] https://zaiks.org.pl/206.154.40_prawo_dla_chopina.st_1 [20.04.2019].

111 Dz.U. z 2019 r., poz. 1231, ze zm.

112 Zob. K. Lewandowski, *op. cit.*

doraźnych benefitów rządzącego (aktualnie czy kiedykolwiek od 2001) ugrupowania. Jeśli chopiniana mają być dobrem ogólnonarodowym, nie-dopuszczalne jest w moim przekonaniu, by pieczę nad nimi zawłaszczala co najmniej na 4 lata rządząca większość sejmowa.

Większy jednak przestrach budzić powinno – i to już nie we mnie, lecz w muzykach – prawo rzeczzonego ministra do tropienia nierzetelnych wykonań utworów Chopina. Niewiarygodne to, ale prawdziwe, że wolno w Polsce źle grać Bacha, Szymanowskiego i Bairda, w żadnym zaś razie Chopina. Ale co to znaczy grać nierzetelnie? Czy zagranie c zamiast cis powinno już wzbudzić czujność MKiDN? Czy może spać spokojnie pianista zakwalifikowany do Konkursu Chopinowskiego? Być może, ale co się stanie z tymi, którzy pożegnają go po I etapie? Najwyraźniej muzykowali nie tak rzetelnie jak ci, którzy awansowali dalej. Ścigać ich już czy jeszcze nie?

A może chodzi o to, że wykonywanie Chopina, *sit venia verbo*, klasyczne, kanoniczne, „po bożemu”, we fraku lub w długiej sukni ujdzie czujności ministra nawet wtedy, gdy jest męczarnią dla fortepianu i uszu słuchaczy, a każde interpretacyjne *novum*, przybliżające przecież muzykę Fryderyka publiczności XXI wieku, zwłaszcza młodzieży, jest naruszeniem ustawy? Bo to i „dokładane” do mazurków słowa Kornela Ujejskiego¹¹³, dzięki którym powstawały piosenki śpiewane chociażby przez Adelę Tuwim małemu Julianowi¹¹⁴, i pamiętna piosenka z muzyką i ze słowami Wojciecha Popkiewicza *Romantyczność* oparta na motywach *Poloneza As-dur* op. 53 (znana z repertuaru Joanny Rawik i zespołu Partita)¹¹⁵. A *Mazurek F-dur* op. 68 nr 3, zaaranżowany ongiś i śpiewany przez zespół Novi Singers, a znacznie później (w telewizyjnym show *Mam talent*) wykonany przez grupę Me, Myself and I, *Walc Des-dur* op. 64 nr 1 w wykonaniu Barbry Streisand¹¹⁶ albo *Na Krakowskim* czy *w Nohant* (*Walc*

113 K. Ujejski, *Tłumaczenia Szopena i Beethovena*, Przemysł 1893, s. 29–53. Zbiór ten zawiera również „tłumaczenia” *Marsza żałobnego*, tu nazwanego pogrzebowym (s. 11–20) i trzech preludium (s. 21–28).

114 Zob. L. Ignaczak, *Tuwimowski romans z piosenką*, [w:] Julian Tuwim. *Biografia – twórczość – recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2007, s. 254.

115 Więcej: E. Padoł, *op. cit.*, s. 261–263, 279.

116 Zob. M. Wieczorek, *Inspiracje Chopinowskie w muzyce rozrywkowej*, [online:] meakultura.pl/publikacje/inspiracje-chopinowskie-w-muzyce-rozrywkowej-61 [19.04.2019].



a-moll op. posth. z tekstem Wojciecha Młynarskiego) w interpretacji Edyty Geppert? A co z Januszem Olejniczakiem, niezrównanym przecież wykonawcą Chopina, łączącym tak wybitne artystyczne przedsięwzięcia jak *Rock loves Chopin*¹¹⁷ i *Głosy gór* – piękny i niezwykły koncert, podczas którego gra on Chopina właśnie, dialogując z pieśnią *Lulaj*, śpiewaną i graną na skrzypcach przez Sebastiana Karpiela-Butęckę?

Niepokojący rys ustawy chopinowskiej kojarzy mi się nieodparcie z obśmianym przez Witolda Gombrowicza w *Ferdydurke* apodyktycznym „Słowacki wielkim poetą był”. Dlaczego ustawodawca *ex cathedra* narzuca narodowi przeświadczenie, że „Chopin wielkim kompozytorem był”, dając tym samym do zrozumienia wszystkim myślącym inaczej, że ich ekscentryczne poglądy nie są mile widziane na publicznym forum? Dla mnie Chopin był wielkim kompozytorem, ale w żadnym razie dlatego, że pogląd ten zawarto w ustawie. Charakter tego aktu nakazuje mi sądzić, że twórcy obowiązujących norm prawnych wynajdują z uporem godnym lepszej sprawy wszelkie możliwe sfery życia społecznego, które nie były dotąd objęte regulacją ustawową. Tego rodzaju apologetyka i absolutyzacja prawa są zjawiskami groźnymi, wspierane przez nie prawo wkracza bowiem coraz śmielej do pozaprawnej *ex natura rei* sfery uczuć, w tym emocjonalnej reakcji na słuchaną muzykę. Im usilniej państwo i administracja publiczna będą wymuszały na nas wszystkich ekspozowanie kultu Chopina (skrajnymi tego przykładami są wspomniane nadania w 3 miastach obecnego województwa śląskiego imienia wirtuoza zamiast bohaterów usuniętych *in Vergessenheit*), tym częstszy będzie naturalny wobec tych praktyk opór indywidualny lub społeczny. Szczery afekt wobec Chopina może być jedynie spontaniczny, autentyczny, niewymuszony, ale czy szczerłość to kategoria prawna?

Zdaję sobie sprawę z tego, że tym, co piszę w tym akapicie, urażony może być niejeden Czytelnik, muszę jednak poruszyć i ten wątek. Wątek kultu jednostki i jego obecności w tekstach aktów prawnych. Ustawy z lat 1938 i 2001 są rzadkimi, a przez to szczególnie jaskrawymi przejawami tego rodzaju tendencji polskiego prawodawcy, przy czym niezwykle ważne są antecedencje obu aktów. Jeśli pierwszy z nich uchwalono

117 Zob. J. Sawic, *Między artystyzmem a banałem. Motywy szopenowskie w muzyce rockowej*, „Akcent” 2013, nr 3, s. 160–162.

w tempie ekspresowym po to tylko, by usiłować ukarać na jego podstawie Stanisława Cywińskiego, trud okazał się daremny. Jeśli rzeczywistą przesłanką przyjęcia drugiego była zbytnia łatwość w nadaniu jednemu z gatunków wódki nazwy *Chopin*, to *parturiunt montes, nascetur ridiculus mus*. Pojęcie kultu jednostki kojarzone jest w Polsce najpowszechniej z osobą Józefa Stalina, pamiętać trzeba jednak o tym, że istniał on *praeter legem*, że nie sankcjonowano go obowiązującym prawem¹¹⁸ w przeciwieństwie do wymuszonego ustawami kultu Piłsudskiego i Chopina. Nieważne, czy chodzi o nich, czy o Edwarda Rydza-Śmigłego¹¹⁹, czy o wspomnianego *in principio* Bieruta¹²⁰, przesadne eksponowanie roli jednostki w prawodawstwie lub w praktyce ustrojowej wywoła odwrotne do zamierzonych skutki. *Omne nimium vertitur in vitium*. Nie ma znaczenia, czy weryfikacja zasług owej jednostki zepchnie ją do grona potępionych, czy też pozostanie ona na piedestale – jak Chopin – wolna od podejrzeń.

Wódka *Chopin* nie jest polskim odpowiednikiem *Mozartkugeln*, także ze względu na ograniczony krąg jej konsumentów (zaporowa cena i przynajmniej teoretyczna niedostępność dla małoletnich), ja zaś pozostaną przeciwny prawnemu sankcjonowaniu patosu, emfazy i kultu

118 Zob. K. Grzybowski, „Stalinizm” w socjalistycznym prawie konstytucyjnym, „Państwo i Prawo” 1957, z. 6, s. 1053, 1066–1068.

119 Zob. H. i T. Jędruszczak, *Ostatnie lata Drugiej Rzeczypospolitej (1935–1939)*, Warszawa 1970, s. 59–62, 311–312. Nieudolną próbę sankcjonowania kultu Rydza-Śmigłego stanowił okólnik Prezesa RM z 13 lipca 1936 r. (M.P. z 1936 r., nr 163), na podstawie którego miał być on „uważany i szanowany”, zasługując jakoby na „objawy honoru i postużenstwa” ze strony funkcjonariuszy państwowych.

120 Zob. A. Werblan, *Stalinizm w Polsce*, Warszawa 2009, s. 128–129. Podzielał on pogląd W. Gomułki o stanowieniu przez kult Bieruta zaledwie refleksu, odbitego blasku kultu Stalina. Najbardziej znanym wrocławskim przejawem kultu Bieruta okazała się uchwała nr 291 RM z 12 kwietnia 1952 r. w sprawie nadania Uniwersytetowi Wrocławskiemu nazwy „Uniwersytet Wrocławski im. Bolesława Bieruta” (M.P. z 1952 r., nr A-35, poz. 511), wzorowana skądinąd na dekrety Prezydenta z 26 sierpnia 1935 r. o nadaniu Uniwersytetowi Warszawskiemu nazwy „Uniwersytet Józefa Piłsudskiego w Warszawie” (Dz.U. z 1935 r., nr 66, poz. 412) czy rozporządzeniu RM z 24 października 1949 r. w sprawie nadania Akademii Lekarskiej w Szczecinie nazwy „Pomorska Akademia Lekarska imienia generała Karola Świerczewskiego” (Dz.U. z 1949 r., nr 58, poz. 451), przy czym marszałka i generała uhonorowano tymi patronatami dopiero pośmiertnie.



kogokolwiek. Pozostawianie ustawy chopinowskiej w obrocie prawnym w pierwotnym i niezmiennym kształcie stawia państwo w roli Gombrowiczowskiego profesora Bładaczki, który buduje swój sztuczny autorytet, narzucając uczniom bezrozumny dogmat o wielkości Słowackiego. Piotr Anderszewski, który interpretuje *Poloneza fis-moll* op. 44 jak mało kto, woła, że „[w] Polsce Chopina się zabija”, że „[z]robiło się z niego wizerunek, standard, to wszystko, czym nie był”¹²¹. Marcin Kula odniósł do lat Polski Ludowej stwierdzenie o „organizowaniu” kultu Chopina¹²², podczas gdy to organizowanie rozwinęło się najpełniej dopiero w III tysiącleciu, a ustawą chopinowską niczym ustawnym *nomen omen* rekwiizytem posłużono się, najpierw broniąc uczynom dostępu do wymagającego pogłębionych badań serca Chopina, później zaś łaskawie zezwalając na sfotografowanie w 2014 roku zawierającego je przezroczystego naczynia¹²³.

Na pytanie o to, czy w Polsce istnieje prawo chopinowskie, odpowiadam twierdząco, jednak w sens jego istnienia potężnie wątpię.

Bibliografia

50 lat 1948–1998. Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, red. D. Kanafa, [Wrocław 1998].

70 lat ruchu ludowego. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez ZHRL przy NK ZSL dn. 22–24 XI 1965, red. J.R. Szaflik, Warszawa 1967.

75 lat Filharmonii w Warszawie 1901–1976, [Warszawa 1975].

75 lat Filharmonii w Warszawie 1901–1976 [program uroczystych koncertów w Filharmonii Narodowej 5 i 6 listopada 1976 r.], [Warszawa 1976].

100 lat Filharmonii w Warszawie 1901–2001, red. M. Bychawska, H. Schiller, Warszawa 2001.

Adamczyk Krzysztof i zespół, *Polskie Linie Oceaniczne. Album floty 1951–2011*, Gdynia [2011].

121 Cyt. za: J. Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 774.

122 Zob. M. Kula, *Wybór tradycji*, Warszawa 2003, s. 235.

123 Zob. M. Witt i zespół, *A Closer Look at Frederic Chopin's Cause of Death*, „The American Journal of Medicine” 2018, 131, 2, s. 211–212.

Akta Biura Rektora i Senatu Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

Archiwum Rady Ministrów, sygn. 614/16.

Białynicka-Birula Joanna, *Ochrona narodowych dóbr kultury przed wywozem w krajach Wspólnoty Europejskiej*, „Zeszyty Naukowe Akademii Ekonomicznej w Krakowie” 2007, nr 739.

Błady Wiesław, *Polska flota rybacka w latach 1921–2001. Kalendarium tragicznych zdarzeń na statkach rybackich w latach 1945–2000*, Gdynia 2002.

Ciapała Jerzy, *Prezydent w systemie ustrojowym Polski (1989–1997)*, Warszawa 1999.

Dorczy Krzysztof, Mysłakowski Piotr, *Losy serca Fryderyka Chopina*, „Rocznik Chopinowski” 2018.

Drzemczewski Jerzy, *Chipolbrok 1951–2011*, Gdynia 2011.

Dziennik Łączności z 1960 r., nr 5, poz. 23.

Dziennik Taryf Poczтовых i Telekomunikacyjnych z 1947 r., nr 3, poz. 19.

Dziennik Urzędowy MKiDN: z 2008 r., nr 1, poz. 3, ze zm.; z 2008 r., nr 1, poz. 4, ze zm.

Dziennik Urzędowy MKiS: z 1973 r., nr 9, poz. 46; z 1974 r., nr 1, poz. 12; z 1976 r., nr 3, poz. 17.

Dziennik Urzędowy Urzędu Lotnictwa Cywilnego: z 2009 r., nr 10, poz. 165, ze zm.; z 2010 r., nr 14, poz. 80.

Dziennik Urzędowy Województwa Kujawsko-Pomorskiego z 2012 r., poz. 3343.

Dziennik Urzędowy Województwa Lubelskiego z 2016 r., poz. 781.

Dziennik Urzędowy Województwa Mazowieckiego: z 2010 r., nr 30, poz. 437; z 2012 r., poz. 7867; z 2017 r., poz. 10098.

Dziennik Urzędowy Województwa Śląskiego z 2018 r., poz. 1891.

Dziennik Ustaw: z 1927 r., nr 24, poz. 191; z 1928 r., nr 29, poz. 265, ze zm.; z 1935 r., nr 66, poz. 412; z 1938 r., nr 25, poz. 219; z 1949 r., nr 58, poz. 451; z 1979 r., nr 23, poz. 138; z 1998 r., nr 107, poz. 674, ze zm.; z 1999 r., nr 98, poz. 1150, ze zm.; z 2005 r., nr 149, poz. 1234, ze zm.; z 2008 r., nr 97, poz. 628; z 2018 r., poz. 2045; z 2019 r., poz. 1231, ze zm.; z 2019 r., poz. 1480, ze zm.; z 2019 r., poz. 1591; z 2020 r., poz. 67, ze zm.; z 2020 r., poz. 115; z 2020 r., poz. 282, ze zm.; z 2020 r., poz. 638.

Gołębiowski Marian, *Filharmonia w Warszawie 1901–1976*, [Kraków] 1976.

- Górska Hanna, Eryk Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977.
- Grzybowski Konstanty „Stalinizm” w socjalistycznym prawie konstytucyjnym, „Państwo i Prawo” 1957, z. 6.
- Homines, *Ars et Scientia. Praca zbiorowa dedykowana Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu z okazji Jej osiemdziesięciolecia (1920–2000)*, red. J. Astriab i zespół, Poznań 2000.
- Jędruszczak Hanna i Tadeusz, *Ostatnie lata Drugiej Rzeczypospolitej (1935–1939)*, Warszawa 1970.
- Julian Tuwim. *Biografia – twórczość – recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2007.
- Kaszuba Elżbieta, *System propagandy państwowej obozu rządzącego w Polsce w latach 1926–1939*, Toruń 2004.
- Katalog polskich zamków, pałaców i dworów*, [online:] www.polskiezabytki.pl/m/obiekt/3784/Zelazowa_Wola/ [21.04.2019].
- Komitet Ministrów do spraw Kultury. *Sprawozdanie z działalności w r. 1949*, Warszawa 1950.
- Konstytucja i władza we współczesnym świecie. Doktryna – prawo – praktyka. Prace dedykowane Profesorowi Wojciechowi Sokolewiczowi na siedemdziesięciolecie urodzin*, red. M. Kruk i zespół, Warszawa 2002.
- Krajowa Rada Narodowa, red. A. Burda, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976.
- Kronika Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina 1927–1995*, oprac. B. Niewiarowska i zespół, Gdańsk-Warszawa 2000.
- Księga Jubileuszowa z okazji 15-lecia Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Szczecińskiego*, red. Z. Ofiarski, Szczecin 2004.
- Księga Pamiątkowa*, [online:] rodchopina.pl/ksiega-pamiatkowa/ [20.04.2019].
- Kula Marcin, *Wybór tradycji*, Warszawa 2003.
- Lewandowski Krzysztof, *Prawo dla Chopina*, [online:] https://zaiks.org.pl/206,154,40,prawo_dla_chopina.st_li_st_2 [20.04.2019].
- Literatura i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Kłakowi*, red. J. Rusin, K. Maciąg, Rzeszów 2005.
- Łazienki Królewskie. Nowe świadectwa – nowe znaczenia*, red. E. Olechnowicz, Warszawa 2013.
- Markowski Marcin, *Przygotowania do emisji banknotów serii „Wielcy Polacy” projektu Andrzeja Heidricha, „Biuletyn Numizmatyczny”* 2018, nr 3.

- Maroń Grzegorz, *Uchwały okolicznościowe Senatu w polskim porządku prawnym*, „Przegląd Prawa Konstytucyjnego” 2014, nr 3.
- Matki chrzestne statków*, red. M.B. Berezowska i zespół, Gdańsk 2015.
- Mazurkiewicz Jacek, *Non omnis moriar. Ochrona dóbr osobistych zmarłego w prawie polskim*, Wrocław 2010.
- Międzynarodowe Festiwale Chopinowskie w Dusznikach Zdroju 1946–1999*, red. K. Kościukiewicz, Wrocław 2000.
- Milewski Stanisław, *Niezwykli klienci Temidy*, Warszawa 2011.
- Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918–1998, wybór A. Siciński i zespół, Warszawa 1998.
- Monitor Polski: z 1936 r., nr 163; z 1939 r., nr 59, poz. 114; z 1946 r., nr 44, poz. 85, ze zm.; z 1952 r., nr A-35, poz. 511; z 1958 r., nr 38, poz. 217; z 1967 r., nr 45, poz. 228, ze zm.; z 1972 r., nr 51, poz. 273; z 1977 r., nr 9, poz. 61; z 1982 r., nr 14, poz. 105; z 1999 r., nr 34, poz. 522; z 2008 r., nr 39, poz. 343; z 2009 r., nr 66, poz. 866; z 2010 r., nr 9, poz. 81.
- Mostowik Piotr, Żukowski Wojciech, *Ustawa o języku polskim. Komentarz*, Warszawa 2001.
- Munera litteraria. Księga ku czci Profesora Romana Pollaka*, red. Z. Szwejkowski i zespół, Poznań 1962.
- Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Przewodnik po najszczęśliwszym miejscu w Warszawie o każdej porze roku*, oprac. I. Zychowicz, J. Abramowicz, Warszawa 2013.
- Myszka Agnieszka, Wisz Piotr, *Nazwy ulic Rzeszowa, Rzeszów* 2012.
- Nadanie imienia Fryderyka Chopina Portowi Lotniczemu Warszawa-Okęcie*, „Wokół Lotniska Okęcie” 2001, nr 4.
- Nagrody Państwowe w latach 1948–1955, 1964–1972. Informator*, oprac. J. Adamowiczowa, M. Kotowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.
- Padoł Emilia, *Piosenkarki PRL-u. Spotkanie I*, Warszawa 2016.
- Parlamentaryzm i prawodawstwo przez wieki. Prace dedykowane Prof. Stanisławowi Płazie w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Malec, W. Uruszczak, Kraków 1999.
- Pick Jan Juliusz, „Dziadek” – s/s Wisconsin – s/s Fryderyk Chopin – s/s Kaszuby – s/s Kapitan Konstanty Maciejewicz, [online:] <https://marynistyka.pl/polskie-rybolowstwo/jan-juliusz-pick/573-dziadek--s-s-wisconsin-s-s-fryderyk-chopin-s-s-kaszuby-s-s-kapitan-konstanty-maciejewicz.html> [1.04.2019].

- Prawo w XXI wieku. Księga pamiątkowa 50-lecia Instytutu Nauk Prawnych Polskiej Akademii Nauk*, red. W. Czaplński, Warszawa 2006.
- Protokoły posiedzeń Prezydium Krajowej Rady Narodowej 1944–1947*, oprac. J. Kochanowski, Warszawa 1995.
- Przychodzińska-Kaciczak Maria, *Zrozumieć muzykę*, Warszawa 1984.
- Rok Chopinowski 1949 w Polsce*, Warszawa 1949.
- Rudnicki Marek, *Poznajcie zapomnianą i miejscami tajemniczą historię starych Kaszub*, [online:] <https://www.gospodarkamorska.pl/artykuly/poznajcie-zapomniana-i-miejscami-tajemnicza-historie-starych-kaszub.html> [31.03.2019].
- Rutkowska Janina, *Warszawa. Przewodnik*, Warszawa 1972.
- Sawic Jarosław, *Między artyzmem a banałem. Motywy szopenowskie w muzyce rockowej*, „Akcent” 2013, nr 3.
- Składnia – stylistyka – struktura tekstu. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Teresie Ampel*, red. M. Krauz, K. Ożóg, Rzeszów 2002.
- Studia z prawa prywatnego. Księga pamiątkowa ku czci Profesor Biruty Lewaszkiewicz-Petrykowskiej*, red. A. Szpunar i zespół, Łódź 1997.
- Tatarkiewicz Władysław, *Łazienki Warszawskie*, Warszawa 1957.
- Ujejski Konrad, *Tłómaczenia Szopena i Beethovena*, Przemysł 1893.
- Warszawa – miasto Chopina*, red. Z. Jachimecki i zespół, Warszawa 1950.
- Werblan Andrzej, *Stalinizm w Polsce*, Warszawa 2009.
- Wieczorek Marlena, *Inspiracje Chopinowskie w muzyce rozrywkowej*, [online:] meakultura.pl/publikacje/inspiracje-chopinowskie-w-muzyce-rozrywkowej-61 [19.04.2019].
- Witt Michał i zespół, *A Closer Look at Frederic Chopin's Cause of Death*, „The American Journal of Medicine” 2018, 131, 2.
- Wójcik Włodzimierz, *Nadzieje i złudzenia. Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1978.
- Życie muzyczne Wrocławia (1945–1995). Materiały z konferencji naukowej „Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej”, IX, 27–28 marca 1998 r.*, red. M. Zduniak i zespół, Wrocław 1999.

Strony internetowe

www.chopin.edu.pl/files/sala_chopina.pdf [31.03.2019].

STRESZCZENIE

Czy w Polsce istnieje prawo chopinowskie?

Istotą artykułu jest odpowiedź na zawarte w jego tytule pytanie. Autor odpowiada twierdząco, powątpiewa jednak w potrzebę istnienia prawa chopinowskiego. Sąd swój opiera na szczegółowym przeglądzie aktów prawnych stanowiących w XX i XXI wieku w Polsce, a bezpośrednio i pośrednio związanych z osobą i dziełem genialnego kompozytora.

Słowa kluczowe: Fryderyk Chopin, prawo, muzyka, upamiętnienie, Polska

SUMMARY

Does the Chopin Law Exist in Poland?

The aim of the article is to answer the question raised in the title. The author's reply is 'yes', but he is also doubtful about the necessity of the Chopin law's existence. He bases this opinion on detailed review of Polish legal acts of the 20th and 21st centuries directly and indirectly connected with the person and the output of the genius composer.

Keywords: Frederic Chopin, law, music, commemoration, Poland

MACIEJ KIJOWSKI

ORCID: 00000002-0333-0465

Urodził się w 1970 roku w Rzeszowie. Jest absolwentem tamtejszej filii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, doktorem nauk prawnych (2003). Obecnie pracuje jako nauczyciel akademicki w Katedrze Nauk Społecznych Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach. Do jego zainteresowań naukowych należą związki prawa z muzyką i literaturą, prawo administracyjne (w tym funeralne) oraz morskie prawo publiczne.



ZGŁOSZENIE DO OCHRONY DŹWIĘKOWEGO ZNAKU TOWAROWEGO W URZĘDZIE PATENTOWYM RP

Rozważania na temat muzyki w ramach prawa własności intelektualnej najczęściej koncentrują się na prawie autorskim z wszystkimi problemami i niuansami związanymi z ochroną utworów muzycznych. Możliwość objęcia kompozycji muzycznych (lub ich fragmentów) ochroną płynącą z rejestracji znaków towarowych omawiana jest rzadko. Przyczyny tego stanu rzeczy mogą być obiektywne, w szczególności z tego względu, że przeważająca część kompozycji muzycznych nie jest ani tworzona, ani wykorzystywana do oznaczania towarów lub usług określonych przedsiębiorstw, np. w reklamie. Jeśli jednak określona kompozycja muzyczna lub sygnał dźwiękowy powstał specjalnie na potrzeby komercyjne, np. w postaci tzw. dżingla dla danego produktu lub usługi, bądź w ten sposób wykorzystuje się utwór muzyczny lub jego część, wówczas rejestrację jako znaku towarowego powinno się przynajmniej wziąć pod uwagę ze względu na istotne korzyści wynikające z niej dla uprawnionego.

Możliwość ochrony dźwiękowych znaków towarowych istnieje od dawna, jednak w świetle nowelizacji Rozporządzenia Parlamentu Europejskiego

i Rady (UE) 2017/1001 z 14 czerwca 2017 r. w sprawie znaku towarowego Unii Europejskiej¹, dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2015/2436 z 16 grudnia 2015 r. mającej na celu zbliżenie ustawodawstw państw członkowskich odnoszących się do znaków towarowych² (dalej: dyrektywa 2015/2436), a na jej podstawie w 2019 r. także polskiej ustawy – Prawo własności przemysłowej³ (dalej: pwp) zagadnienie to nabrało szczególnego znaczenia.

Wspomniane nowelizacje ułatwiły bowiem rejestrację tzw. niekonwencjonalnych znaków towarowych (do których zalicza się znaki dźwiękowe), znosząc wymóg ich graficznej przedstawialności. Powyższe złagodzenie wymogów rejestracji powinno (w założeniu) przełożyć się także na zwiększenie liczby zgłoszeń takich znaków. W chwili obecnej dźwiękowe znaki towarowe są bowiem rzadko zgłaszane do Urzędu Patentowego Rzeczypospolitej Polskiej (dalej: UPRP) w porównaniu z tzw. znakami konwencjonalnymi, takimi jak znaki słowne, graficzne oraz słowno-graficzne. Do połowy 2019 roku w bazach Register Plus UPRP liczba zgłoszonych (w tym zarejestrowanych, niezarejestrowanych oraz wygasłych) znaków towarowych, w których co najmniej jednym elementem jest dźwięk (tzn. znaków dźwiękowych, słowno-dźwiękowych oraz słowno-graficzno-dźwiękowych), wynosiła zaledwie 125. Dla porównania jedynie w latach 2016–2018 ogólna liczba znaków towarowych zgłoszonych w trybie krajowym i międzynarodowym do UPRP wyniosła 50 113⁴.

Warto zatem przybliżyć kwestie ram prawnych i praktyki dotyczącej zgłaszania dźwiękowych znaków towarowych do UPRP oraz implikacji dla ochrony takich znaków wynikającej z formy, w jakiej dokonane zostanie przedmiotowe zgłoszenie.

1 Dz.U. UE L 154/1 z 16.06.2017 r.

2 Dz.U. UE L 336 z 23.12.2015 r., s. 1 oraz Dz.U. UE L 110 z 26.04.2016 r., s. 5.

3 Ustawa z dnia 20 lutego 2019 r. o zmianie ustawy – Prawo własności przemysłowej, Dz.U. z 2019 r., poz. 501; ustawa z 30 czerwca 2000 r. Prawo własności przemysłowej, Dz. U. z 2020 r., poz. 286, 288, 1086.

4 Zob. *Zgłoszenia znaków towarowych dokonane w UPRP w trybie krajowym i międzynarodowym* (tabela), [w:] Urząd Patentowy Rzeczypospolitej Polskiej, *Statystyki znaków towarowych*, [online:] https://www.uprp.pl/uprp/_gAllery/97/22/97227/Znaki_towarowe_I-IV_kwartal_2018.pdf [14.08.2019].



Dźwiękowe znaki towarowe jako przykład tzw. niekonwencjonalnych znaków towarowych

Znaki towarowe (potocznie określane jako „marki”) najczęściej kojarzone są z oznaczeniami słownymi, słowno-graficznymi lub graficznymi nanoszonymi na określony towar bądź używane w związku ze świadczeniem określonych usług. Skojarzenie to jest jak najbardziej poprawne, ponieważ są to rodzaje znaków najczęściej używane w obrocie gospodarczym i najliczniej zgłaszane do Urzędu Patentowego RP. W literaturze znaki takie określa się mianem „tradycyjnych”, „typowych” lub „konwencjonalnych”⁵. Definicja znaku towarowego zawarta w art. 120 ust. 1 pwp pozwala jednak na zakwalifikowanie jako znaku towarowego również innych oznaczeń, które – w opozycji do poprzednio przytoczonych – można nazywać znakami „nietradycyjnymi”, „nietypowymi”, „atypowymi” lub „niekonwencjonalnymi”⁶ i które niekoniecznie muszą być odbierane zmysłem wzroku⁷, np. takie jak znaki dźwiękowe odbierane zmysłem słuchu⁸. Zgodnie z brzmieniem przywołanego przepisu „Znakiem towarowym może być każde oznaczenie umożliwiające odróżnienie towarów jednego

-
- 5 Tak Ł. Żelechowski, [w:] *Prawo własności przemysłowej*, red. P. Kostański, Ł. Żelechowski, Warszawa 2014, s. 290.
 - 6 Zob.: *ibidem*, s. 291; M. Witkowska, A. Michalak, *Komentarz do art. 120, [w:] Prawo własności przemysłowej. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2016, s. 353.
 - 7 Zob. wyrok ETS w sprawie C-273/00 z 12 grudnia 2002 r. Ralf Sieckmann (dalej: sprawa Sieckmann), par. 44 (w ad do znaków zapachowych) oraz wyrok ETS w sprawie C- 283/01 z 27 listopada 2003 r. Shield Mark BV i Joost Kist h.o.d.n Memex (dalej: sprawa Shield Mark), par. 35 (w ad do znaków dźwiękowych).
 - 8 Możliwość rejestracji dźwięków jako znaków towarowych została potwierdzona w 2003 r. w kluczowej dla tego rodzaju znaków towarowych sprawie Shield Mark. Wyrok dotyczył interpretacji Dyrektywy 89/104/EEC z 21 grudnia 1988 r. w sprawie zbliżenia ustawodawstw państw członkowskich w sprawie znaków towarowych (OJ 1989 L 40), w której jako przykładów znaków towarowych nie wymieniono dźwięków. Sąd stwierdził, że dźwięki – chociaż nie są odbierane zmysłem wzroku – mogą być uznane za znaki towarowe, jeśli posiadają zdolność odróżniającą oraz mogą być przedstawione graficznie (par. 41 wyroku). Ponadto sąd stwierdził, że wprawdzie Dyrektywa nie ma na celu zupełnej harmonizacji regulacji krajowych w odniesieniu do znaków towarowych, jednak warunki uzyskania i utrzymywania ochrony na znak towarowy, w tym natura oznaczeń, na które może zostać udzielone prawo ochronne, powinny być rozumiane tak samo we wszystkich państwach członkowskich.

przedsiębiorstwa od towarów innego przedsiębiorstwa oraz możliwe do przedstawienia w rejestrze znaków towarowych w sposób pozwalający na ustalenie jednoznacznego i dokładnego przedmiotu udzielonej ochrony”. W ustępie 2 tego artykułu wymienione zostały przykładowe formy przedstawieniowe znaku towarowego „w rozumieniu ust. 1”, wśród których ustawodawca wskazał „wyraz, włącznie z nazwiskiem, rysunek, litera, cyfra, kolor, forma przestrzenna, w tym kształt towaru lub opakowania, a także dźwięk”. Przed nowelizacją pwp ustawą z 20 lutego 2019 roku omawiany artykuł wskazywał wprost, że znakiem towarowym może być „melodia lub inny sygnał dźwiękowy”. Obecnie zniesiono jako przykład znaku towarowego „melodię” oraz „inny sygnał dźwiękowy”, a zamiast tego użyto w cytowanym ustępie przykład „dźwięku” i to wymienionego w liczbie pojedynczej. W art. 3 dyrektywy 2015/2436, który – przypomnijmy – został wprowadzony do polskiego porządku prawnego omawianą nowelizacją pwp, jako przykład znaku towarowego wskazuje się wyrażenie w liczbie mnogiej „dźwięków” („znak towarowy może składać się z jakichkolwiek oznaczeń, w szczególności z wyrazów, łącznie z nazwiskami, lub rysunków, liter, cyfr, kolorów, kształtu towarów lub ich opakowań lub dźwięków”). Wskazana zmiana legislacyjna i użycie liczby pojedynczej wyrazu „dźwięk” nie pociąga jednak za sobą zmiany materialnoprawnej. Użycie liczby pojedynczej wyrazu „dźwięk” moim zdaniem podyktowane zostało raczej stylistyką zdania, posługującego się w odniesieniu do każdego z przykładowych rodzajów znaków towarowych liczbą pojedynczą, tak samo jak stylistyka zdania w dyrektywie „wymusiła” formę liczby mnogiej „dźwięki”. Na podstawie art. 120 ust. 2 pwp nie powinno jednak budzić wątpliwości, że znak towarowy może składać się także z kilku dźwięków, a w szczególności być melodią. Zgodnie zresztą z określeniem znaku dźwiękowego w wytycznych UPRP, które – jak się wydaje – inspirowane jest wskazaniem zawartym w art. 3 Rozporządzenia wykonawczego Komisji 2018/626 (dalej: Rozporządzenie wykonawcze 2018/626)⁹, „znak dźwiękowy to znak,

⁹ Rozporządzenie wykonawcze Komisji (UE) 2018/626 z 5 marca 2018 r. określające szczegółowe zasady wykonania niektórych przepisów Rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2017/1001 w sprawie znaku towarowego Unii Europejskiej oraz uchylające Rozporządzenie wykonawcze (UE) 2017/1431, Dz.U. UE L



który składa się wyłącznie z dźwięku lub kombinacji dźwięków¹⁰. Z kolei rezygnacja z wyodrębnienia rozróżnienia na „melodię” i „inny sygnał dźwiękowy” była zapewne wynikiem dostosowania treści omawianego artykułu do art. 3 dyrektywy 2015/2436. W mojej opinii poprzednie wymienienie wprost dwóch rodzajów dźwiękowych znaków towarowych było uzasadnione – poza samym faktem wskazania tych dwóch rodzajów znaków dźwiękowych – m.in. różną formą ich graficznego przedstawienia. Po zniesieniu tego wymogu powyższy argument co prawda stracił na znaczeniu i być może rzeczywiście nie ma obecnie konieczności wyróżnienia wprost dwóch rodzajów dźwiękowych znaków towarowych, niemniej wydaje się, iż nadal byłoby to wskazane z tego względu, że wciąż możliwe jest zgłoszenie melodii jako dźwiękowego znaku towarowego w formie graficznej (zapisu nutowego), co niemożliwe jest już w odniesieniu do „innych sygnałów dźwiękowych”. Niezależnie od powyższego należy pamiętać, że wskazany w art. 120 ust. 2 pwp wykaz ma jedynie charakter przykładowy, a zatem każde oznaczenie spełniające wymogi z art. 120 ust. 1 pwp może być uznane za znak towarowy. Praktyka polskiego UPRP oraz Urzędu Unii Europejskiej ds. Własności Intelektualnej (dalej: EUIPO) pokazuje, że do ochrony zgłaszane są coraz to nowe formy znaków towarowych. Jako przykład – oprócz dźwiękowych (akustycznych) znaków towarowych – można wskazać znaki multimedialne, pozycyjne czy znaki ruchome, m.in. w postaci gestów¹¹. Do dnia dzisiejszego wiele wątpliwości wywołuje możliwość rejestracji zapachów i smaków jako znaków towarowych. W ślad za orzecznictwem

104/37 z 24.04.2018 r. w art. 3 ust. 3 pkt g stanowi, że „w przypadku znaku towarowego składającego się wyłącznie z **dźwięku lub zestawienia dźwięków (znak dźwiękowy)** znak przedstawia się poprzez złożenie pliku dźwiękowego odtwarzającego dany dźwięk lub przez dokładne przedstawienie dźwięku w formie zapisu nutowego” [podkreślenie – K.K.L.].

10 UPRP, Wytoczne dotyczące niekonwencjonalnych znaków towarowych, s. 10, [online:] [https://www.uprp.pl/uprp/_gAllery/97/92/97928/11.03._2019Wytoczne_znaki_towarowe_niekonwencjonalne_bk\(3\).pdf](https://www.uprp.pl/uprp/_gAllery/97/92/97928/11.03._2019Wytoczne_znaki_towarowe_niekonwencjonalne_bk(3).pdf) [14.08.2019].

11 Zob. zarejestrowany 19 marca 2019 r. znak towarowy Unii Europejskiej o numerze 016433369, który jest znakiem przedstawiającym szefa kuchni solącego mięso. Szefem kuchni widniejącym na sekwencji sześciu obrazów jest turecki kucharz Nusret Gökçe o pseudonimie Salt Bae, [online:] <https://euipo.europa.eu/eSearch/#details/trademarks/016433369> [14.08.2019].

europęjskim stanowisko UPRP jest takie, że obecnie stan technologii nie pozwala na przedstawienie zapachów ani smaków w rejestrach znaków towarowych w sposób jasny, precyzyjny, samodzielny, łatwo dostępny oraz zrozumiały. Ani przedłożenie próbek, ani opis smaku lub zapachu nie spełnia bowiem powyższych kryteriów¹².

Rodzaje dźwiękowych znaków towarowych

Aby usystematyzować materiał badawczy, wśród dźwiękowych znaków towarowych¹³ można wyróżnić podział, który przed nowelizacją pwp z 2019 roku wynikał z brzmienia art. 120 ust. 2 pwp¹⁴ i który miał znaczenie dla sposobu zgłoszenia takich znaków, a mianowicie:

1. melodie, które można dalej podzielić na:
 - a) melodie stworzone specjalnie na potrzeby używania ich w obrocie gospodarczym jako dźwiękowych znaków towarowych,
 - b) melodie stworzone dla innych celów niż do używania ich w obrocie gospodarczym jako dźwiękowych znaków towarowych, a których zgłaszający używa lub będzie używał w funkcji takich znaków, np. pierwszych dziewięć nut utworu *Dla Elizy Ludwiga van Beethovena*¹⁵;

12 Zob. wyrok Trybunału z 12.12.2002 r. C-273/00 w sprawie Sieckmann vs. Deutsches Patent- und Markenamt (ECLI:EU:C:2002:748); wyrok TSUE z 27 października 2005 r. T-305/04 w sprawie Eden SARL vs. OHIM. Zob. także: N. Basałał, A. Przytuła, *Problemy w rejestracji znaków towarowych takich jak smak i zapach*, [online:] <https://www.rp.pl/Firma/308099972-Problemy-w-rejestracji-znakow-towarowych-takich-jak-smak-i-zapach.html?fbclid=IwAR3EtdFfCia8YGXsGZP-mjFJcKHUpE3iPYAjsAfZa4FNICEGbi5IgtSmpA> [15.08.2019].

13 Podział taki przedstawiany jest także w dokumencie WIPO, *New Types of Marks*, Geneva 2006, s. 8, [online:] https://www.wipo.int/edocs/mdocs/sct/en/sct_16/sct_16_2.doc [17.08.2019].

14 Jak wskazano wcześniej, przed nowelizacją pwp ustawą z 20 lutego 2019 r. ustawodawca podawał przykład, że znakiem towarowym może być „melodia lub inny sygnał dźwiękowy”.

15 Tak cztery znaki towarowe zarejestrowane na rzecz Shield Mark BV w Urzędzie Beneluksu do spraw Własności Intelktualnej.

2. inne sygnały dźwiękowe, np. okrzyk Tarzana¹⁶, które można dalej podzielić na:

- a) sygnały dźwiękowe stworzone specjalnie na potrzeby używania w obrocie gospodarczym jako dźwiękowych znaków towarowych,
- b) sygnały dźwiękowe istniejące w naturze, których zgłaszający używa lub będzie używał jako dźwiękowych znaków towarowych, np. ryk lwa¹⁷.

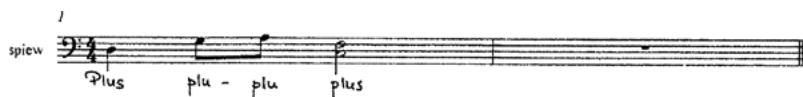
Jak wskazano, zgodnie z rozumieniem dźwiękowego znaku towarowego przyjmowanym przez UPRP oraz zawartym w art. 3 Rozporządzenia wykonawczego 2018/626, dźwiękowy znak towarowy to znak, który „składa się wyłącznie z dźwięku lub kombinacji dźwięków”. Znaki towarowe niejednokrotnie występują jednak w formie tzw. kombinowanych znaków towarowych, tzn. dźwięków w połączeniu z innymi elementami. W związku z tym można wyróżnić następujące znaki z elementem dźwiękowym:

1. znaki dźwiękowe¹⁸ *sensu stricto*, np. R.171836 (zob. ilustracja 1);



Ilustracja 1. Znak towarowy nr R.171836. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.239235>

2. znaki słowno-dźwiękowe¹⁹, np. R. 306201 (zob. ilustracja 2);



Ilustracja 2. Znak towarowy nr R.306201. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.239235>

16 ZTUE nr 005090055.

17 ZTUE nr 005170113.

18 Np. znaki: R.189164; R.150427; R.143540; R.238511; R.264359; R.214639; R.312520.

19 Np. znaki: R.306201; R.207321; R. 210830; R.286493.

3. znaki słowno-graficzno-dźwiękowe²⁰, np. R.093419 (zob. ilustracja 3);



Ilustracja 3. Znak towarowy nr R.093419. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.126678>

4. znaki dźwiękowo-ruchowe (multimedialne), np. R.329051 przedstawiający gest po zdobyciu gola (tzw. cieszynkę) Krzysztofa Piątka (zob. ilustracja 4).



Ilustracja 4. Znak towarowy nr R.329051. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.502930>

20 Np. znaki: R.0923300 „TELE-3 KATOWICE”, R.092301 „TELE-3”; R.092297 „POGODA 3”; R.092298 „KINO TELE 3”; R.092302 „TELE-3”, R.092299 „ZAPRASZAMY DO TELE 3”; R.220736 „PROSTO W OCZY”; R.222435 „NOCE I DNI”; R.220734 „ŚWIĘTA WOJNA”, R.159193 „POD TWOJĄ OBRONĘ”; R.160415 „U ŹRÓDEŁ WIARY”;



Jako dźwiękowe znaki towarowe UPRP kwalifikuje jedynie pierwsze z wymienionych znaków, tj. znaki dźwiękowe *sensu stricto*, chociaż w odniesieniu do zakresu przedstawienia znaku w formie zapisu nutowego pojawia się także wskazanie na element tekstu (jeśli występuje), co kwalifikowałoby do takich znaków także znaki kombinowane słowno-dźwiękowe. W wytycznych UPRP czytamy natomiast, że, „znaki towarowe składające się z dźwięku i innych elementów, jak np. ruch, nie kwalifikują się jako znaki dźwiękowe, a będą uznane za np. znaki multimedialne”²¹.

Wymogi prawne dotyczące zgłaszania dźwiękowych znaków towarowych do UPRP

Jak wskazano powyżej, ostatnia nowelizacja pwp dotycząca omawianego zagadnienia nastąpiła w ustawie z 20 lutego 2019 r. o zmianie ustawy – Prawo własności przemysłowej, która weszła w życie 16 marca 2019 roku. Zgodnie ze zmienionym brzemieniem art. 120 ust. 1 pwp, aby oznaczenie mogło być znakiem towarowym, powinno łącznie spełniać następujące przesłanki: a) umożliwiać odróżnienie towarów (usług) jednego przedsiębiorstwa od towarów (usług) innego przedsiębiorstwa oraz b) być możliwe do przedstawienia w rejestrze znaków towarowych w sposób pozwalający na ustalenie jednoznacznego i dokładnego przedmiotu udzielonej ochrony.

Druga z wymienionych przesłanek została istotnie zmieniona w przywołanej nowelizacji pwp, przed którą znak towarowy musiał spełniać

R.159497 „OBIEKTYW”; R.160413 „wieczór z POLITYKĄ”; R.159192 „SAMI O SOBIE”; R.155519 „Radio ZET i już”; R.155520 „Radio ZET i już”; R.222433 „KLAN Życie jest nowelą”; R.222423 „STAWIAM NA TOLKA BANANA Ballada o Tolku Bananie”; R.222427 „Stawka większa niż życie”; R.227871 „NAJLEPSZY z NAJLEPSZYCH”; R.222422 „PAN WOŁODYJOWSKI Ballada o małym rycerzu”; R.222428 „CZARNE CHMURY”; R.222425 „RODZINA POŁANIECKICH”; R.222434 „KARIERA NIKODEMA DYZMY Nikodemie bądź mój”; R.220731 „dt” (Dziennik Telewizyjny); R.210802 „Domisie”; R.215950 „WŁĄCZ I WYGRAJ DWIEŚCIE TYSIĘCY ZŁOTYCH”.

21 UPRP, *Wytyczne...*, s. 11.

wymóg tzw. graficznej przedstawialności, ponieważ definicja znaku towarowego zawierała postanowienie, że znakiem towarowym jest oznaczenie, „które można przedstawić w sposób graficzny”. W odniesieniu do znaków konwencjonalnych graficzna przedstawialność nie stanowiła problemu: znaki słowne przedstawia się zapisem literowym danego słowa lub wyrażenia, znaki graficzne oraz słowno-graficzne przedstawia się za pomocą wydruku grafiki (przy zgłoszeniu w formie pisemnej) lub pliku graficznego (przy zgłoszeniu w formie elektronicznej). Znacznie więcej trudności i wątpliwości wiązało się z przedstawianiem graficznym znaków niekonwencjonalnych.

W odniesieniu do znaków dźwiękowych wymóg graficznej przedstawialności od początku był możliwy do spełnienia, co wynikało z regulacji zawartej w rozporządzeniach. W dawnym § 6 ust. 2 pkt 4 Rozporządzenia Prezesa Rady Ministrów w sprawie dokonywania i rozpatrywania zgłoszeń znaków towarowych z 8 lipca 2002 r.²² stwierdzono, że „jeżeli znak towarowy, w szczególności melodia, nie nadaje się do bezpośredniego graficznego zobrazowania, należy go wyrazić w podaniu pośrednio przez zapis graficzny, pozwalający na jego odtworzenie (nuty, litery obrazujące dźwięki artykułowane)”. Z kolei w § 6 ust. 8 wskazano: „W przypadku, o którym mowa w ust. 2 pkt 4, należy określić rodzaj znaku towarowego, a także wskazać – jeżeli jest to potrzebne do identyfikacji tego znaku – niezbędne informacje dotyczące sposobu postrzegania tego znaku przez odbiorców”. Obecnie obowiązujące Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z 8 grudnia 2016 r. w sprawie dokonywania i rozpatrywania zgłoszeń znaków towarowych²³ (dalej: Rozporządzenie z 8 grudnia 2016 r.) powieliła poprzednią regulację, stwierdzając w § 6 ust. 2 pkt 6), że „jeżeli znak towarowy, w szczególności melodia, nie nadaje się do bezpośredniego graficznego zobrazowania, należy go wyrazić w podaniu pośrednio przez zapis graficzny, pozwalający na jego odtworzenie (nuty, litery obrazujące dźwięki artykułowane)”. W ust. 7 z kolei wskazano, że „w przypadku, o którym mowa w ust. 2 pkt 6, określa się rodzaj znaku towarowego, a także wskazuje, w razie potrzeby identyfikacji tego znaku, niezbędne informacje dotyczące sposobu postrzegania

22 Dz.U. z 2002 r., nr 115, poz. 998.

23 Dz.U. z 2016 r., poz. 2053.



tego znaku przez odbiorców”. W konsekwencji wymóg graficznej przedstawialności dźwiękowych znaków towarowych był możliwy do spełnienia na gruncie poprzednio obowiązujących przepisów.

Co istotne, od początku obowiązywania pwp w ustawie znajdował się (i znajduje nadal) dodatkowy wymóg w art. 141 ust. 2 pwp, że zgłoszenie znaku dźwiękowego powinno zawierać dołączone nagranie dźwięku. Do nowelizacji pwp z 29 czerwca 2007 r.²⁴ przepisy ustawy jako nośnik nagrania wskazywały taśmę magnetofonową. W § 4 ust. 1 pkt 6 Rozporządzenia Prezesa Rady Ministrów w sprawie dokonywania i rozpatrywania zgłoszeń znaków towarowych z 8 lipca 2002 r. doprecyzowano, że „zgłoszenie znaku towarowego, o którym mowa w art. 138 ustawy, zawiera w szczególności: dwa egzemplarze taśmy magnetofonowej zawierającej nagranie dźwięku, w przypadku zgłoszenia znaku towarowego dźwiękowego”. Jeszcze przed nowelizacją pwp z 29 czerwca 2007 r., która ustawowo dostosowała ten przepis do zmieniających się możliwości technicznych w zakresie zapisu dźwięku, w tym zwłaszcza zaprzestania powszechnego używania taśm magnetofonowych, zmiana Rozporządzenia z 8 lipca 2002 r. wprowadziła zmianę § 4 ust. 1 pkt 6, który otrzymał brzmienie „dwa egzemplarze taśmy magnetofonowej lub innego nośnika elektronicznego zawierającej nagranie dźwięku, w przypadku zgłoszenia znaku towarowego dźwiękowego”. W nowelizacji pwp z 2007 roku wskazano, że nagranie dźwięku powinno być dostarczone „na informatycznym nośniku danych w rozumieniu art. 3 pkt 1 ustawy z 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne”. W ślad za tą zmianą dokonano również zmiany Rozporządzenia z 8 lipca 2002 r., Rozporządzeniem Prezesa Rady Ministrów z 28 marca 2014 r.²⁵ usuwając z niego wymóg dostarczania taśm magnetofonowych i doprecyzowując, że do podania należy dołączyć „dwa egzemplarze informatycznego nośnika danych zawierającego nagranie

24 Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy – Prawo własności przemysłowej, Dz.U. z 2007 r., nr 136, poz. 958, która weszła w życie co do większości przepisów 1 listopada 2007 roku.

25 Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia 28 marca 2014 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie dokonywania i rozpatrywania zgłoszeń znaków towarowych, Dz.U. z 2014 r., poz. 466.

dźwięku, w przypadku zgłoszenia znaku towarowego dźwiękowego”. Obecnie § 4 Rozporządzenia z 8 grudnia 2016 r. stanowi, że „w przypadku zgłoszenia znaku towarowego dźwiękowego, nagranie dźwięku, o którym mowa w art. 141 ust. 2 ustawy, dołącza się w dwóch egzemplarzach”. Artykuł 3 pkt 1 ustawy o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne, do którego odnosi się ten przepis, za „informatyczny nośnik danych” uznaje „materiał lub urządzenie służące do zapisywania, przechowywania i odczytywania danych w postaci cyfrowej”.

Jak wspomniano, obecna regulacja stanowi implementację dyrektywy 2015/2436, w której stwierdza się: „Aby osiągnąć cele systemu rejestracji znaków towarowych, a mianowicie zapewnić pewność prawa oraz prawidłowe administrowanie, konieczne jest również wprowadzenie wymogu, iż musi być możliwe przedstawienie oznaczenia w sposób jasny, precyzyjny, samodzielny, łatwo dostępny, zrozumiały, trwałe i obiektywny. Jeśli przedstawienie oznaczenia daje zadowalające gwarancje w tym zakresie, należy dopuścić każdą właściwą formę tego przedstawienia wykorzystującą ogólnie dostępną technologię, a więc niekoniecznie formę graficzną”²⁶. W odniesieniu do dźwiękowych znaków towarowych oznacza to, że aktualnie ich rejestracja jest możliwa także na podstawie samego pliku dźwiękowego.

Wprawdzie co do zasady przy zgłoszeniu znaku towarowego w formie papierowej znak powinien być przedstawiony w podaniu, ale w wypadku dźwiękowych znaków towarowych możliwe jest przedstawienie znaku na innych nośnikach, np. na CD, DVD lub pendrivie, bez konieczności jego określenia w podaniu²⁷. Z kolei przy zgłoszeniu dźwiękowego znaku towarowego w formie elektronicznej należy dołączyć plik w określonym formacie, dla którego UPRP wskazał JPEG albo mp3 z ważnym wskazaniem, że „przedstawienie znaku w innym formacie będzie uznane za brak określenia znaku towarowego”²⁸.

Zgodnie z § 7 Rozporządzenia z 8 grudnia 2016 r. w podaniu o udzielenie prawa ochronnego dla znaku towarowego takiego jak melodia **należy**

26 Motyw 13 Preambuły do Dyrektywy 2015/2436.

27 UPRP, *Wytyczne...*, s. 2.

28 *Ibidem*, s. 3.



wskazać, że zgłaszanym znakiem jest znak dźwiękowy. Przepis ten może sprawiać wrażenie, że nie odnosi się do wszystkich rodzajów dźwiękowych znaków towarowych, lecz tylko do melodii, jednak biorąc pod uwagę, że znak w postaci melodii jest w nim wskazany jedynie przykładowo, należy stwierdzić, że wymóg wskazania rodzaju znaku towarowego odnosi się do wszystkich dźwiękowych znaków towarowych. Na taką konieczność zwrócił uwagę także Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej w wyroku w sprawie Shield Mark²⁹, w którym wskazano, że znak nie może zostać zarejestrowany jako znak dźwiękowy, jeśli zgłaszający nie wskazał w podaniu, że zgłoszenie dotyczy znaku dźwiękowego³⁰. Chodzi o to, że gdy zgłaszany znak przedstawiony jest w formie zapisu nutowego (np. w formie odręcznego zapisu nutowego prostej i krótkiej melodii), mogłaby powstać wątpliwość, czy jest to znak dźwiękowy czy graficzny (ewentualnie słowny lub słowno-graficzny)³¹. Oczywiście dołączenie do podania (zgodnie z wymogami pwp oraz Rozporządzenia z 8 grudnia 2016 r.) pliku audio na informatycznym nośniku danych mogłoby *implicite* wskazywać na rodzaj zgłaszanego znaku, lecz np. w razie braku takiego załącznika wątpliwość taka mogłaby powstać i mieć przełożenie na dalszą niepewność co do istnienia braków zgłoszenia w postaci zapisu znaku dźwiękowego na informatycznym nośniku danych. W obecnym stanie prawnym – jak się wydaje – należałoby wówczas wezwać zgłaszającego do wskazania (określenia) rodzaju zgłaszanego znaku, a w razie wskazania, że przedmiotem zgłoszenia jest znak dźwiękowy – do dołączenia zapisu tego znaku na informatycznym nośniku danych. W razie braku takiego wskazania należałoby uznać, że zgłoszony znak jest znakiem graficznym lub słowno-graficznym.

Zgodnie z wytycznymi UPRP w podaniu o udzielenie prawa ochronnego dla dźwiękowego znaku towarowego nie ma potrzeby załączania opisu znaku, ponieważ samo przedstawienie znaku towarowego określa przedmiot ochrony³².

29 Wyrok TSUE w sprawie Shield Mark.

30 *Ibidem*, par. 58.

31 *Ibidem*.

32 UPRP, *Wytyczne...*, s. 11.

Przykłady dopuszczalnego sposobu przedstawienia dźwiękowego znaku towarowego w zgłoszeniu do UPRP

Zapis nutowy

W czasie obowiązywania konstytutywnej cechy znaku towarowego w postaci wymogu jego graficznej przedstawialności jedną z podstawowych form przedstawienia znaków towarowych w postaci melodii był zapis nutowy. Jak wskazuje się w wytycznych UPRP, „reprezentacja znaku w postaci zapisu nutowego powinna [...] zawierać wszystkie elementy niezbędne do interpretacji melodii, tj. tonacja, tempo, tekst (jeżeli występuje) itd.”³³ Stanowisko UPRP w sposób wyraźny nawiązuje do orzeczenia TSUE w sprawie *Shield Mark*, w którym wskazano, że pięciolinia, podzielona na takty i pokazująca w szczególności klucz (wiolinowy, basowy, altowy lub tenorowy), nuty (całe nuty, półnuty, ćwierćnuty, ósemki, szesnastki) i pauzy określające względne wartości, a także znaki chromatyczne (krzyżyki, bemole, kasowniki) – czyli wszystkie zapisy nutowe określające ton oraz długość dźwięków – mogą stanowić wierną reprezentację sekwencji muzyki tworzącej melodię, co do której wnosi się o rejestrację, ponieważ spełnia ona kryteria graficznej przedstawialności znaku wskazane w sprawie *Sickmann*³⁴. Nawet jeśli takie przedstawienie znaku nie jest natychmiastowo zrozumiałe, może być z łatwością odczytane, pozwalając organom oraz osobom trzecim na precyzyjne zapoznanie się ze znakiem, o którego rejestrację się wnosi³⁵.

W praktyce występują różne rodzaje zapisów nutowych spełniających powyższe kryteria i dopuszczonych przez UPRP, w tym:

1. drukowany zapis nutowy³⁶ (zob. ilustracje 5–7)



Ilustracja 5. Znak towarowy nr R.264359. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.393367>

33 *Ibidem*, s. 10.

34 Wyrok TSUE w sprawie *Sickmann*.

35 Wyrok TSUE w sprawie *Shield Mark*, par. 62–63.

36 Przykłady innych znaków towarowych to: R.238511; R.214639; R.312520.



Ilustracja 6. Znak towarowy nr R.290521. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.424955>



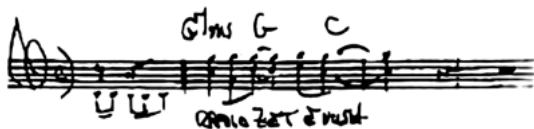
Ilustracja 7. Znak towarowy nr R.143540. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.205136>

Jako przykład zapisu znaku słowno-dźwiękowego można podać następujący znak towarowy (zob. ilustracja 8):



Ilustracja 8. Znak towarowy nr R.207321. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.294132>

2. odręczny zapis nutowy³⁷ (zob. ilustracje 9–12, s. 171–172)



Ilustracja 9. Znak towarowy nr R.155519. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.227332>

37 Np. znaki słowno-dźwiękowe: Z.306609 „MANPOWER”; Z.301019 „eko eko eko tu zawsze tanio jest”; R.222435 „NOCE I DNIE”; R.222421 „POLSKIE DROGI”; R. 222423 „STAWIAM NA TOLKA BANANA Ballada o Tolku Bananie”; R. 222427 „Stawka większa



Ilustracja 10. Znak towarowy nr R.155520. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.227333>



Ilustracja 11. Znak towarowy nr R.222433. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.253602>



Ilustracja 12. Znak towarowy nr R.150427. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.220480>

niż życie”; znak słowno-graficzno-dźwiękowy R.222422 „PAN WOŁODYJOWSKI Bałada o małym rycerzu”; R.222428 „CZARNE CHMURY”; R.222425 „RODZINA POŁA-NIECKICH”; R.222434 „KARIERA NIKODEMA DYZMY Nikodemie bądź mój”.

3. rozpisanie na instrumenty lub głosy³⁸ (zob. ilustracje 13–14)

Hippily - = 135

The musical score for 'Hippily' is arranged for a variety of instruments. The instruments listed are Celesta, Harp, Marimba, Mandolin 3, Marimba 1, Classic Guitar, Bass Guitar, and Cuica Low. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *pp*. The Celesta part starts with a forte (*f*) dynamic, while the Bass Guitar part ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Ilustracja 13. Znak towarowy nr R.300795. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.438707>

The musical score for 'Hippily' includes a vocal line and several instrumental parts. The instruments listed are Vocals, Saxophone 1, Saxophone 2, Alto, Tenor, Horn, and Glockenspiel. The vocal line includes the lyrics "we - ge - ce". The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *pp*.

Ilustracja 14. Znak towarowy nr R.286493. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.436625>

38 Np. znaki: Z.340200; R. 220903; R.178994.

3. rozpisanie na dwa zapisy nutowe: w postaci tzw. prymki oraz tzw. fortepianówki (zob. ilustracja 15)



Ilustracja 15. Znak towarowy nr Z.283117. Źródło: <https://ewyszukiwarka.pue.uprp.gov.pl/search/pwp-details/Z.283117>

Zgodnie z technicznymi wymaganiami UPRP jeśli zgłoszenie dźwiękowego znaku towarowego następuje w formie zapisu nutowego, a wybranym sposobem zgłoszenia jest zgłoszenie elektroniczne, to zapis muzyczny (nutowy) powinien być złożony w jednym pliku JPEG (na jednej stronie). Jeśli natomiast znak w postaci zapisu muzycznego (nutowego) jest zgłaszany w formie papierowej, należy go umieścić w podaniu, na jednej odbitce, w rozmiarze nie mniejszym niż 8×8 cm i nie większym niż 10×10 cm lub na jednym arkuszu A4³⁹.

Urząd Patentowy w swoich wytycznych dał także bardzo istotne wskazanie, że „jeżeli zgłaszający przesyła zarówno plik audio, jak i zapis nutowy, Urząd zwróci się o wybranie jednej z form przedstawienia znaku”⁴⁰. W świetle wymogu ustawy i Rozporządzenia z 8 grudnia

39 UPRP, *Wytyczne...*, s. 10.

40 *Ibidem*.

2016 r. wskazujących na konieczność dołączania pliku audio do zgłoszenia dźwiękowych znaków towarowych zastrzeżenie to wyjaśnia moim zdaniem poważną wątpliwość, która mogłaby się pojawić. Chodzi mianowicie o to, że zgłoszenie znaku albo w postaci zapisu nutowego, albo w postaci zapisu audio ma przełożenie na zakres wnioskowanej ochrony dla danego znaku towarowego (o czym dalej). W konsekwencji, jeśli zgłaszający chciałby, aby to zapis nutowy melodii stanowił właściwe przedstawienie znaku, powinien wskazać to w podaniu. Miejszem tego wskazania powinien być – jak się wydaje – opis znaku, pomimo że takowy nie jest wymagany przy znakach dźwiękowych. Wówczas dołączenie do podania zapisu audio można będzie traktować jedynie jako spełnienie wymogu formalnego płynącego z pwp i Rozporządzenia z 8 grudnia 2016 r., co nie będzie miało znaczenia dla zakresu ochrony takiego znaku. Jeśli natomiast zgłaszający, przedstawiając w podaniu zarówno zapis nutowy, jak i zapis audio, wskaże – znów, jak się wydaje, w opisie znaku – że za formę przedstawienia znaku uznaje zapis audio, to zapis audio będzie wyznaczał zakres ochrony takiego znaku.

Pliki dźwiękowe (samodzielnie)

Jak wspomiano, zniesienie wymogu graficznej przedstawialności znaku towarowego umożliwiło jego przedstawienie wyłącznie w formie pliku audio. Zgodnie z technicznymi wymaganiami UPRP zarówno przy zgłoszeniu papierowym (np. na dołączonym do podania urządzeniu typu pendrive bądź na płycie CD lub DVD), jak i przy zgłoszeniu elektronicznym pliki audio przyjmowane są w formacie mp3 w rozmiarze nie większym niż 5 MB, strumień audio: 1 lub 2 kanały, a szybkość transmisji bitów powinna mieć minimum 128 kbps. Nie należy w nich stosować zapętlenia dźwięku⁴¹. Długość nazwy pliku powinna mieć maksymalnie do 50 znaków⁴².

Przepisy nie przewidują długości trwania nagrania, jednak – jak słusznie podkreśla UPRP – znak towarowy nie może być zbyt długi, gdyż

41 *Ibidem*, s. 3–4, 10.

42 *Ibidem*, s. 3–4.

wówczas potencjalnie powstaje wątpliwość, czy znak spełnia wymóg jednolitości, tzn. czy może być postrzegany i zapamiętany przez odbiorcę za pomocą jednego aktu poznawczego⁴³. Z drugiej strony znak dźwiękowy nie może być za krótki (zbyt prosty), ponieważ musi posiadać zdolność odróżniającą. Bardziej precyzyjne wymogi, np. co do minimalnych i maksymalnych długości, np. sekundowych, trwania nagrania nie mogą zostać wskazane, każdorazowo bowiem spełnienie powyższych wymogów będzie oceniane przez UPRP w postępowaniu zgłoszeniowym.

Przykłady niedopuszczalnego sposobu przedstawienia dźwiękowego znaku towarowego w zgłoszeniu do UPRP

Wskazanie sekwencji nut (bez ich zapisu na pięciolinii)

Samo wskazanie sekwencji nut, np. w postaci „E, D#, E, D#, E, B, D, C, A”, nie spełnia wymogu graficznej przedstawialności dźwiękowego znaku towarowego. Zdaniem ETS opis taki nie jest ani jasny, ani precyzyjny, ani samowystarczalny. Na jego podstawie nie da się bowiem określić tonacji ani długości dźwięków tworzących melodię, które to elementy stanowią podstawowe parametry określające melodię, a w konsekwencji określające dźwiękowy znak towarowy⁴⁴.

Opis słowny

W sprawie Shield Mark Trybunał Sprawiedliwości wskazał co prawda, że *a priori* nie można wykluczyć możliwości spełniania przez opis słowny znaku dźwiękowego kryteriów reprezentacji znaku wskazanych w sprawie Sickmann, jednak w rozpatrywanej sprawie opisy słowne: „pierwszych dziewięć nut utworu *Dla Elizy*” oraz „pianie koguta” nie

⁴³ *Ibidem*, s. 11.

⁴⁴ Wyrok TSUE w sprawie Shield Mark, par. 61.



spełniały tych kryteriów, ponieważ – zdaniem TSUE – nie były jasne i precyzyjne, a więc na ich podstawie nie dało się ustalić zakresu żądanej ochrony⁴⁵. Wprawdzie TSUE jednoznacznie nie odrzucił możliwości przedstawienia dźwiękowych znaków towarowych w formie opisu słownego, jednak opisy takie nie są uznawane za dostatecznie precyzyjne dla wskazania zakresu żądanej ochrony. Przykładem takiego zgłoszenia do EUIPO (odrzuconego) jest zgłoszenie WO1215169, które w swoim przedstawieniu graficznym łączy opis ze wskazaniem sekwencji nut (zob. ilustracja 16).

The mark consists of an E5 sixteenth note, followed by a F#5 sixteenth note. then a D5 eighth note, and finally an A5 half note.

Ilustracja 16. Znak towarowy o numerze zgłoszenia WO1215169. Źródło: <https://euipo.europa.eu/eSearch/#details/trademarks/WO1215169>

Odnosząc się do stanowiska trybunału, uważam, że trudno wyobrazić sobie takie zgłoszenie dźwiękowego znaku towarowego w postaci opisu słownego, które spełniałoby kryteria jasności i precyzyjności. W konsekwencji moim zdaniem można – co do zasady – zakwalifikować tę postać zgłoszenia jako niedopuszczalną.

Zapis nutowy w połączeniu z opisem słownym elementów dźwiękowych

Zgłoszenie znaku w postaci zapisu nutowego – jak już wspomniano – jest dopuszczalne. Jeśli jednak w takim zapisie nutowym pojawią się elementy nieprecyzyjne, np. w postaci opisu słownego wskazującego na określone sygnały dźwiękowe, to całe takie zgłoszenie może zostać uznane za nieprecyzyjne. Przykładem takiego zgłoszenia międzynarodowego skierowanego do EUIPO jest zgłoszenie nr WO1264210. Urząd Unii Europejskiej ds. Własności Intelektualnej odmówił jego rejestracji, ponieważ

⁴⁵ *Ibidem*, par. 59.

zapis nutowy zawierał elementy o nazwie „ramp” oraz „seaguls/water”. Stwierdzono, że opis nie jest wystarczająco precyzyjny, gdyż nie jest jasne, jaki rodzaj dźwięku te znaki przedstawiają.

Onomatopeja

Przy zgłaszaniu do rejestracji sygnału dźwiękowego, który pochodzi z natury, zwłaszcza w odniesieniu do odgłosów zwierząt, pojawia się pytanie o możliwość zapisu tego dźwięku w postaci wyrazu dźwiękonaśladowczego (onomatopei). Trybunał w sprawie Shield Mark odrzucił taką możliwość, uzasadniając to brakiem spójności między onomatopcją (jej wymową) i rzeczywistym dźwiękiem lub sekwencją rzeczywistych dźwięków, które ma ona fonetycznie imitować. W konsekwencji taki sposób przedstawienia znaku będzie powodował niepewność, czy chronionym znakiem jest sama onomatopeja (sposób, w jaki się ją wymawia), czy też rzeczywisty dźwięk. Ponadto onomatopeja może być postrzegana różnie w zależności od osoby lub od kraju⁴⁶. Interpretację taką podzielał UPRP, który w wytycznych wskazał, że przedstawienie znaku dźwiękowego w postaci onomatopei nie będzie akceptowane, gdyż nie jest w stanie spełnić stawianego mu wymogu, czyli „umożliwić właściwym organom i opinii publicznej ustalenie jasnego i dokładnego przedmiotu ochrony udzielonej uprawnionemu”⁴⁷. Na przykład w sprawie Shield Mark chodziło o odgłos piania koguta, który został zgłoszony do rejestracji w postaci zapisu onomatopei (z języka niderlandzkiego) „Kukelekuuuuu”. Zgłoszeniu podlegały dwa znaki, z których jeden dodatkowo zawierał opis znaku: „Znak dźwiękowy, znak towarowy składa się z onomatopei imitującej pianie koguta”⁴⁸. Odgłos ten wykorzystywany był przez uprawnionego z rejestracji do oznaczania programu komputerowego dla prawników i specjalistów od marketingu – za każdym

46 *Ibidem*, par. 60. Trybunał wskazał, że holenderska onomatopeja przedstawiająca pianie koguta („Kukelekuuuuu”) znacznie różni się od takiej onomatopei w innych językach używanych w krajach Beneluxu.

47 UPRP, *Wytyczne...*, s. II.

48 Zob. wyrok TSUE w sprawie Shield Mark, par. 18.



razem, gdy wkładano dysk uruchamiający program, słyhać było odgłos piana koguta. Trybunał stwierdził, że sama onomatopeja nie stanowi właściwego sposobu graficznej przedstawialności dźwięku, który miałyby opisywać fonetycznie.

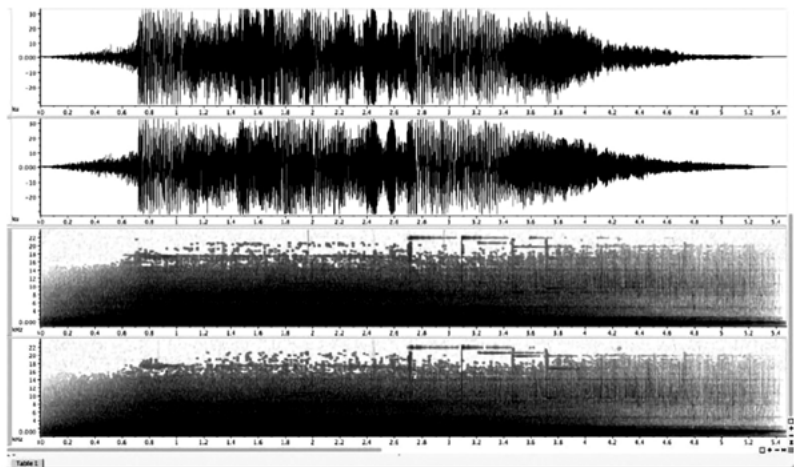
Sonogram (samodzielnie)

Gdy obowiązywała konieczność graficznej przedstawialności znaków towarowych, zgłaszanie do ochrony „innych sygnałów dźwiękowych” mogło stanowić problem. W UPRP nie dokonano żadnego takiego zgłoszenia, dlatego praktyka polskiego urzędu nie jest w tym względzie znana. Obecnie sprawa przedstawia się jasno wobec stanowiska UPRP w wytycznych, że sonogram nie będzie przez urząd akceptowany⁴⁹, oraz konieczności dołączania do takiego zgłoszenia pliku audio, który w tym wypadku powinien być kwalifikowany jako wyłącznie określający przedmiot dochodzonej ochrony. Sam sonogram nie jest uznawany za właściwe przedstawienie dźwiękowego znaku towarowego, ponieważ w przeciwieństwie do zapisu melodii na pięciolinii sama „chmura” sonogramu nie ujawnia w dostatecznie jasny i precyzyjny sposób zgłaszanego do ochrony sygnału dźwiękowego. Również w EUIPO zgłoszenia takie były akceptowane z dodatkowym warunkiem dołączenia nagrania zgłaszanego dźwięku. Jeśli zgłaszający nie dołączył nagrania z plikiem dźwiękowym, rejestracja takiego zgłoszenia była odrzucana, jak w wypadku zgłoszenia nr WO1291399 (decyzja EUIPO z 23.05.2016) (zob. ilustracja 17, s. 180).

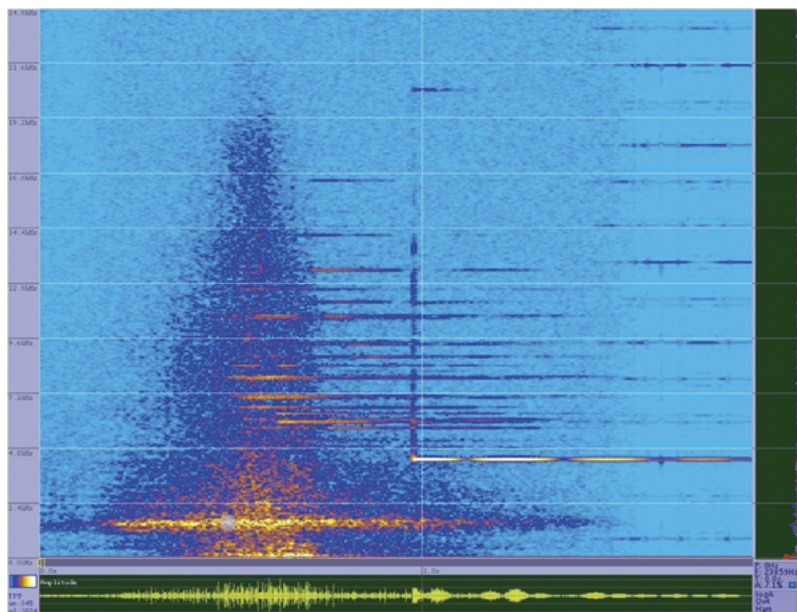
Sonogram (wraz z plikiem dźwiękowym)

Do czasu istnienia wymogu graficznej przedstawialności znaku towarowego EUIPO uznawał za wystarczające przedstawienie sygnału dźwiękowego w postaci sonogramu z dołączonym do zgłoszenia plikiem dźwiękowym (zob. ilustracje 18–20, s. 180–181).

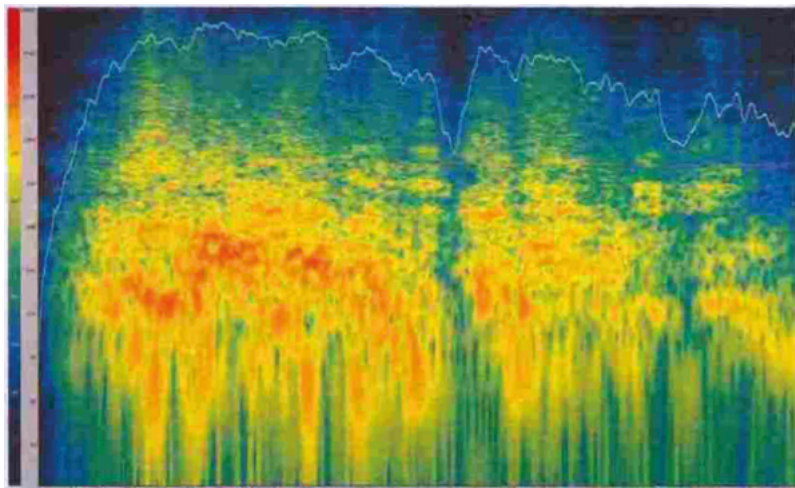
49 UPRP, Wytyczne..., s. 11.



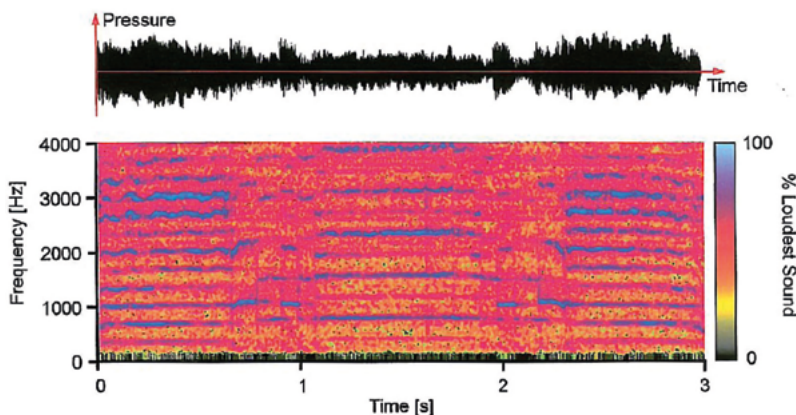
Ilustracja 17. Znak towarowy o numerze zgłoszenia WO1291399. Źródło: <https://euipo.europa.eu/eSearch/#details/trademarks/WO1291399>



Ilustracja 18. Znak towarowy UE nr 8116337. Źródło: <https://euipo.europa.eu/eSearch/#details/trademarks/008116337>



Ilustracja 19. Znak towarowy UE nr 005170113 (ryk lwa). Źródło: <https://euipo.europa.eu/eSearch/#details/trademarks/005170113>



Ilustracja 20. Znak towarowy UE nr 005090055 (okrzyk Tarzana). Źródło: <https://euipo.europa.eu/eSearch/#details/trademarks/005090055>

Od czasu zniesienia wymogu graficznej przedstawialności znaku towarowego można mieć wątpliwość, czy taka forma powinna być dopuszczalna. Zgodnie ze stanowiskiem UPRP wyrażonym w wytycznych forma zgłoszenia w postaci sonogramu nie będzie akceptowana, gdyż

nie daje właściwym organom ani opinii publicznej możliwości ustalenia jasnego i dokładnego przedmiotu ochrony⁵⁰. Ponieważ przepisy wymagają dołączania do każdego zgłoszenia dźwiękowego znaku towarowego nagrania takiego dźwięku, powyższe stanowisko należy rozumieć – jak się wydaje – albo w ten sposób, że UPRP w ogóle nie będzie przyjmował zgłoszeń zawierających reprezentację graficzną sygnału dźwiękowego w postaci sonogramu (ani samodzielnie, ani razem z nagraniem dźwiękowym), albo że dołączona do podania wraz z plikiem dźwiękowym grafika sonogramu nie będzie brana pod uwagę ani publikowana⁵¹. Zgłoszenia „innych sygnałów dźwiękowych” mają zatem być dokonywane wyłącznie w formie zapisu pliku dźwiękowego, który samodzielnie będzie wyznaczał przedmiot zgłoszenia. Stanowisko to jest moim zdaniem uzasadnione. Na gruncie poprzednio obowiązujących przepisów przedmiot ochrony niemuzycznych sygnałów dźwiękowych i tak odczytywany był raczej z dołączonego nagrania niż z samego sonogramu. W konsekwencji rozwiązanie, że niemuzyczne sygnały dźwiękowe będą mogły być zgłaszane do ochrony jedynie w postaci nagrania w praktyce nie stanowi istotnej zmiany.

Różnice w zakresie ochrony wynikające z różnych form zgłoszenia dźwiękowego znaku towarowego

Obecnie – jak wskazano – zgłoszenia do ochrony dźwiękowego znaku towarowego można dokonać albo w postaci zapisu nutowego (dopuszczalnego tylko w odniesieniu do melodii), albo samego nagrania dźwięku (dopuszczalnego w odniesieniu do melodii oraz jako jedyna dopuszczalna forma zgłoszenia w odniesieniu do innych sygnałów dźwiękowych). Moim zdaniem forma zgłoszenia melodii jako dźwiękowego znaku towarowego będzie miała przełożenie na wnioskowany przedmiot ochrony.

50 *Ibidem*.

51 Chodziłoby przy tym o brak publikacji w Biuletynie Urzędu Patentowego – Znaki Towarowe, Wiadomościach Urzędu Patentowego, rejestrze znaków towarowych oraz elektronicznych bazach znaków towarowych.



Jeśli bowiem zgłoszenie zostanie dokonane w formie zapisu nutowego, bez wskazania – zarówno w samym zapisie nutowym, jak i w opisie znaku – dodatkowych informacji, w tym przede wszystkim sposobu, w jaki dana melodia jest wykonywana, np. czy jest ona śpiewana, czy wykonywana na instrumencie (a jeśli na instrumencie, to na jakim instrumencie lub instrumentach), to przedmiotem ochrony wynikającym z takiego znaku towarowego będzie wskazana melodia jako taka, wykonywana np. na jakimkolwiek instrumencie. Jeśli w zapisie nutowym (lub dołączonym opisie znaku) pojawi się określenie głosów lub instrumentów, na jakich dana melodia jest wykonywana, to przedmiot ochrony zawężony będzie do wykonania tej melodii wskazanymi głosami lub na określonych instrumentach. Jeśli natomiast zgłoszenie zostanie dokonane w postaci nagrania melodii (pliku audio), to przedmiotem ochrony będzie melodia wykonana w sposób przedstawiony na nagraniu.

Jednocześnie należy pamiętać, że w razie wyboru zgłoszenia znaku dźwiękowego w formie zapisu nutowego wymóg pwp oraz Rozporządzenia z 8 grudnia 2016 r. dotyczący konieczności dołączania do podania zapisu nagrania na informatycznym nośniku danych będzie miał moim zdaniem tylko znaczenie formalne, a zapis taki może być traktowany jedynie jako przykład wykonania melodii zgłaszanego znaku towarowego. Nagranie takie nie będzie miało natomiast wpływu na określenie przedmiotu ochrony ograniczonego tylko do postaci wykonania przedstawionego w pliku audio.

Podsumowanie i wnioski *de lege ferenda*

Zmiana przepisów w postaci zrezygnowania z wymogu graficznej przedstawialności znaku towarowego spowodowała w odniesieniu do innych sygnałów dźwiękowych niż melodie zarzucenie konieczności – w mojej ocenie sztucznej – przedstawiania takich znaków w postaci sonogramu z dołączonym nagraniem dźwięku. Z kolei w odniesieniu do dźwiękowych znaków towarowych w postaci melodii nie jest jasne, jak należy traktować nagranie audio, które musi być koniecznie dołączane do takiego zgłoszenia, gdy zgłaszający deklaruje, że zgłasza

znak w postaci zapisu nutowego. Powyżej w tekście prezentowana jest opinia, że w takim wypadku przedmiotem zgłoszenia jest sama melodia wyrażona w postaci zapisu nutowego, a dołączony plik audio ma jedynie znaczenie formalne, więc zapisany w nim sposób wykonania melodii może służyć jedynie jako przykład jej wykonania. Stanowisko to z pewnością może wywoływać kontrowersje. W celu ich uniknięcia należałoby postulować doprecyzowanie brzmienia art. 141 ust. 2 pwp oraz Rozporządzenia z 8 grudnia 2016 r. przez ograniczenie koniecznego wymogu dołączania nagrania jedynie do znaków niebędących melodiami, a więc do innych sygnałów dźwiękowych. Dla jasności można byłoby także przewidzieć, że dołączenie takiego nagrania w razie zgłoszenia znaków w postaci melodii będzie oznaczało zgłoszenie znaku w formie zapisu audio, który będzie wówczas wyznaczał przedmiot wnioskowanej ochrony.

Bibliografia

- Basałaj Natalia, Przytuła Andrzej, *Problemy w rejestracji znaków towarowych takich jak smak i zapach*, [online:] <https://www.rp.pl/Firma/308099972-Problemy-w-rejestracji-znakow-towarowych-takich-jak-smak-i-zapach.html?fbclid=IwAR3EtdFfClA8YGXsGZP-mjFJcKHUpE3iPYAjf-sAfZa4FNICEGbi5lgtSmpA> [15.08.2019].
- Prawo własności przemysłowej, red. P. Kostański, Ł. Żelechowski, Warszawa 2014.
- UPRP, *Statystyki znaków towarowych*, [online:] https://www.uprp.pl/uprp/_gAllery/97/22/97227/Znaki_towarowe_I-IV_kwartal_2018.pdf [14.08.2019].
- UPRP, *Wytyczne dotyczące niekonwencjonalnych znaków towarowych*, [online:] [https://www.uprp.pl/uprp/_gAllery/97/92/97928/11.03._2019Wytyczne_znaki_towarowe_niekonwencjonalne_bk\(3\).pdf](https://www.uprp.pl/uprp/_gAllery/97/92/97928/11.03._2019Wytyczne_znaki_towarowe_niekonwencjonalne_bk(3).pdf). [14.08.2019].
- WIPO, *New Types of Marks*, Geneva 2006, [online:] https://www.wipo.int/edocs/mdocs/sct/en/sct_16/sct_16_2.doc [17.08.2019].
- Witkowska Monika, Michalak Arkadiusz, *Komentarz do art. 120*, [w:] *Prawo własności przemysłowej. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2016.



STRESZCZENIE

Zgłoszenie do ochrony dźwiękowego znaku towarowego w Urzędzie Patentowym RP

W artykule przedstawiono dźwiękowe znaki towarowe oraz omówiono ich rodzaje. Główna analiza dotyczy wymogów prawnych zgłoszenia dźwiękowego znaku towarowego do ochrony w Urzędzie Patentowym RP, w tym w szczególności dopuszczalnych i niedopuszczalnych sposobów jego prezentacji w zgłoszeniu. Na koniec zwrócono uwagę na różnice w zakresie ochrony wynikające z różnych form przedstawienia dźwiękowego znaku towarowego w zgłoszeniu oraz wysnuto wnioski *de lege ferenda* dotyczące zmiany przepisów, która spowodowałaby zniesienie obligatoryjnego dołączania pliku audio do zgłoszenia znaków będących melodiami (wystarczający byłby np. sam zapis nutowy), natomiast w razie dołączenia takiego pliku zakres ochrony determinowany byłby brzmieniem melodii na dołączonym nagraniu.

Słowa kluczowe: znaki towarowe, dźwiękowe znaki towarowe, Urząd Patentowy RP, Urząd Unii Europejskiej ds. Własności Intelektualnej (EUIPO)

SUMMARY

Application for Registration of an Acoustic Trade Mark in the Polish Patent Office

The article discusses acoustic trade marks and their types. The aim of the analysis is to establish the legal requirements concerning the form of representation of those trade marks in an application for registration to the Polish Patent Office, including admissible and inadmissible forms of such representation. At the end the author indicates the differences in the scope of protection following from different forms of representation of an acoustic trade marks in an application, with the conclusion that the legal rules should be clarified to the effect that in case of a melody trade mark it should not be obligatory to attach an audio file (the notated form should be allowed and sufficient), and if an audio file is attached, the scope of protection should be determined by the recording.

Keywords: trade marks, acoustic trade marks, Polish Patent Office, European Union Intellectual Property Office (EUIPO)



KATARZYNA KRUPA-LIPIŃSKA

KATARZYNA KRUPA-LIPIŃSKA

Doktor prawa, adiunkt na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, rzecznik patentowy, autorka publikacji, wystąpienia konferencyjnych i badań naukowych w zakresie prawa własności intelektualnej, prawa medycznego oraz prawa cywilnego.



NARZĘDZIA KSZTAŁTOWANIA POLSKIEJ KULTURY MUZYCZNEJ W DOBIE SOCREALIZMU

Realizm socjalistyczny, zwany prościej socrealizmem, to doktryna ideologiczno-estetyczna wspomagająca propagandę krajów komunistycznych. Jej korzenie sięgają Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, gdzie stanowiła jedyną słuszną metodę tworzenia sztuki od lat 30. XX wieku aż po kres mocarstwa – rok 1991. Pierwsze wzmianki o idei socrealizmu pojawiły się na łamach czasopisma „Litieraturnaja Gazieta” w 1929 roku¹. Doktryna rozwijała się początkowo w dziedzinie literatury, co można uzasadnić bezpośredniością i skutecznością przekazu tej formy sztuki. Pięć lat później, podczas zjazdu zainicjowanego przez władze Związku Radzieckiego przewodniczący Związku Pisarzy ZSRR Maksym Gorki uznał socrealizm za oficjalną metodę twórczą². Literaci zgodzili się tworzyć pod dyktando ideologii komunistycznej. Cele powstających odtąd dzieł miały być zbieżne

-
- 1 B. Owczarek, *Realizm socjalistyczny*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Kraków 1992, s. 922.
 - 2 J. Pieszcachowicz, *Realizm socjalistyczny*, [hasło w:] *Popularna encyklopedia powszechna*, red. J. Pieszcachowicz, t. 15, Kraków 1996, s. 88.

z zamierzeniami partii rządzącej. Istotny stał się aspekt wychowawczy – należało ukształtować „nowego człowieka”, z radością wypełniającego dyrektywy władzy. Świat ukazywano w barwach czarno-białych, z perspektywy „ludu pracującego miast i wsi”, czyli najszerzej warstwy społecznej. W związku z tym preferowano tematy dotyczące pracy i walki rewolucyjnej.

Zjawisko socrealizmu w różnych krajach

Socrealizm panował w Związku Radzieckim oraz w podporządkowanych mu krajach Europy Środkowo-Wschodniej i Azji³. Marginalnie zjawisko to rezonowało także we Francji czy w Anglii, gdzie pojedynczy artyści krzewili idee „zza żelaznej kurtyny”. Na szczęście okres narzucania ideologii socrealistycznej w krajach zależnych od ZSRR był krótszy, a represje mniej dotkliwe.

Proces wprowadzania jedynej słusznej metody twórczej rozpoczęto w Polsce w 1949 roku. Począwszy od stycznia tego roku, władza organizowała zjazdy literatów, plastyków, architektów, filmowców, a także muzyków. Doktryna obowiązywała aż do roku 1956⁴ (roku śmierci prezydenta Polski Ludowej Bolesława Bieruta), choć naciski zmalały wraz ze śmiercią Stalina w 1953 roku.

Socrealizm a literatura

Propagandowe hasła socrealizmu stosunkowo łatwo można było wprowadzić w dziedzinie literatury. Przeszczepienie ich na grunt muzyki wymagało pewnego przystosowania. Wspólne pozostały: cel – wychowanie człowieka

3 M. Sułek, *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego*, Kraków 2010, s. 10–11.

4 B. Urbankowski, *Ersatzreligia*, [w:] idem, *Czerwona msza albo uśmiech Stalina*, Warszawa 1995, s. 449. Michał Głowiński natomiast przyjmuje rok 1955 (zob. M. Głowiński, *Realizm socjalistyczny*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 463.



zasłuchanego w głos partii – oraz perspektywa – twórczość miała być odpowiednia dla klasy robotniczej. Od kompozytorów wymagano, by zajęli się muzyką przeznaczoną dla ruchu amatorskiego, wokalnie-instrumentalną, z dodatkowym bagażem treści wyrażonej w postaci programu lub słowa poetyckiego⁵. Należało komponować za pomocą uproszczonych środków wyrazu, w harmonice dur-moll. Za wrogie uznano wszelkie przejawy awangardy czy eksperymentu w muzyce. Zakazano podążania za wzorcami zachodnimi, natomiast ceniono komponowanie w stylu narodowym. Aby sprostać wymaganiom, nawet tym niewyrażonym wprost, sięgano po polską muzykę ludową. Dla bezpieczeństwa uciekano się do epigonizmu, używając środków archaizujących czy neoklasycyznych. To pozwalało nie być w sprzeczności z panującymi zasadami, a jednocześnie nieco je ominąć.

Socrealizm a muzyka

Władza komunistyczna dysponowała wieloma narzędziami mającymi skłonić kompozytorów do przestrzegania nowego ładu. Ich rodzaje i natężenie zostały perfekcyjnie dobrane do zmieniających się na przestrzeni czasu nastrojów społecznych. Krótco po II wojnie światowej twórcy czynili próby wybrania jednego głównego kierunku w sztuce. Został im podsunęty realizm. W 1945 roku Witold Rudziński postulował, by „romantyczny kompozytor, sobie tworzący a muzom, ustąpił miejsca kompozytorowi społecznikowi, dobrze rozumiejącemu wagę chwili”⁶. Nie wspomniano jeszcze wtedy o przymiotniku „socjalistyczny” – trend ten miał się wydawać zupełnie apolityczny. Te niepozorne dyskusje na łamach czasopism ogólnych („Tygodnika Powszechnego”, „Rzeczpospolitej”, „Przekroju”) i branżowych („Ruchu Muzycznego”, „Muzyki”, „Kuźnicy”, „Twórczości”, „Odrodzenia”) były pierwszym, najłagodniejszym z narzędzi kształtowania twórczości przez władze partyjne. Ich największymi zaletami były subtelność i pozorny liberalizm⁷.

5 M. Sułek, *op. cit.*, s. 16.

6 W. Rudziński, *Nowe czasy, nowe zadania*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 1, s. 6.

7 T. Tarnawczyk, *Optymistyczna i monumentalna. Symfonia w muzyce polskiego socrealizmu*, Łódź 2013, s. 35.

Prasa muzyczna

Epizodyczne artykuły w periodykach, których redaktorzy ośmielali się nadal mieć własne zdanie, nie na długo wystarczyły władzy. Także twórcy pragnęli przywrócenia zwyczajnego życia. Zatem prędko zakładano redakcje periodyków o charakterze społeczno-kulturalnym. Rozpoczęto wydawanie takich czasopism, jak: „Rzeczpospolita”, „Odrodzenie”, „Gontyna”, „Nowa Epoka”, „Dziennik Polski”, „Tygodnik Powszechny”, „Przekrój”, „Kuznica”, „Twórczość”, „Ruch Muzyczny”⁸. Część z nich pozostawała całkowicie uległa władzom, drukowano tam artykuły polityków i prosorealistycznych komentatorów, np. Włodzimierza Sokorskiego, Stefana Żółkiewskiego, Zygmunta Mycielskiego, Zofii Lissy, Józefa M. Chomińskiego. Z czasem wzmożyły się ataki na redakcje niezależne, a w 1949 roku zamknięto „Ruch Muzyczny” będący pod redakcją Stefana Kisielewskiego⁹. Władze naprędce zastąpiły go innymi tytułami: „Muzyką” i „Kwartalnikiem Muzycznym”.

Biurokratyzacja

Fantazja komunistycznych przywódców Polski nie ograniczała się jedynie do specjalistycznej prasy. Kolejne narzędzie wpływu władz państwowych na kulturę muzyczną stanowiła rozrastająca się biurokracja, której zarządzeniom należało się podporządkować. Już w 1946 roku powołano organ doradczy Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w zakresie polityki repertuarowej – Państwową Muzyczną Radę Wydawniczą¹⁰. Zarządzenia rady w ledwie uchwytny sposób przypominały o zasadach socrealizmu. Wspierano rodzimą twórczość, starano się o rozpowszechnianie wydawnictw dydaktycznych oraz promowanie arcydzieł Chopina. Z działalnością tego organu związane były zakazy wykonywania i publikowania określonych utworów. Wśród postanowień znaleźć można

8 *Ibidem*, s. 39.

9 *Ibidem*, s. 74.

10 *Ibidem*, s. 45.



także apel o subwencjonowanie przez państwo zespołów reprezentacyjnych¹¹. Karne wstrzymanie dopłat było oczywiście najprostszym ze sposobów kształtowania opinii twórców. Podobne możliwości miała Komisja Popierania Twórczości Naukowej i Artystycznej. Gremium udzielało pomocy materialnej, jednak pod warunkiem spełniania wymogów socrealizmu. Narastającą biurokratyzację można było odczuć także w postaci nacisków ze strony Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Uprawnienia tego organu pozwalały na stosowanie cenzury. Za główny cel obrano budowę pozytywnego wizerunku partii¹². Prawdziwego apogeum doświadczyło środowisko artystyczne w roku 1949, kiedy to powstały lub zostały przeorganizowane: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Centralna Międzyorganizacyjna Komisja Repertuarowa, Główny Departament Teatrów, Oper i Filharmonii oraz kilka innych. Dokonano także centralizacji urzędów i podporządkowano władzy związki twórcze, obsadzając je poplecznikami. W ramach „odświeżania kadr” stanowisko wykładowcy PWSM utracił Stefan Kisielewski.

Stopniowa ideologizacja pomogła w karierze wielu politykom. Najlepszym tego przykładem jest wojskowy i dziennikarz Włodzimierz Sokorski, którego epoka socrealizmu wyniosła na stanowisko ministra kultury i sztuki.

Zjazdy, związki, konferencje

Dziełem Sokorskiego było między innymi zorganizowanie najważniejszego wydarzenia dla szerzenia idei socrealizmu – konferencji łagowskiej. Coroczne zjazdy środowisk twórczych stanowiły wyśmienitą okazję zarówno do delikatnych aluzji, jak i surowych napomnień. W 1946 roku II Zjazd Związku Kompozytorów Polskich przyniósł określenie wymagań władzy. Sokorski, jeszcze jako sekretarz Komitetu Centralnego Związków Zawodowych, przedstawił referat zatytułowany *Społeczny*

11 *Sprawozdanie z I Sesji Państwowej Muzycznej Rady Wydawniczej*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 4, s. 1–4.

12 T. Tarnawczyk, *op. cit.*, s. 49.

aspekt twórczości artystycznej. Wyłożył w nim podstawy realizmu socjalistycznego. Poruszył między innymi tematy klasowości twórcy i jego dzieła, dialektyczne sprzężenie klas społecznych oraz ideę historyzmu¹³. Pomimo owego wykładu podstawowe pojęcia socrealizmu (np. socrealizm, formalizm, narodowość w muzyce) nie zostały dookreślone. Nawet wielokrotne próby redefinicji podejmowane przez polityków i muzykologów w tamtym czasie niewiele wniosły¹⁴. Trudno się temu dziwić, ponieważ powszechna dezinformacja, podejrzliwość wśród kolegów po fachu oraz arbitralne decyzje biurokratów stanowiły wówczas powszechną formę nacisku. Świetnym przykładem są wprowadzone uzupełnienia pojęcia formalizmu. Zarzut formalizmu stawiano zwykle sztuce samowystarczalnej, niepodporządkowanej estetyce socrealistycznej. Tak skrytykowano *II Symfonię „Olimpijską”* Zbigniewa Turskiego w czasie trwania konferencji łagowskiej. Zgromadzeni kompozytorzy uznali to oskarżenie za bezpodstawne, dlatego minister Sokorski zdecydował się redefiniować pojęcie formalizmu, stwierdzając: „Formalizmem nazywamy bowiem także taką twórczość, która świadomie lub nieświadomie odrywa się od rzeczywistości zachodzących procesów dziejowych”¹⁵.

Konferencja łagowska pod wieloma względami była wydarzeniem przełomowym. Od tego momentu rozpoczął się dla polskich twórców najtrudniejszy okres. Krytyka symfonii Turskiego związana była z tzw. przesłuchaniem – sterowaną zbiorową dyskusją na temat twórczości konkretnego kompozytora¹⁶. Po uznaniu utworu za sprzeczny z założeniami socrealizmu autor zmuszony był do wygłoszenia samokrytyki. Praktyka ta niebezpiecznie upodobniła konferencje kompozytorskie do zebrań partyjnych. Atmosfera wśród muzyków pełna była przejawów ostracyzmu, podejrzliwości i niedomówień. Tak opowiada o tych czasach Roman Palester:

13 W. Sokorski, *Społeczny aspekt twórczości artystycznej*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 20–21, s. 2.

14 Przykłady redefinicji: Z. Mycielski, *O zadaniach Związku Kompozytorów Polskich*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 9; *Konferencja Kompozytorów w Łagowie Lubuskim. Protokół* – wypowiedź Z. Lissy, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 16.

15 *Konferencja Kompozytorów w Łagowie Lubuskim. Protokół* – wypowiedź W. Sokorskiego, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 19.

16 T. Tarnawczyk, *op. cit.*, s. 78.

W Łagowie zauważyłem jakąś dziwną rezerwę u kolegów. Nabrali wody w usta, nie patrzyli sobie w oczy, nie o wszystkim mówili szczerze. Był to początek epoki zakłamania, [...] obie strony nie brały na serio tego, co do siebie mówiły. [...] Wyjeżdżałem z Łagowa w poczuciu, że człowiek może tylko w pewnej mierze odróżnić prawdę do kłamstwa. [...] Zaczynamy się obawiać, że może już jutro nie odróżnimy dobra od zła, prawdy od kłamstwa, wierności od zdrady¹⁷.

Opisywana sytuacja skłoniła Palestra i kilku innych kompozytorów do emigracji, szczęśliwie, jak pisze on dalej: „Sąd nie sprawdził się. Moi koledzy, którzy zostali w kraju, znieśli nie najgorzej ten pięcioletni okres ostrego nacisku, a potem nastąpiła odwilż”¹⁸.

Wśród wielu wystąpień, pełnych charakterystycznej nowomowy i niewnoszących zbyt wiele, wyróżnić należy mowę prezydenta Bieruta wygłoszoną w 1947 roku podczas otwarcia radiostacji we Wrocławiu. W autorytatywny sposób uciął on wtedy dyskusję na temat polityki kulturalnej, stwierdzając nieuchronne powiązanie kultury z masami¹⁹. Wydarzenie to uważa się, obok konferencji łagowskiej, za wprowadzenie socrealizmu w Polsce.

Zjazdy i konferencje nie mogły obyć się bez kolejnego narzędzia władzy komunistycznej – przedstawiania sztuki radzieckiej jako wzoru do naśladowania. W zakresie muzyki przykłady te przedstawiła Zofia Lissa na konferencji w Szklarskiej Porębie w roku 1947²⁰. Pomoc kolegów z zagranicy widoczna była także w roku 1948, kiedy to w ZSRR oficjalnie zdefiniowano formalizm jako negację założeń klasyki oraz przejaw degeneracji i marazmu Zachodu²¹. W Polsce przyjęto tę definicję bezkrytycznie. Krótco po tym wydarzeniu odbył się w Pradze zjazd kompozytorów i krytyków muzycznych. Uczestniczyła w nim polska delegacja: Zofia Lissa, Stefania Łobaczewska

17 R. Palester, *Prawda źle obecna*, [w:] *Muzyka źle obecna: materiały sympozjum poświęconego twórczości Romana Bergera, Romana Haubenstocka-Ramatiego, Tadeusza Z. Kasserna, Michała Kondrackiego, Szymona Laksa, Romana Maciejewskiego, Romana Palestra, Andrzeja Panufnika, Michała Spisaka*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, t. 1, Warszawa 1989, s. 32–33.

18 *Ibidem*.

19 M. Fik, *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944–1981*, Warszawa 1991, s. 89.

20 T. Tarnawczyk, *op. cit.*, s. 63.

21 *Ibidem*, s. 64.

i Józef M. Chomiński. Jej członkowie zgodnie powtórzyli zasłyszane treści w polskich periodykach²². W czasopiśmie pojawiały się także teksty zagranicznych autorów, na przykład uczestniczącego we wspomnianym zjeździe Tichona Chrennikowa, jednak zawsze zgodne z duchem socrealizmu.

Preferowane gatunki muzyczne

Propagowane idee związane ze ściśle określonymi gatunkami muzycznymi. Państwowa polityka kulturalna przypisała najwyższą wartość pieśni masowej i kantacie. Stało się to dzięki zaangażowaniu muzykologów, wyrażonym chociażby w artykule Lissy *O polską pieśń masową*²³ czy Turskiego²⁴ o tym samym tytule. Władza zachęcała do tworzenia tego rodzaju muzyki między innymi przez konkursy. Pierwszy z nich odbył się w 1948 roku. Przedstawiciele organizatorów: Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Polskiego Radia, spisali w „Ruchu Muzycznym” kryteria dotyczące pieśni masowej. Utwory powinny być aktualne i powszechne, w pełni użyteczne i dostosowane do prostego odbiorcy. Spełniać musiały dwie funkcje: edukacyjną i ideologiczną. Choć kompozytorzy niechętnie podchodzili do współzawodnictwa, przekonać ich miały okazałe gratyfikacje finansowe. W czasie III Zjazdu ZKP konkurs był natomiast obowiązkowy. Przedmiotem był hymn zjednoczonej partii. W razie nie-subordynacji członków ZKP związkowi groziło odebranie subwencji.

Konkursy i festiwale

Współzawodnictwo innego rodzaju, jednak także odwołujące się do obowiązujących założeń estetycznych, stanowiły wznowione po wojnie konkursy chopinowskie. Znamienne, że mimo uczestnictwa kilkudziesięciu

22 *Ibidem*, s. 65.

23 Z. Lissa, *O polską pieśń masową*, „Odrodzenie” 1947, nr 29, s. 2–3.

24 Z. Turski, *O polską pieśń masową*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 26, s. 7.



pianistów aż z 14 krajów wszystkie nagrody przyznano Polakom i Rosjanom²⁵. W setną rocznicę śmierci wybitnego twórcy rok 1949 ogłoszono Rokiem Chopinowskim. Związek Kompozytorów Polskich zorganizował również dwa konkursy kompozytorskie imienia Fryderyka Chopina. Jury w sposób szczególny doceniało głębię emocjonalną, zastosowanie elementów ludowych, odrzucenie eksperymentu i formalizmu oraz uproszczenie środków wyrazu. Podobne funkcje – z jednej strony doceniania polskiego dorobku muzycznego, a z drugiej wymuszania jednako-owego stylu tworzenia dzieła – pełniły festiwale. Organizowano Festiwal Muzyki Polskiej oraz Radiowy Festiwal Muzyki Ludowej.

Opisane narzędzia kształtowania polskiej kultury muzycznej mają bardzo różny charakter – od łagodnych, które można zlekceważyć, po groźne dla życia pojedynczych osób i rozwoju sztuki. Wprawdzie socrealizm kojarzy się z systemem opresyjnym, wzbudzając przy tym słuszny opór, ale nie należy zapominać o pozytywnych następstwach polityki kulturalnej. Należą do nich: zakładanie nowych i wspieranie istniejących placówek kulturalnych, zwiększenie dostępu do kultury, bezpłatna edukacja artystyczna, obecność sztuki w mediach²⁶.

Na przeciwnym biegunie leżą negatywne konsekwencje, zarówno dla twórców, jak i odbiorców muzyki. Pomimo wszystko socrealistyczna propaganda ukazała w Polsce swoje mniej surowe oblicze, a represje trwały krótko. Umiejętność tworzenia wbrew narzuconym szablonom, często „do szuflady”, wykryła świadomość polskich kompozytorów. W efekcie rodzima muzyka niedługo potem dorównała Zachodowi.

Bibliografia

- Fik Marta, *Kultura polska po Jącie. Kronika lat 1944–1981*, Warszawa 1991.
 Głowiński Michał, *Realizm socjalistyczny*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000.
 Lissa Zofia, *O polską pieśń masową*, „Odrodzenie” 1947, nr 29.

25 T. Tarnawczyk, *op. cit.*, s. 74–75.

26 M. Sułek, *op. cit.*, s. 19–20.

- Mycielski Zygmunt, *O zadaniach Związku Kompozytorów Polskich*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14.
- Owczarek Bogdan, *Realizm socjalistyczny*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Kraków 1992.
- Palester Roman, *Prawda źle obecna*, [w:] *Muzyka źle obecna: materiały symposium poświęconego twórczości Romana Bergera, Romana Haubenstocka-Ramatiego, Tadeusza Z. Kasserna, Michała Kondrackiego, Szymona Laksa, Romana Maciejewskiego, Romana Palestra, Andrzeja Panufnika, Michała Spisaka*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, t. 1, Warszawa 1989.
- Pieszczachowicz Jan, *Realizm socjalistyczny*, [hasło w:] *Popularna encyklopedia powszechna*, red. J. Pieszczachowicz, t. 15, Kraków 1996,
- Rudziński Witold, *Nowe czasy, nowe zadania*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 1.
- Sokorski Włodzimierz, *Społeczny aspekt twórczości artystycznej*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 20–21.
- Sprawozdanie z I Sesji Państwowej Muzycznej Rady Wydawniczej*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 4.
- Sulek Małgorzata, *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego*, Kraków 2010.
- Tarnawczyk Tomasz, *Optymistyczna i monumentalna. Symfonia w muzyce polskiego socrealizmu*, Łódź 2013.
- Turski Zbigniew, *O polską pieśń masową*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 26.
- Urbankowski Bohdan, *Ersatzreligia*, [w:] idem, *Czerwona msza albo uśmiech Stalina*, Warszawa 1995.

STRESZCZENIE

Narzędzia kształtowania polskiej kultury muzycznej w dobie socrealizmu

Realizm socjalistyczny, zwany prościej socrealizmem, to doktryna ideologiczno-estetyczna wspomagająca propagandę krajów komunistycznych. Jej korzenie sięgają Związku Radzieckiego, gdzie stanowiła jedyną słuszną metodę tworzenia sztuki od lat 30. XX wieku aż po kres mocarstwa, czyli rok 1991. Proces wprowadzania jedynej słusznej metody twórczej rozpoczęto w Polsce w 1949

roku. Władza organizowała zjazdy literatów, plastyków, architektów, filmowców, a także muzyków. Doktryna obowiązywała aż do 1956 roku (roku śmierci prezydenta Polski Ludowej Bolesława Bieruta), choć naciski zmalały wraz ze śmiercią Stalina w roku 1953. Władza komunistyczna dysponowała wieloma narzędziami mającymi skłonić kompozytorów do przestrzegania nowego ładu. Ich rodzaje i natężenie zostały perfekcyjnie dobrane do zmieniających się na przestrzeni czasu nastrojów społecznych. W niniejszym artykule przedstawione zostały sposoby oddziaływania władzy na środowisko kompozytorów.

Słowa kluczowe: realizm socjalistyczny, polska kultura muzyczna, Stefan Kisielewski, Zofia Lissa, *II Symfonia „Olimpijska”* Zbigniewa Turckiego

SUMMARY

Tools for Shaping Polish Music Culture in the Period of Socialist Realism

Socialist realism is an ideological and aesthetic doctrine supporting the propaganda of communist countries. Its roots go back to the Soviet Union, where it was the only valid method of creating art from the 1930s until the end of the political system in 1991. The process of implementing the only valid creative method in Poland began in 1949. The authorities organised conventions of writers, artists, architects, filmmakers and musicians. The doctrine was binding until 1956 (the year of the death of president Bolesław Bierut), although the pressure lessened with the death of Stalin in 1953. The communist authorities had many tools at their disposal to encourage composers to adhere to the new order. Their types and intensity were perfectly matched to the social moods that changed over time. This article presents ways in which the authorities influenced the milieu of composers.

Keywords: socialist realism, Polish music culture, Stefan Kisielewski, Zofia Lissa, *Olympic Symphony* of Zbigniew Turski

KAROLINA PAWLIK

ORCID: 0000-0001-9670-4325

Teoretyk muzyki i muzykolog, muzyk kościelny i prawnik, asystent w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Opolskiego. Pracuje także jako organista



KAROLINA PAWLIK

i instruktor zespołu wokalnego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół badań organologicznych, muzyczno-kościelnych, śląskoznawczych, archiwalnych, analitycznych oraz interdyscyplinarnych.



DŹWIĘK I TEKST. KILKA UWAG O ONTOLOGII PRAWA I MUZYKI

*Pieśniami były mi ustawy Twoje.
Księga Psalmów¹*

Poza „słowa i muzykę”

Artykuł ten bierze swój początek w Sumerze prawie trzy tysiące lat przed narodzeniem Chrystusa. To właśnie w tamtych okolicznościach politycznych i kulturowych po raz pierwszy utrwalono w tekście zarówno normy prawne, jak i utwory muzyczne. Najdawniejsze zapisy nie przetrwały do naszych czasów. Te nam znane są nieco późniejsze: miano najstarszego zabytku prawa stanowionego przysługuje Kodeksowi Ur-Nammu (XXII–XXI w. p.n.e.), a w wypadku muzyki jest to Hymn do Nikkal (ok. XV w. p.n.e.). Wciąż jednak pozostajemy w rejonie Mezopotamii, w kręgu cywilizacji Sumerów. Intuicja podpowiada, że ujawniająca się tu zbieżność nie jest dziełem czystego przypadku. Prawo i muzyka muszą dzielić istotne cechy wspólne, sprawiające, że zasadniczo w tym

¹ Ps 119, 54, [w:] *Biblia, to jest księgi Starego i Nowego Testamentu*, tłum. J. Wujek, Warszawa 1923.

samym czasie i w tych samych warunkach zrodziły się potrzeba i pomysł ich spisania. Proponuję więc zastanowić się, na czym mogą polegać te podobieństwa.

Gdy prawnik analizuje związki między dziedzinami prawa i muzyki, w rozważaniach tych musi się pojawić postać Jerome'a Franka. Ten północnoamerykański prawnik – sędzia federalnego sądu apelacyjnego, a zarazem akademik – wiązany zazwyczaj z nurtem realizmu prawniczego, w swoich głośnych artykułach² publikowanych w latach 40. XX stulecia wytyczył szlaki myślenia o podobieństwach między prawem a muzyką. Jak sugeruje sam tytuł pierwszego z tych tekstów – *Słowa i muzyka. Kilka uwag o wykładni prawa* – podobieństwa te miałyby obejmować przede wszystkim stosowane w obu obszarach metody interpretacyjne. Pisał Frank: „Proponuję dokonać porównania między 1) interpretacją ustaw przez sędziów a 2) interpretacją utworów muzycznych przez ich wykonawców”³. Ten pomysł badawczy na długie lata zdefiniował dominujący sposób podejścia do problemu, w ramach którego pytania o kwestie związane z interpretacją zarówno prawa, jak i muzyki. Od czasów Franka wyznaczoną przez niego drogą – tak przecież ciekawą i obiecującą – chadzało wielu znakomitych autorów, analizując problematykę interpretacji⁴.

Ten tekst jest o tym, co wszyscy oni pominęli.

-
- 2 J. Frank, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, „Columbia Law Review” 1947, 47, 8, s. 1259–1278; J. Frank, *Say It with Music*, „Harvard Law Review” 1948, 61, 6, s. 921–957.
 - 3 „I suggest a comparison between (1) the interpretation of statutes by judges and (2) the interpretation of musical compositions by musical performers” [wszystkie tłumaczenia fragmentów anglojęzycznych w przekładzie własnym]. J. Frank, *Words and Music...*, s. 1260.
 - 4 Zob. zwłaszcza: R.A. Posner, *Bork and Beethoven*, „Stanford Law Review” 1990, 42, s. 1365–1382; S. Levinson, J.M. Balkin, *Law, Music, and Other Performing Arts*, „University of Pennsylvania Law Review” 1991, 139, 6, s. 1597–1658; J.M. Balkin, *Verdi's High C*, „Texas Law Review” 2013, 91, s. 1687–1709; A. Beever, *Formalism in Music and Law*, „The University of Toronto Law Journal” 2011, 61, 2, s. 213–239. W Polsce problematykę tę poruszała głównie Ewa Łętowska. Zob. E. Łętowska, *Boska sztuka interpretacji*, [w:] *Prawo, społeczeństwo, jednostka. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Leszkowi Kubickiemu*, red. A. Łopatka, B. Kunicka-Michalska, S. Kiewlicz, Warszawa 2003, s. 25–35.



To, co interpretowane

Rzeczywiście, analogia między interpretacją tekstu prawnego a interpretacją zapisu utworu muzycznego jest na tyle trafna, ponadto ujawniające się tu podobieństwa są na tyle frapujące, że nietrudno o pokusę skupienia uwagi właśnie na nich. Z pola widzenia umyka wtedy jednak kwestia bardziej zasadnicza, związana z odpowiedzią na pytanie, co czyni te podobieństwa możliwymi. A przecież każda interpretacja, choćby najbardziej intuicyjna, opiera się na jakichś założeniach co do obiektu interpretacji. Obiekty (przedmioty, procesy, zjawiska) o zbliżonej charakterystyce mogą podlegać zbliżonym metodom interpretacyjnym, te o odmiennej – wymagać będą metod odmiennych. Jeśli więc prawo i muzykę zwykliśmy, wcale do tego nie dążąc, wyklądać w sposób tak do siebie podobny, mówi nam to coś istotnego o nich samych.

Twierdzę więc, że obserwowane w sferze interpretacji podobieństwa są możliwe dlatego, że „prawo” oraz „muzyka” mają zbliżoną charakterystykę ontologiczną. Inaczej mówiąc: są podobnymi do siebie nawzajem rodzajami bytów. A, jak wyraził to Kevin Toh, „natura lub cel interpretacji pozostają zależne od natury interpretowanego obiektu”⁵.

Tę właśnie intuicję – słabo jak dotąd rozpoznaną w literaturze – chciałbym przetestować i pogłębić w dalszych rozważaniach. Mój artykuł dotyczy więc problematyki ontologii muzyki i prawa. Staram się jednak unikać w nim technicznej terminologii charakterystycznej dla tej dziedziny wiedzy naukowej, jaką jest ontologia. Tekst ten adresowany jest bowiem przede wszystkim do czytelnika, który niekoniecznie jest ekspertem w tej dziedzinie. Stąd też wybór formy eseju, która pozwala w możliwie przystępny sposób wyklądać złożone prawdy.

Na dodatek ze względu na międzydyscyplinarny charakter całej publikacji, w której artykuł ten się ukazuje, jako autor nie mam pewności, czy jego przyszłym odbiorcom bliżej będzie do świata muzyki, czy też prawa.

5 „The nature or aim of interpretations is dependent on the nature of the objects interpreted”. K. Toh, *Authenticity, Ontology, and Natural History: Some Reflections on Musical and Legal Interpretation*, [online:] <http://ssrn.com/abstract=3214890> [10.08.2019], s. 17, [oryg. w: *Law Under a Democratic Constitution: Essays in Honour of Jeffrey Goldsworthy*, eds. L. Crawford, P. Emerton, D. Smith, Oxford 2019, s. 145–174].

Jako osobie o wykształceniu jurystycznym (a pozbawionej wykształcenia muzycznego) niewątpliwie łatwiej mi komunikować się z koleżankami i kolegami po fachu. Wierzę jednak, że dzięki tego typu spotkaniom, jakie proponuje niniejszy tom, przedstawiciele różnych dyscyplin mogą uczyć się czegoś istotnego nawzajem od siebie. Lektury dotyczące teorii muzyki były dla mnie, jako prawnika, pouczające, mam zatem nadzieję, że także reprezentanci „drugiej strony” mogą znaleźć w poniższych uwagach coś dla siebie interesującego.

Niepodobna rzecz jasna podać tu systematycznego, porównawczego wykładu ontologii prawa i muzyki – po pierwsze, ze względu na ograniczone kompetencje autora, po drugie, z powodu rozległości tematu, po trzecie, przez wzgląd na wielość perspektyw filozoficznych w tym obszarze⁶. Zamiast tego skupię uwagę na pewnych wątkach, dobranych według określonego klucza.

„Prawo” i „muzyka” – od etykiety do przedmiotu badania

Wspominając o ontologicznej charakterystyce, ująłem słowa „prawo” i „muzyka” w cudzysłów. Jest to uzasadnione o tyle, że na razie są to jedynie etykiety o niejasnej zawartości. Będzie tak dopóty, dopóki nie doprecyzujemy, w jakim właściwie znaczeniu używamy tych wyrażeń. Czy chodzi o prawo jako całość obowiązujących norm prawnych (muzykę jako zbiór wszystkich utworów muzycznych)? Czy o pojedynczą instytucję prawną lub akt normatywny (pojedyncze dzieła muzyczne lub ich części)? A może o jednostkowe normy prawne (pojedyncze dźwięki lub akordy)? W niniejszym tekście przyjmuję zasadniczo pośrednie

6 W odniesieniu do muzyki taki systematyczny, skrócony przegląd podstawowych stanowisk zob. np. w: J. Jusiak, *Kontekstualna interpretacja dzieła muzycznego*, [w:] *Świadomość, świat, wartości: Prace ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Póttawskiemu w 90. rocznicę urodzin*, red. D. Leszczyński, M. Rosiak, Wrocław 2013, s. 126–144. W odniesieniu do prawa zob. np. M. Zirk-Sadowski, *Wprowadzenie do filozofii prawa*, Warszawa 2011.



rozwiązanie, zgodnie z którym mówiąc o „prawie” (bez dodatkowych określeń), mam na myśli konkretny, obowiązujący w danym miejscu i czasie akt normatywny (np. ustawa, konstytucja) – a w wypadku muzyki chodzi o utwór muzyczny. Rozwiązanie to zapożyczam poniekąd z teorii muzyki, w której pytania ontologiczne odnosi się zazwyczaj właśnie do „dzieła muzycznego” jako pewnej logicznie wyodrębnionej całości. Ma to też swoje uzasadnienie w sposobie powstawania obu rodzajów bytów – tak jak muzyka powstaje zwykle w formie skończonych utworów, tak samo prawo tworzy się w formie całych aktów jako zbiorów norm. Poszczególne normy zawarte w jednym akcie są przy tym, przynajmniej w założeniu, w sposób sensowny i celowy powiązane ze sobą, niczym dźwięki składające się na utwór muzyczny. Rzadko kiedy prawo tworzy się w formie pojedynczych norm prawnych – tak jak zapisanie lub zagranie jednego akordu nie stanowi jeszcze muzyki we właściwym rozumieniu tego słowa. Zarazem jednak pojedynczy akt prawny nie jest tym samym co całość systemu prawnego – i to, co dotyczy jednego z tych bytów, niekoniecznie musi odnosić się do drugiego⁷.

Takie postawienie sprawy nie przesądza jeszcze, czym z punktu widzenia ontologii jest taki akt prawny czy utwór muzyczny (czyli w jaki sposób oba istnieją). Mówi nam to tylko, co będzie przedmiotem zainteresowania, podstawową dla nas jednostką badania. Swoją uwagę koncentruję przy tym na typowo nowożytnych formach prawa i muzyki, jako tych, z którymi najczęściej mamy obecnie do czynienia. To zawężenie uwagi jest o tyle niezbędne, że w obu wypadkach spotykamy się ze swego rodzaju ontologicznym pluralizmem⁸ – w inny sposób istnieją archaiczne prawa zwyczajowe czy muzyka źródłowa (ludowa, tradycyjna), a w inny – współczesny kodeks czy symfonia. Właśnie kodeks i symfonia, te typowo oświeceniowe formy powstałe na przełomie XVIII i XIX wieku, mogą służyć jako paradygmatyczne przykłady współczesnego aktu prawnego czy dzieła muzycznego.

7 Z taką sytuacją mamy do czynienia np. w kwestii intencji – pojęcie to ma zastosowanie przede wszystkim w odniesieniu do aktu prawnego (o czym dalej), ale już nie, a przynajmniej nie w tym samym sensie, do systemu jako całości.

8 Na temat odmiennej charakterystyki ontologicznej różnych form muzycznych zob. K. Toh, *op. cit.*, s. 18–19.

Społeczne ontologie, społeczne rodowody

Przede wszystkim więc interesują mnie tutaj kwestie społecznej ontologii tak prawa, jak i muzyki. To dookreślenie oznacza, że oba wskazane rodzaje bytów rozważam jako zjawiska społeczne: funkcjonujące w określonym społeczeństwie i oddziałujące z innymi procesami czy relacjami społecznymi. Oznacza ono również wspomniany pluralizm ontologiczny, zgodnie z którym tak prawo, jak i muzyka mogą istnieć w społeczeństwie na wiele różnych sposobów. W konsekwencji każda proponowana teoria ontologiczna na ich temat będzie miała charakter ontologii lokalnej, która nie obejmuje całości rzeczywistości, a jedynie jej wycinek w danym miejscu i czasie.

Perspektywa ontologii społecznej pozwala m.in. z góry wykluczyć pewne dostępne odpowiedzi na pytanie o sposób, na jaki bytują normy prawne czy dzieła muzyczne. Chodzi tu o stanowiska radykalnie idealistyczne. Nie jest oczywiście wykluczone, że prawo czy muzyka egzystują odwiecznie w jakimś platońskim świecie idei, zanim jeszcze zostaną „odkryte” przez ich ziemskich autorów. Jednak z punktu widzenia społecznej ontologii można sensownie mówić o ich istnieniu dopiero od momentu, w którym zaczynają funkcjonować społecznie, w międzyludzkich interakcjach. Nie tylko więc „idealne” prawo czy muzyka, ale także te formy, które nie miały szansy zaistnieć w takich interakcjach – utwór muzyczny napisany wyłącznie do szuflady czy spisana przez kogoś w ramach ćwiczenia, niepokazana nikomu „ustawa” – nie mogą zostać uznane za istniejące ze społecznego punktu widzenia.

Takie jest w istocie *clou* argumentu Lona Fullera przeciwko możliwości istnienia tajnych norm prawnych⁹. Fuller, choć zaliczany do przedstawicieli współczesnego nurtu prawa natury, postrzega jednak prawo jako zjawisko *par excellence* społeczne – jako „celowe przedsięwzięcie” ludzkie. Jeśli jednak cel i sens (*telos*) prawa polega na podporządkowywaniu ludzkiego działania publicznie dostępnym standardom, to normy, które byłyby w pełni utajnione – a przez to niedostępne ich adresatom – w ogóle nie mogłyby zostać uznane za prawo. Prawo istnieje o tyle, o ile jest obecne społecznie, w międzyludzkich relacjach.

⁹ Zob. L.L. Fuller, *Moralność prawa*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1978.



Teza o społecznej naturze prawa i muzyki łączy się zazwyczaj z drugą – o ich społecznym pochodzeniu. W myśl tego ostatniego twierdzenia oba rodzaje bytu są postrzegane jako wytwory społeczne kreowane przez ludzi w ramach społecznych relacji. W prawoznawstwie pogląd ten znalazł swój teoretyczny wyraz w postaci tzw. tezy społecznej. Tezę społeczną można wyrazić za Josephem Razem w ten sposób, że „o tym, co jest prawem obowiązującym, a co nim nie jest, decydują fakty społeczne”¹⁰.

Teza ta nie budzi dziś, jak się zdaje, szczególnych kontrowersji. Tak prawo, jak i muzykę zwykliśmy postrzegać jako wytwory człowiecze. To założenie wydaje się na tyle oczywiste, że pozornie nie wymaga komentarza. Kilka uwag okazuje się tu jednak niezbędnych.

Harmonia sfer?

Bynajmniej nie każde zjawisko społeczne ma również społeczną genezę. Na przykład zjawiska pogodowe o naturalnym pochodzeniu, takie jak susza czy powódź, posiadają społeczną naturę co najmniej w tym sensie, że oddziałują (nieraz w sposób bardzo istotny) na relacje i procesy w społeczeństwie. Możliwa jest zatem do sformułowania społeczna ontologia zjawisk naturalnych o pozaludzkim pochodzeniu¹¹.

Odrębną kwestią jest pytanie, czy prawo lub muzykę można by w jakimkolwiek sensie zaliczyć w poczet tego typu społecznych bytów o pozaludzkim pochodzeniu. To prowadzi nas do następnej uwagi: obrazy prawa i muzyki jako tworów o społecznej genezie nie jest bynajmniej tak oczywisty, jak w pierwszej chwili można by sądzić. W obu bowiem sferach tradycyjnie istotną rolę odgrywała myśl o innych formach ich

10 „What is law and what is not is a matter of social fact”. J. Raz, *The Authority of Law: Essays on Law and Morality*, Oxford 1979, s. 37.

11 Odrębną kwestią jest pytanie, czy istnieją dziś jeszcze zjawiska „czysto naturalne”, niebędące choćby częściowo rezultatem ingerencji ludzkiej. We współczesnej socjologii popularna jest teza, że to, co zwykliśmy nazywać „naturą”, jest *de facto* nowoczesnym społecznym konstruktem, a współczesność oznacza zarazem „koniec natury” w jej pierwotnym znaczeniu. Zob. A. Giddens, *Klimatyczna katastrofa*, tłum. M. Głowacka-Grajper, Warszawa 2010.

istnienia, o poza- czy ponadludzkiej proveniencji. W sferze jurydycznej będą to rzecz jasna różne odmiany myślenia o prawie naturalnym bądź boskim. Także prawo, które z dzisiejszego punktu widzenia określilibyśmy mianem stanowionego, chętnie przecież odwoływało się do szczególnej boskiej sakry. Na przykład Kodeks Hammurabiego został spisany przez tegoż, jak twierdzi sam autor, z polecenia boga Marduka i pod wpływem objawienia udzielonego przez Szamasza, boga prawa i sprawiedliwości¹². Prawo „ludzkie” miałyby wedle tej optyki być możliwie najwierniejszym odzwierciedleniem innych, doskonalszych praw.

Myśl ta nieobca jest także muzyce, w której Pitagoras i jego następcy odkrywali „harmonię sfer niebieskich” (którą ludzką ręką uczyniona muzyka miałyby zdaniem pitagorejczyków odtwarzać), a chrześcijaństwo przynosiło wizję „chórów anielskich” wyśpiewujących Chwałę Bożą w wieczystej liturgii. Jeszcze w XVII wieku Johannes Kepler, wprost nawiązując do Pitagorasa, opisywał ruch planet w Układzie Słonecznym w kategoriach muzycznej harmonii, uchwytniej jednak nie za pomocą słuchu, lecz intelektu¹³.

Myśl o ponadludzkim wzorcu, na który orientować miałyby się nasze kreacje, nie zniknęła jednak całkowicie ani z prawa, ani z muzyki. W pierwszym wypadku powraca ona w cyklicznych renesansach

12 Zob. *Kodeks Hammurabiego*, tłum. M. Stępień, Warszawa 1996.

13 Zob. J. Kepler, *Harmonices Mundi*, 1619 (przekład ang.: J. Kepler, *The Harmony of the World*, trans. E. Aiton, A. Duncan, J. Field, Philadelphia 1995). Postać Keplera jest tu o tyle znamienna, że jego sposób myślenia znajduje się dokładnie w przejściu między dwoma paradygmatami nauki: wczesnonowoczesnym myśleniem epoki renesansu z jednej strony a „klasycznym” nowoczesnym z drugiej. Jego dzieła astronomiczne prezentują mieszankę argumentów teologicznych i astrologicznych z matematycznymi i fizycznymi (w nowoczesnym rozumieniu fizyki) – fakt, który czyni je tak atrakcyjnymi dla współczesnych wyznawców ezoteryki – a podziw dla Pitagorasa i jego wizji „harmonii sfer” jest niekłamany. Pojawia się tu już jednak myśl o przesunięciu ugruntowania wiedzy ze zmysłów i z doświadczenia (standardów uznawanych w renesansie) w kierunku intelektu (nowoczesnego). Przesunięcie to, w pełni uprawomocnione przez młodszego od Keplera o pokolenie Kartezjusza, okaże się istotne również dla późniejszych poglądów na ontologię prawa oraz muzyki. Zob. także J. Kepler, *Tajemnica Kosmosu*, tłum. M. Skrzypczak, E. Zakrzewska-Gębka, Warszawa 2003. Na temat przejścia między paradygmatem renesansowym a nowoczesnym zob. zwłaszcza: S.E. Toulmin, *Kosmopolis: ukryty projekt nowoczesności*, tłum. T. Zarębski, Wrocław 2005; M. Foucault, *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006.



koncepcji prawa natury (jak choćby w drugiej połowie ubiegłego stulecia), w drugim – doszukać się jej można np. wśród zwolenników tradycyjnej muzyki sakralnej (najbardziej znanym przykładem jest tu znaczenie chorału gregoriańskiego w Kościele rzymskokatolickim). Zresztą reguły muzycznej harmonii nadal prezentowane są jako prawdy obiektywne (oparte na zasadach matematyki), a nawet czołowi reprezentanci prawniczego pozytywizmu uznają istnienie jakiegoś „minimum prawa natury”¹⁴, które uznawać musi każdy porządek stanowiący.

Pytanie o intencję

Pozostańmy mimo wszystko przy takiej ontologii prawa czy muzyki, która przedstawia je jako wytwory społeczne. Tu kolejna uwaga: omawiane byty są podobne do siebie nie tylko w tym sensie, że są wytworem człowieka, ale stanowią rezultat intencjonalnych aktów, które świadomie nakierowane są na kreację tych właśnie bytów (aktu prawnego lub dzieła muzycznego)¹⁵. W teorii muzyki mówi się w tym kontekście o „bytach zainicjowanych”¹⁶. Ponownie: nie każde zjawisko o społecznym pochodzeniu będzie mieć taki charakter. Uliczny korek czy efekt cieplarniany stanowią doskonałe przykłady tego, co w socjologii określane jest mianem „nieplanowanych konsekwencji” – zjawisk wytworzonych przez człowieka, jednak w sposób nieintencjonalny¹⁷. Prawo i muzyka powstają jednak z założenia w sposób intencjonalny.

14 Zob. H.L.A. Hart, *Pojęcie prawa*, tłum. J. Woleński, Warszawa 1998.

15 Rzecz jasna, po raz kolejny odnosi się to przede wszystkim do nowoczesnych form prawa i muzyki; czy w ten sam sposób można opisywać bardziej tradycyjne ich formy, jest dalece bardziej dyskusyjne.

16 Zob. M. Nakoneczny, *Jerrolda Levinsona ontologia dzieł muzycznych a zagadnienie indywidualnej esencji dzieła muzycznego*, „Semina Scientarium” 2014, nr 13, s. 87–88.

17 Pojęcie *unintended consequences* zostało spopularyzowane we współczesnej socjologii przede wszystkim przez Roberta Mertona (zob. R.K. Merton, *The Unanticipated Consequences of Purposive Social Action*, „American Sociological Review” 1936, 1, 6, s. 894–904) – jakkolwiek sam autor słusznie zauważa, że w tej czy innej formie występowało ono niemal u każdego z klasyków myśli społecznej.

Ta właśnie wspólna charakterystyka sprawia, że w obu wypadkach w procesie interpretacji tak istotne znaczenie zyskuje pytanie o intencję twórcy (rzeczywistego lub hipotetycznego). Jeśli prawo i muzyka przynależą do bytów inteligibilnych, będąc wytworem czyjejś rozumnej woli, zasadne jest pytanie o intencję, która przyświecała ich powstaniu.

Są wprawdzie autorzy, którzy właśnie w tej kwestii upatrują różnicę między obydwoma obszarami. Cytowany już Joseph Raz stwierdza, że intencja twórcy odgrywa istotną rolę tylko w prawie (ze względu na autorytatywny charakter norm prawnych, których prawomocność znajduje oparcie w autorytecie ich twórcy), ale nie w wypadku dzieła sztuki, którego znaczenie „odrywa się” od intencji autora. Wydaje się jednak, że Raz nie ma racji, absolutyzując istniejące tu różnice. Jak słusznie zauważa Kevin Toh, myli się on w obie strony: zarówno przeceniając znaczenie intencji w prawie, jak i nie doceniając jej roli w sztuce¹⁸. W rzeczywistości w obu tych obszarach pytamy nieraz, co autor miał na myśli; w żadnym z nich odpowiedź na to pytanie nie pełni jednak funkcji ostatecznego argumentu. Ponadto nawet gdyby Raz miał w tym względzie słuszność, to odnotowana przez niego różnica lokuje się na poziomie metodologii interpretacji, a nie ontologii. Ontologicznie rzecz ujmując, zarówno normy prawne, jak i utwory muzyczne są rezultatami intencjonalnych aktów (są zatem „bytami zainicjowanymi”). Pytanie o to, czy i w jaki dokładnie sposób intencję tę uwzględniać w procesie ich interpretacji, stanowi odrębną kwestię.

Zwijać czas z przestrzenią

Specyfika nowoczesnych form prawa i muzyki – takich jak kodeks czy symfonia – ujawnia się wyraźnie, kiedy porównać je do form historycznie

18 To nadmierne zainteresowanie intencją „rzeczywistego”, historycznego prawodawcy wydaje się skądinąd charakterystyczną cechą anglosaskiej kultury prawnej, do której Raz przynależy. Można również zauważyć, że do pomyslenia jest argument dokładnie odwrotny do proponowanego przez Raza – przyjmuje się bowiem wcale nierzadko, że intencja historycznego prawodawcy nie odgrywa w wykładni prawa zgoła żadnej istotnej roli. Zob. np. A. Kozak, *Granice prawniczej władzy dyskrecyjnej*, Wrocław 2002.



starszych¹⁹. Najbardziej narzucającą się różnicą jest rzecz jasna ta między pisanym a niepisanym ich charakterem. Spisy praw (i dźwięków) istniały oczywiście na długo przed nowoczesnością; o ile jednak istnieje pismo bez nowoczesności, o tyle nie do pomyślenia jest nowoczesność bez pisma. Pisemna forma jest absolutnie konstytutywna dla nowoczesnego prawa i muzyki²⁰. Tytułowe „dźwięk i tekst” mają właśnie za zadanie wyrażać tę dystynkcję między tradycyjnym prawem oraz muzyką, funkcjonującymi w przekazie ustnym, a ich nowoczesnymi, tekstowymi formami. Różnica ta pociąga za sobą daleko idące konsekwencje, jeśli chodzi o społeczny byt i funkcje prawa czy muzyki.

Powróćmy do pierwszych, sumeryjskich tekstów, od których zacząłem te rozważania. Dlaczego właśnie wtedy zaczęto nadawać im pisemny kształt? Wiele wskazuje na to, że wiązało się to z pojawieniem się pierwszych w naszym kręgu cywilizacyjnym form organizacji państwowej. Władza nowo rodzących się państw potrzebowała dla siebie odpowiednich narzędzi do – jak mawia się w socjologii – organizacji czasu i przestrzeni. Prawo i muzyka mogły pełnić tę funkcję, jednak pod warunkiem nadania im nowej formy. Dlaczego? Aby to zrozumieć, musimy przyjrzeć się nieco bliżej, w jaki sposób czas i przestrzeń mogą podlegać społecznej organizacji i być ze sobą związane²¹.

Współczesne społeczeństwa znają wiele mechanizmów służących tworzeniu takich związków. Jednym z przykładów może tu być podział świata na państwa narodowe, a w ich obrębie – dalszy podział administracyjny. Innym – uniwersalny kalendarz i czas zegarowy, które wraz z siatką stref czasowych pozwalają wpisać cały glob w jednorodny układ

19 Nie jest to jednak próba z dziedziny historii prawa; dalsze uwagi nie mają charakteru historycznego, a jedynie genealogiczny – wnosząc się ponad historyczne szczegóły, dążą do wyodrębnienia uogólnionych typów istnienia prawa czy muzyki.

20 Na gruncie antropologii zmysłów Lucien Febvre postawił tezę, że wraz z pojawieniem się nowoczesności, tj. w XVII wieku, słuch, który wcześniej dzierżył prymat w doświadczaniu świata, ustąpił miejsca wzrokowi. (za: J. Podsiadło, *Dzwon i działo*, „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 27/3652, s. 78–81). Jeszcze bardziej jednak, o czym już wspominałem, zmysły w ogólności ustępują miejsca intelektowi. Dlatego zarówno w wypadku prawa, jak i muzyki tekst postrzegany jest głównie jako nośnik treści pozatekstowych.

21 Zob. na ten temat A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Kraków 2008.

współrzędnych. W ten sposób współczesny świat zyskuje spoiwość czasowo-przestrzenną, nieznaną nigdy wcześniej; kalendarz i zegar organizują jednak stosunki społeczne także na znacznie niższych poziomach: od wyznaczania roku budżetowego, przez czas pracy urzędów, po długość przerwy obiadowej.

Zarówno prawo, jak i muzyka także pełnią funkcję tego typu mechanizmów, ponieważ definiują układ stosunków między poszczególnymi osobami w danym miejscu i czasie. Oba jednak mogą istnieć w czasie i przestrzeni na bardzo różny sposób. Dlatego właśnie odróżnienie ich pisanych i niepisanych form okazuje się tak istotne – formy te wyznaczają bowiem dwa paradygmatyczne warianty ich bytowania.

Od dźwięku do tekstu

Jeśli chodzi o tradycyjne, niepisane formy prawa czy muzyki (takie jak prawa zwyczajowe), istnieją one na sposób *m o m e n t a l n y*, „tylko w ulotnych wypowiedziach werbalnych”²². Ich istnienie ograniczone jest czasowo do momentu ich wyrażenia (językowego lub w innej formie dźwiękowej), a terytorialnie wyznaczone jest przez zasięg głosu lub ewentualnie – w wypadku muzyki – instrumentu. Owszem, są one reprodukowane drogą przekazu ustnego (co zawsze zakłada bezpośredni kontakt), jednak w każdym takim akcie przekazu reguła prawna (lub kompozycja muzyczna) powoływana jest do życia na nowo – nie istnieją one poza tym przekazem. Właśnie te cechy nadają prawu zwyczajowemu elastyczny i podatny na przekształcenia charakter²³. Ich istnienie, wykazując charakter momentalny, pozostaje zarazem ukierunkowane na przeszłość: mają one odtwarzać to, co znane z przeszłości, jednak bez gwarancji, że zostaną powtórzone i podtrzymane w przyszłości. Obrazowo rzecz ujmując, takie prawo czy muzyka istnieją „od zawsze aż do dziś”.

22 A. Kozak, *Myślenie analityczne w nauce prawa i praktyce prawniczej*, red. M. Pichlak, Wrocław 2010, s. 199.

23 Zob. J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, tłum. G. Godlewski, Warszawa 2006.



Momentalny charakter istnienia reguły prawnej czy dzieła muzycznego wpływa zarazem na ich relacje do innych bytów w danym obszarze – co ma szczególne znaczenie w odniesieniu do prawa. Reguła prawna funkcjonuje w takim wypadku na sposób partykularny, a jej relacja do innych reguł nie musi być problematyzowana. Ba, nawet ta sama (przynajmniej pod względem rodowodu) reguła może jednocześnie funkcjonować w kilku, niekoniecznie w pełni zgodnych wersjach²⁴. Stąd też prawa zwyczajowe stanowią często nie do końca spójny zbiór reguł i nakazów. James Tully określa takie przednowożytnie porządki prawne jako „zlepek” – kolaż wielu, nieuspójnianych wzajemnie, reguł pochodzących ze zróżnicowanych źródeł. To jeszcze jedna cecha, która odróżnia je od nowoczesnego, systemowego podejścia do prawa.

Wszystko to sprawia, że zapośredniczone w przekazie ustnym prawo i muzyka przestają być wystarczające z punktu widzenia władzy, która chce sprawnie kontrolować większe terytorium. Znamienne, że po czasach sumeryjskich prawo jeszcze kilkakrotnie odkrywało na swoje potrzeby użyteczność pisma – co, jak twierdzi Artur Kozak, za każdym razem wiązało się z ambicjami wzmocnienia władzy centralnej²⁵.

Porównajmy teraz te niepisane formy prawa czy muzyki z ich nowoczesnymi odmianami wyrażonymi za pomocą tekstu. Tym, co rzuca się w oczy najbardziej, jest ich nieporównywalnie większy – właśnie dzięki tekstowi – zasięg czasowy i przestrzenny. Po pierwsze, tekst nadaje regułom prawnym lub dziełom muzycznym nieosiągalną wcześniej trwałość (czego najlepszym dowodem są współczesne akty odczytania Hymnu do Nikkal czy sumeryjskich kodeksów). Mogą one teraz istnieć w niezmienionej formie teoretycznie przez dowolny okres. Po drugie, zmienia się czasowy wektor ich istnienia: tak prawa, jak i dźwięki spisuje się „na przyszłość”. Odnoszą się one już nie tak wyraźnie do przeszłości (którą formy tradycyjne retrospektywnie odtwarzały), ale do przyszłości (którą prospektywnie regulują). Można zatem powiedzieć, że istnieją one „od dziś na zawsze”.

24 To samo, *mutatis mutandis*, odnosi się do utworów muzycznych, co widać do dziś na przykładzie muzyki ludowej, w której te same pieśni istnieją często w kilku wariantach.

25 A. Kozak, *Myślenie analityczne...*, s. 197–203.

Również w wymiarze przestrzennym sytuacja się zmienia. Tekst pisany może być wszak powielany i dystrybuowany w tym samym kształcie teoretycznie na dowolnym obszarze, którego granice wyznaczają jedynie rzeczywiste możliwości stojącego za nim autorytetu. Dzięki temu uzyskujemy jednorodny obszar podległy danej „jurysdykcji”.

Wygłąda więc na to, że spisanie prawa lub muzyki w formie tekstu pozwala ustabilizować w jednolitej postaci czas oraz przestrzeń, w których tekst ten funkcjonuje. Czas i przestrzeń ulegają zamrożeniu, nie mając w sobie nic z płynności typowej dla tego prawa czy muzyki, które były zapośredniczone w przekazie ustnym. Wytwarza to jednorodną strukturę czasoprzestrzenną, której najlepiej znanym nam przykładem jest nowoczesne państwo narodowe.

Jeśli chodzi o relacje pojedynczych aktów czy norm prawnych do siebie, nadanie im formy tekstowej pozwala na ich względnie łatwe zestawianie i porównywanie ze sobą. Prowadzi to do myślenia o prawie na sposób systemowy, typowy dla nowoczesnych porządków prawnych. Dany akt staje się częścią systemu, a jego istnienie jest zależne od relacji do całości obowiązującego prawa. Nie do pomyślenia jest również współwystępowanie kilku wersji tej samej normy – takie ewentualne niezgodności są odbierane jako zagrożenie dla systemu i eliminowane.

Powrót dźwięków

Zapośredniczenie w tekście daje więc trwałość, stabilność i spójność, które bez niego byłyby nieosiągalne. A jednak – przykład muzyki pokazuje to najdobitniej – sam tekst jest niemy. Jest tylko materialnym nośnikiem treści o charakterze pozatekstowym²⁶. Artefaktem, do którego nie sposób sprowadzić ani dzieła muzycznego, ani obowiązującego prawa. Tak jedno, jak i drugie powstaje w przestrzeni między milczącym zapisem

26 W prawie znajduje to swój wyraz w odróżnieniu przepisu od normy prawnej uznawanej za pozatekstową wypowiedź normatywną. Zob. np. Z. Ziemiński, *Przepis prawny a norma prawna*, [w:] *Z teorii i filozofii prawa Zygmunta Ziemińskiego*, red. S. Wronkowska, Warszawa 2007.

a wykonaniem²⁷. Zamknięte w samym tekście, prawo i muzyka znajdują się – powtórzmy za Balkinem i Levinsonem – „w sferze limbo”²⁸.

Koneser może zachwycać się nutową transkrypcją nokturnów Chopina, jednak ożywają one w pełni dopiero wtedy, gdy przy klawiaturze fortepianu zasiądzie Artur Rubinstein (którego wykonania słucham, pisząc te słowa). Ktoś może wczytywać się w zapis kompozycji *So what* Milesa Davisa, jednak to dopiero wspólna gra Davisa, Evansa, Coltrane’a, Chambersa i reszty zespołu powołuje ten utwór do istnienia. Prawo, tak jak muzykę, również się wykonuje – a występująca tu zbieżność semantyczna z pewnością nie jest dziełem przypadku. Dopiero w wykonaniu – na sali sądowej, w urzędzie, w umowie cywilnej – prawo zostaje powołane do pełni istnienia. Dobrze wiedzieli o tym amerykańscy realiści, wspólnie z Jerome’em Frankiem. Choć skupiał się on na wykładni, trącał również nutę ontologiczną, zauważając, że każde prawo jest w pewnym sensie *judge-made law*, ponieważ to znaczenie nadane przez sąd staje się prawem narzucanym wspólnocie. I rozwijał przy tym przepracowywaną tu wciąż analogię, cytując Herbage’a: „Muzyka nie istnieje, dopóki nie zostanie wykonana”²⁹. Podobnie prawo nie istnieje, dopóki nie będzie „wykonane”.

W ten sposób dźwięk – ten wyparty, ulotny, partykularny dźwięk – powraca tam, skąd próbowaliśmy się go pozbyć. Bez niego struktura ontologiczna tak prawa, jak i muzyki okazuje się niepełna. Tekst nie wypiera dźwięku (to, co pisane – niepisane), ale jedynie go uzupełnia, nadając ontologii prawa oraz muzyki nieznaną im wcześniej złożoność. Prawo oraz muzyka urzeczywistniają się w procesie odczytania, interpretacji, wykonania.

Okazuje się zatem, że w omawianych sytuacjach interpretacja ma znaczenie nie tylko praktyczne, ale wprost ontologiczne – powołuje własny przedmiot do istnienia. Okazuje się również, że w wymiarze ontologicznym interpretacja prawa oraz interpretacja muzyki są w zasadzie tożsame. Różnice możliwe są na płaszczyźnie metodologicznej lub aksjologicznej – interpretacja prawna i interpretacja muzyczna będą zwykle

27 Zob. na ten temat zwłaszcza A. Kozak, *Myślenie analityczne...*, cz. 3.

28 „In a state of limbo”. S. Levinson, J.M. Balkin, *op. cit.*, s. 1657.

29 „Music does not exist until it is performed”. J. Frank, *Words and Music...*, s. 1264.

przebiegać według odmiennych reguł i nakierowane będą na nieco inny zestaw wartości. Gdy jednak chodzi o teorię bytu, sens interpretacji jest ten sam: ożywienie niemego tekstu za pomocą dźwięku, aby w ten sposób powołać czy to prawo, czy to muzykę do istnienia.

Bibliografia

- Balkin Jack M., *Verdi's High C*, „Texas Law Review” 2013, 91, s. 1687–1709.
- Beever Allan, *Formalism in Music and Law*, „The University of Toronto Law Journal” 2011, 61, 2, s. 213–239.
- Foucault Michel, *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006.
- Frank Jerome, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, „Columbia Law Review” 1947, 47, 8, s. 1259–1278.
- Frank Jerome, *Say It with Music*, „Harvard Law Review” 1948, 61, 6, s. 921–957.
- Fuller Lon Luvois, *Moralność prawa*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1978.
- Giddens Anthony, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Kraków 2008.
- Giddens Anthony, *Klimatyczna katastrofa*, tłum. M. Głowacka-Grajper, Warszawa 2010.
- Goody Jack, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, tłum. G. Godlewski, Warszawa 2006.
- Hart Herbert L.A., *Pojęcie prawa*, tłum. J. Woleński, Warszawa 1998.
- Jusiak Janusz, *Kontekstualna interpretacja dzieła muzycznego*, [w:] *Świadomość, świat, wartości: Prace ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Półtawskiemu w 90. rocznicę urodzin*, red. D. Leszczyński, M. Rosiak, Wrocław 2013, s. 126–144.
- Kepler Johannes, *The Harmony of the World*, trans. E. Aiton, A. Duncan, J. Field, Philadelphia 1995.
- Kepler Johannes, *Tajemnica Kosmosu*, tłum. M. Skrzypczak, E. Zakrzewska-Gębka, Warszawa 2003.
- Kodeks Hammurabiego*, tłum. M. Stępień, Warszawa 1996.
- Kozak Artur, *Granice prawniczej władzy dyskrecjonalnej*, Wrocław 2002.
- Kozak Artur, *Myślenie analityczne w nauce prawa i praktyce prawniczej*, red. M. Pichlak, Wrocław 2010.



- Levinson Sanford, Balkin Jack M., *Law, Music, and Other Performing Arts*, „University of Pennsylvania Law Review” 1991, 139, 6, s. 1597–1658.
- Łętowska Ewa, *Boska sztuka interpretacji*, [w:] *Prawo, społeczeństwo, jednostka. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Leszkowi Kubickiemu*, red. A. Łopatka, B. Kunicka-Michalska, S. Kiewlicz, Warszawa 2003, s. 25–35.
- Merton Robert K., *The Unanticipated Consequences of Purposive Social Action*, „American Sociological Review” 1936, 1, 6, s. 894–904.
- Nakoneczny Michał, *Jerrolda Levinsona ontologia dzieł muzycznych a zagadnienie indywidualnej esencji dzieła muzycznego*, „Semina Scientarium” 2014, nr 13, s. 79–103.
- Podsiadło Jacek, *Dzwon i działo*, „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 27/3652, s. 78–81.
- Posner Richard A., *Bork and Beethoven*, „Stanford Law Review” 1990, 42, s. 1365–1382.
- Raz Joseph, *The Authority of Law: Essays on Law and Morality*, Oxford 1979.
- Toh Kevin, *Authenticity, Ontology, and Natural History: Some Reflections on Musical and Legal Interpretation*, [online:] <http://ssrn.com/abstract=3214890> [10.08.2019], oryg. w: *Law Under a Democratic Constitution: Essays in Honour of Jeffrey Goldsworthy*, eds. L. Crawford, P. Emerton, D. Smith, Oxford 2019, s. 145–174.
- Toulmin Stephen E., *Kosmopolis: ukryty projekt nowoczesności*, tłum. T. Zarębski, Wrocław 2005.
- Ziemiński Zygmunt, *Przepis prawny a norma prawna*, [w:] *Z teorii i filozofii prawa Zygmunta Ziemińskiego*, red. S. Wronkowska, Warszawa 2007.
- Zirk-Sadowski Marek, *Wprowadzenie do filozofii prawa*, Warszawa 2011.

STRESZCZENIE

Dźwięk i tekst. Kilka uwag o ontologii prawa i muzyki

Artykuł ma na celu analizę ujawniających się podobieństw między ontologiczną charakterystyką prawa (aktu prawnego) i muzyki (dzieła muzycznego). Punktem wyjścia jest stwierdzenie, że udokumentowane w literaturze

podobieństwa procesu interpretacji w obu obszarach są możliwe ze względu na fakt, że odnosi się do nich zbliżona ontologia. Analiza prowadzona jest z perspektywy ontologii społecznej, w ramach której prawo oraz muzyka są postrzegane jako zjawiska społeczne. Ukazywane są kolejne podobieństwa: zarówno prawo, jak i muzyka mają charakter „bytów zainicjowanych”, czyli będących rezultatem intencjonalnych działań ich twórcy. Oba służą jako szczególne mechanizmy organizowania społecznego czasu oraz przestrzeni. Oba zyskują w nowoczesności złożoną strukturę bytową, łączącą elementy tekstowe z pozatekstowymi (tytułowe „dźwięk” i „tekst”). Te obserwacje pozwalają zarówno wytłumaczyć popularność porównań między wykładnią prawa a interpretacją dzieła muzycznego, jak i ukazać specyfikę ich nowoczesnych form na tle tych wcześniejszych.

Słowa kluczowe: ontologia prawa, ontologia dzieła muzycznego, prawo i muzyka, intencja w prawie, intencja w muzyce, prawo i nowoczesność

SUMMARY

Sound and Text. Some Comments on the Ontology of Law and Music

The article aims to analyse some similarities between the ontological characteristics of law (legal act) and music (musical work). The starting point is the observation that similarities in interpretation, as documented in literature, are possible due to the fact that both fields share similar ontology. The analysis is conducted from the perspective of social ontology, in which law and music are perceived as social phenomena. The similarities are shown successively: both law and music share the nature of 'initiated beings', which are the result of the intentional actions of their creator; both serve as special mechanisms for organisation of social time and space; in the modern era, both of them gain a complex ontological structure, combining textual and non-textual elements (as the words 'sound' and 'text' in the title suggest). These observations allow the author both to explain the popularity of comparisons between the interpretation of law and of a musical work, as well as to show the specific nature of their modern forms against the background of their forms known from the past.

Keywords: ontology of law, ontology of a musical work, law and music, intention in law, intention in music, law and modernity

MACIEJ PICHLAK

ORCID: UWr 0000-0001-5113-9537

Doktor habilitowany, adiunkt w Katedrze Teorii i Filozofii Prawa Uniwersytetu Wrocławskiego, członek Research Committee on Sociology of Law w ramach International Sociological Association oraz International Association for the Philosophy of Law and Social Philosophy (IVR), sekretarz IVR – Sekcja Polska. W swoich badaniach łączy perspektywę filozofii prawa, teorii społecznej i teorii regulacji, koncentrując się na problematyce refleksyjności prawa i regulacji ryzyka.



MUZYKA JAKO PRZEDMIOT REGULACJI W PRAWIE WEWNĘTRZNYM KOŚCIOŁÓW I INNYCH ZWIĄZKÓW WYZNANIOWYCH – WYBRANE PRZYKŁADY

Wprowadzenie

Muzyka jest bardzo istotnym elementem kultu religijnego. Muzyczny aspekt religii nie tylko ma znaczenie z punktu widzenia teologii, ale przede wszystkim odgrywa decydującą rolę jako nośnik wartości, które mają zostać przekazane wyznawcom – członkom danego związku wyznaniowego. W czasach współczesnych do głównych zadań muzyki w kościołach i innych związkach wyznaniowych działających w Polsce należą m.in. podkreślenie charakteru wszelkich czynności religijnych, zbudowanie odpowiedniej podniosłości liturgii i angażowanie wyznawców we wspólne sprawowanie obrzędów religijnych.

Celem analizy prawa wewnętrznego kościołów i innych związków wyznaniowych w odniesieniu do muzyki jest zbadanie tego czynnika jako przedmiotu regulacji, zakresu ograniczeń prawnych oraz instytucji

kościelnych odpowiedzialnych za nadzór nad muzyką jako elementem kultu religijnego. Porównanie regulacji prawnych w różnych kościołach pozwoli na ukazanie podstawowych odmienności w podejściu prawodawców kościelnych do muzyki oraz pośrednio na określenie znaczenia muzyki w kultu i liturgii. Dla zbadania powyższego problemu poddano analizie przepisy wewnętrzne trzech kościołów: Kościoła katolickiego, Kościoła prawosławnego i Kościoła ewangelicko-augsburskiego. Kryterium doboru materiału badawczego opierało się na dwóch podstawowych założeniach: trzy kościoły reprezentują zdecydowaną większość społeczeństwa polskiego (przynajmniej w sferze deklaracji Polaków) i mają wspólną cechę – reprezentują chrześcijaństwo, ale o różnych tradycjach liturgicznych. To wpłynęło na rolę i znaczenie muzyki w ich działalności kultowej oraz na stopień i zakres regulacji prawnych. Główną metodą badawczą zastosowaną w analizie przedstawionego problemu jest metoda prawno-dogmatyczna.

Muzyka, jako narzędzie działalności religijnej, podlega wielu wewnętrznym regulacjom prawnym kościołów i innych związków wyznaniowych. Prawo to nie mieści się w systemie źródeł prawa powszechnie obowiązującego określonego przez art. 87 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.¹, ale wywiera wpływ na życie osób deklarujących się jako wierzące i praktykujące wyznawaną religię. W związku z tym jego znajomość może okazać się niezbędna np. w trakcie przygotowywania się do małżeństwa wyznaniowego ze skutkami cywilnymi.

Polski system prawa wyznaniowego określa relacje państwa z kościołami i innymi związkami wyznaniowymi. Jedną z najważniejszych zasad wzajemnych stosunków jest ustanowiona przez Konstytucję w art. 25 ust. 3 autonomia kościołów i innych związków wyznaniowych² oraz wzajemna niezależność obu instytucji³. Autonomia ta dotyczy także porządków prawnych, które są odrębne. Oznacza to, że prawo wewnętrzne kościołów i innych związków wyznaniowych nie obowiązuje *ex lege* w prawie państwowym i odwrotnie⁴. Podobne zasady określone są

1 Dz.U. z 1997 r., nr 78, poz. 483.

2 M. Pietrzak, *Prawo wyznaniowe*, Warszawa 2010, s. 270.

3 A. Mezglewski, H. Misztal, P. Stanisławski, *Prawo wyznaniowe*, Warszawa 2006, s. 70.

4 *Autonomia związków wyznaniowych*, [hasło w:] *Leksykon prawa wyznaniowego*, red. A. Mezglewski, Warszawa 2014, s. 3.

w ustawie z dnia 17 maja 1989 r. o gwarancjach wolności sumienia i wyznania⁵, która w art. 11 ust. 1 gwarantuje niezależność kościołów i innych związków wyznaniowych w wykonywaniu funkcji religijnych. Dopełnieniem tej niezależności jest swoboda działalności określona w art. 19, w tym najważniejsze z punktu widzenia założeń niniejszej analizy: określanie doktryny religijnej, dogmatów i zasad wiary oraz liturgii (art. 19 ust. 2 pkt 2), rządzenie się w swoich sprawach własnym prawem, swobodne wykonywanie władzy duchownej oraz zarządzanie swoimi sprawami (art. 19 ust. 2 pkt 4). W tym zakresie mieszczą się także regulacje dotyczące muzyki. W świetle przytoczonych przepisów prawa powszechnie obowiązującego muzyka może być przedmiotem regulacji wewnętrznego prawa kościołów i w tym zakresie instytucje państwowe nie mają możliwości ingerencji w sam proces legislacyjny ani badania zgodności tych regulacji z doktryną czy z innymi przepisami prawa wewnętrznego. Należy zatem przyjąć, że kościoły i inne związki wyznaniowe swobodnie i bez ingerencji czynnika państwowego tworzą regulacje prawne dotyczące muzyki, której wykorzystanie i tworzenie na potrzeby kultu religijnego czy liturgii oraz określenie innych ważnych jej aspektów jest wyłączną kompetencją instytucji kościelnych⁶. Powyższe uprawnienia kościołów zostały potwierdzone w tzw. ustawach indywidualnych regulujących stosunki państwa z poszczególnymi kościołami. W tych ustawach kościoły otrzymały potwierdzenie zarówno swobody działalności, jak i możliwości rządzenia się prawem wewnętrznym⁷.

5 Tekst jedn.: Dz.U. z 2017 r., poz. 1153.

6 Swoboda ta jest wprawdzie ograniczona przez przepisy prawa państwowego, np. prawa autorskiego, ale co do zasady, po uwzględnieniu koniecznych ograniczeń, kościoły i inne związki wyznaniowe cieszą się w tym zakresie samodzielnością kompetencji.

7 Art. 2 ustawy z dnia 17 maja 1989 r. o stosunku Państwa do Kościoła Katolickiego w Rzeczypospolitej Polskiej, tekst jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 1347; art. 2 ust. 1 ustawy z dnia 4 lipca 1991 r. o stosunku Państwa do Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, tekst jedn.: Dz.U. z 2014 r., poz. 1726; art. 1 ust. 2 ustawy z dnia 13 maja 1994 r. o stosunku Państwa do Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Rzeczypospolitej Polskiej, tekst jedn.: Dz.U. z 2015 r., poz. 43. Kościół katolicki posiada „podwójną regulację” w postaci Konkordatu. Art. 1 *Konkordatu między Stolicą Apostolską i Rzeczpospolitą Polską*, Dz.U. z 1998 r., nr 51, poz. 318, gwarantuje Kościołowi katolickiemu autonomię i swobodę sprawowania kultu.

Kościół katolicki

W Kościele katolickim kult religijny jest określony przez doktrynę i dogmatykę, a ważne miejsce w jego sprawowaniu zajmują m.in. świątynie i liturgia⁸. Liturgia jest tym elementem kultu religijnego, który w szerokim zakresie wykorzystuje muzykę do sprawowania obrzędów religijnych. Kodeks Prawa Kanonicznego w kanonie 838⁹ określa podmioty uprawnione do regulowania liturgii. Kierowanie świętą liturgią należy wyłącznie do władzy kościelnej, którą są Stolica Apostolska i biskup diecezjalny. Do wyłącznej kompetencji Stolicy Apostolskiej należy wydawanie ksiąg liturgicznych, zatwierdzanie ich tłumaczenia na języki narodowe i czuwanie nad przestrzeganiem zarządzeń liturgicznych. Z kolei Konferencje Episkopatów odpowiadają za przygotowanie tłumaczeń oraz ich późniejsze wydawanie. Do zadań biskupa diecezjalnego należy wydawanie norm obowiązujących wszystkich członków Kościoła w zakresie liturgii. Te trzy podmioty mają swój udział również w powstaniu przepisów prawnych dotyczących muzyki w Kościele katolickim.

Akty prawa wewnętrznego Kościoła katolickiego mają dwojaki charakter – ogólnokościelny i lokalny (krajowy). W kontekście poruszonego w niniejszym opracowaniu zagadnienia szczególnie istotne będą rozwiązania prawne wprowadzone przez kompetentne władze kościelne szczebla krajowego. Pośród aktów prawa ogólnokościelnego dotyczącego liturgii (muzyki w liturgii) wymienić należy *Konstytucję o liturgii świętej Sacrosanctum Concilium* Soboru Watykańskiego II oraz *Instrukcję Musica sacram* Świętej Kongregacji Obrzędów z 1967 roku. Opierając się głównie na tych aktach prawa oraz na innych dokumentach Stolicy Apostolskiej, Konferencja Episkopatu Polski wydała 14 października 2017 roku *Instrukcję Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*¹⁰ (dalej: IMK), a na jej podstawie biskupi

8 Kult religijny, [hasło w:] *Leksykon prawa wyznaniowego*, red. A. Mezglewski, Warszawa 2014, s. 194.

9 Kanon 838 § 1–4 *Kodeksu Prawa Kanonicznego z 1983 r.*, [online:] <http://www.trybunal.mkw.pl/Kodeks%20Prawa%20Kanonicznego.pdf> [5.01.2019].

10 *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*, [online:] <https://episkopat.pl/instrukcja-konferencji-episkopatu-polski-o-muzyce-koscielnej/> [6.01.2018]. Instrukcja zastąpiła podobny w zakresie regulacji dokument wydany w roku 1979.

ordynariusze mogą wydawać kolejne szczegółowe instrukcje obowiązujące wiernych na terenie danej diecezji. *Instrukcja* szczegółowo reguluje kwestie związane z miejscem muzyki w liturgii, sprawy edukacji muzycznej, nadzoru nad tworzeniem i wykonywaniem muzyki w ramach działalności kościelnej, wydawania i zatwierdzania śpiewników kościelnych, muzyki instrumentalnej i koncertów muzycznych w świątyniach.

IMK wprowadziła legalną definicję czterech rodzajów muzyki oraz określiła główny cel muzyki liturgicznej, którym powinny być „chwała Boża i uświęcenie wiernych oraz budowanie wspólnoty wierzących”¹¹. Z powyższego wynika, że zadania stojące przed muzyką w Kościele katolickim są niezwykle istotne z punktu widzenia jego działalności religijnej. Dla podkreślenia tego faktu IMK ustaliła cztery rodzaje muzyki dopuszczone do wykonywania w świątyniach katolickich. Muzyka religijna¹² to każdy rodzaj muzyki, który ma odniesienia do Boga lub różnych przejawów życia wierzących. W świetle tej definicji można przyjąć, że ustawodawca kościelny miał na myśli także utwory świeckie, niekoniecznie komponowane na potrzeby obrzędów religijnych. Muzyka kościelna¹³ z kolei musi się wyróżniać pochodzeniem z kręgu kultury chrześcijańskiej i dotyczyć chrześcijańskich wspólnot wyznaniowych. W tym ujęciu temat przewodni utworu powinien konkretnie odnosić się do chrześcijaństwa, ale stosując wykładnię językową, niekoniecznie do katolicyzmu. Zdecydowanie zawężoną definicję mają ostatnie dwa rodzaje muzyki. Muzyka sakralna¹⁴ to kompozycje powstałe w ciągu wieków, ale z przeznaczeniem dla liturgii – mogą to być dawne pieśni kościelne, kolędy, hymny itp., lecz skomponowane i napisane konkretnie dla użytku liturgicznego i zgodnie z zasadami obowiązującymi w ówczesnym okresie historycznym. Muzyka liturgiczna¹⁵ to kompozycje, które zgodnie z przepisami prawa kościelnego współtworzą święte obrzędy. Mogą to być różne formy i gatunki muzyczne wokalne, wokально-instrumentalne oraz instrumentalne. Podlegają one jednak szczególnemu reżimowi i wymagają zatwierdzenia przez kompetentną władzę kościelną.

11 Art. 6 IMK.

12 Art. 5 pkt a IMK.

13 Art. 5 pkt b IMK.

14 Art. 5 pkt c IMK.

15 Art. 5 pkt d IMK.

Instrukcja szczegółowo określa rodzaje muzyki, które mogą być wykonywane podczas liturgii mszy świętej. W jej trakcie dopuszcza się tylko muzykę sakralną i liturgiczną¹⁶. Na przykład w czasie mszy świętej można jedynie śpiewać kolędy, a pastorałki mogą być wykonywane poza liturgią: w domach podczas prywatnych spotkań, w trakcie jasełek i na koncertach¹⁷.

Na szczególną uwagę zasługują przepisy dotyczące muzyki wykonywanej podczas zawierania małżeństwa¹⁸. Zalecono, aby pod pozorem podnoszenia okazałości obrzędu religijnego nie wprowadzać do niego muzyki, która jest niezgodna z kultem. Podkreślono, że trzeba zwrócić uwagę na dobór repertuaru wokalnego i instrumentalnego, a także zakazano odtwarzania muzyki z nośników elektronicznych. Normę tę doprecyzowano w szczegółowych instrukcjach wydawanych na poziomie diecezji. Niekiedy w instrukcjach diecezjalnych wskazano konkretne utwory muzyczne, które nie powinny być wykonywane w trakcie zawierania małżeństwa. Przykładem takiego rozwiązania jest diecezja kielecka, gdzie wprost wskazano takie utwory¹⁹.

Szczególne obostrzenia dotyczą transmisji mszy przez media²⁰ oraz organizowania koncertów w kościołach²¹. Nakazano staranne i profesjonalne

16 Art. 17 IMK.

17 Art. 23 pkt b IMK. Szczegółowe regulacje dotyczące konkretnych świąt w ciągu roku znajdują się w rozdziale IV *Muzyka w roku liturgicznym*. Ciekawe jest także zalecenie śpiewu w języku łacińskim oraz większe uwzględnienie w trakcie liturgii chorału gregoriańskiego.

18 Art. 30 pkt g IMK.

19 *Instrukcja dotycząca muzyki i śpiewu liturgicznego dla diecezji kieleckiej z 22 listopada 2018 r.*, [online:] http://diecezja.kielce.pl/sites/default/files/instrukcja_dotyczaca_muzyki_i_spiewu_liturgicznego_dla_diecezji_kieleckiej.pdf [6.01.2019]. W art. 2 pkt b stwierdzono: „Nie wolno w liturgii wykonywać utworów o charakterze świeckim (w szczególności gdy chodzi o Msze Święte ze sprawowaniem sakramentu małżeństwa oraz podczas liturgii pogrzebowej). Muzyka filmowa, rozrywkowa, piosenki często pozbawione właściwej treści i formy nie mogą znaleźć miejsca podczas Eucharystii. Przykładem utworów niedopuszczonych do wykonywania podczas liturgii Mszy Świętej są: *Hallelujah* Leonarda Cohena, *The winner takes it all* zespołu ABBA, *Pory roku* Antonia Vivaldiego, *Marzenie* Roberta Schumanna, muzyka z filmu *Misja* Ennia Morriconego, kompozycje zespołu The Beatles”.

20 Rozdział VII IMK, *Muzyka w liturgii transmitowanej przez media*, art. 33–35.

21 Rozdział X IMK, *Koncerty muzyki religijnej*, art. 44–50.



przygotowanie wszelkich form muzyki w trakcie transmisji przez właściwą selekcję repertuaru, wykonawców oraz sposobu wykonywania muzyki. W IMK podkreślono, że transmisja taka nie może być promocją konkretnych zespołów muzycznych ani artystów, a ich dobór powinien się opierać na kryterium umiejętności. Szczególnym rozwiązaniem prawnym jest konieczność uzgodnienia repertuaru podczas transmitowanej mszy z diecezjalną Komisją Muzyki Kościelnej. Obowiązek ten spoczywa na organizatorze transmisji, tj. proboszczu lub rektorze kościoła i realizatorach transmisji. W wyżej analizowanych przepisach IMK widać szczególną dbałość władz kościelnych o oddziaływanie na widzów i słuchaczy przez odpowiednio dobrany i wykonany repertuar muzyki sakralnej i liturgicznej – bo tylko te dwa rodzaje mogą być w trakcie mszy świętej wykonywane. Konieczność konsultacji z Komisją Muzyki Kościelnej ma zabezpieczyć instytucje kościelne przed nieprawidłowościami, które mogłyby wyjść poza obręb parafii.

W IMK uregulowano też organizację koncertów muzycznych w kościołach, wskazując na wstępie przesłanki przemawiające za organizowaniem takich wydarzeń. Przesłanki te mają dwójaki charakter: religijny – ożywienie pobożności wiernych, uchronienie od zapomnienia dawnych utworów, które nie występują już w liturgii, oraz muzyczno-techniczny – akustyka, estetyka wnętrza, historyczne tło wykonywania muzyki. W trakcie koncertów możliwe jest wykonywanie muzyki religijnej, czyli w zasadzie dopuszczono szeroki krąg kompozycji spełniających kryteria definicji zawartej w art. 5 pkt a IMK. Wyraźnie jednak zastrzeżono, że podczas koncertów nie może być wykonywana żadna muzyka świecka, w tym także rozrywkowa. Wprowadzono sporo ograniczeń dotyczących przebiegu koncertu. Artyści nie powinni znajdować się w prezbiterium, nie należy wykorzystywać ambony, strój artystów i słuchaczy ma odpowiadać miejscu, zabroniono promocji konkretnego artysty czy zespołu i zastrzeżono, że koncert nie powinien być elementem żadnej działalności gospodarczej²². Wszystkie te regulacje mają na

22 Aczkolwiek art. 48 IMK dopuszcza, aby organizator w celu pokrycia wydatków, np. godziwych honorariów dla artystów, zapewnił zwrot kosztów. Dopuszcza się więc wprowadzenie biletowania, ale pod warunkiem zgodności z prawem państwowym i bez przysporzenia zysków organizatorowi.

celu niedopuszczenie do wykorzystywania kościołów jako sal koncertowych w działalności pozareligijnej oraz niekontrolowanego i nieliczącego z miejscem sposobu działalności gospodarczej.

Normy prawne dotyczące koncertów muzycznych w kościołach są uszczegóławiane także na poziomie diecezji. Dla przykładu w diecezji gliwickiej obowiązuje *Instrukcja biskupa gliwickiego dotycząca organizowania koncertów w kościołach diecezji gliwickiej z 3 grudnia 2006 r.*²³ Wydana została wprawdzie przed wejściem w życie IMK, ale nadal pozostaje w mocy. Znalazł się w niej wyraźny zakaz wykonywania muzyki świeckiej nawet o najwyższej wartości artystycznej. *Instrukcja* szczegółowo reguluje procedurę wyrażenia zgody przez biskupa na koncert, ale wprowadziła wyjątek dla koncertów organowych i kolęd – nie wymagają one zgody biskupa.

W końcowej części IMK tworzy ramy prawne dla edukacji muzycznej²⁴ oraz funkcjonowania Komisji Muzyki Kościelnej²⁵. Nakłada na biskupów diecezjalnych, przełożonych zakonnych, rektorów seminariów duchownych, proboszczów i rektorów kościołów obowiązek dbania o należyty stan muzyki w Kościele katolickim. Kryterium podmiotowe jest więc bardzo szeroko zakrojone i obejmuje najistotniejsze urzędy w hierarchii kościelnej. Wprowadzono obowiązek formacji muzycznej dla duchowieństwa i polecono ćwiczenie chorału gregoriańskiego oraz śpiewu w języku polskim w seminariach duchownych. Kładzie się także nacisk na edukację i formację muzyczną tzw. animatorów życia muzycznego w parafiach, tj. organistów, dyrygentów, kantorów, psalterzystów i członków zespołów muzycznych. Wprowadzono też wymóg wyższego wykształcenia muzycznego dla nauczycieli edukujących muzyków kościelnych, a ich kształcenie może odbywać się w szkołach państwowych i kościelnych na poziomach: podstawowym, średnim i wyższym. Dopełnieniem regulacji dotyczących muzyków kościelnych jest

23 *Instrukcja biskupa gliwickiego dotycząca organizowania koncertów w kościołach diecezji gliwickiej z 3 grudnia 2006 r.*, [online:] <http://muzyka-koscielna.pl/instrukcja-biskupa-gliwickiego-dotyczaca-or-ganizowania-koncertow-w-kosciolach-diecezji-gliwickiej/> [6.01.2018].

24 Rozdział XI, *Edukacja i formacja muzyczna*, art. 51–59.

25 Rozdział XII, *Komisje Muzyki Kościelnej i inne organizacje kościelne*, art. 60–62.

doprecyzowanie zasad wykonywania muzyki instrumentalnej, przed którą pierwszeństwo zawsze powinien mieć śpiew²⁶. Wyjątkowe miejsce w wykonywaniu muzyki kościelnej mają organy piszczałkowe jako tradycyjny instrument muzyczny. W szczególnie uroczystych liturgiach dopuszcza się udział orkiestry. Natomiast zabronione jest używanie instrumentów właściwych dla muzyki świeckiej: gitary elektrycznej, perkusji, fortepianu czy syntezatora. W trakcie nabożeństw muzyka musi być wykonywana na żywo. Czasowo dopuszcza się możliwość używania organów elektrycznych, ale proboszczowie powinni dążyć do zbudowania organów piszczałkowych.

Wprowadzono minimalne standardy dla właściwego wykonywania muzyki kościelnej w zależności od rangi świątyni²⁷. W katedrach, bazylikach mniejszych i sanktuariach powinny się znaleźć sprawne organy piszczałkowe, powinien być zatrudniony organista²⁸ I stopnia²⁹, powinien funkcjonować chór z dyrygentem i powinna być celebrowana msza łacińska z chorałem gregoriańskim. Każda parafia oprócz spełnienia rozmaitych wymagań dotyczących muzyki kościelnej powinna też zorganizować scholę prowadzoną przez muzyka kościelnego. Organem

26 Art. 36 IMK.

27 Art. 63 IMK.

28 Za kształcenie organistów i muzyków odpowiadają diecezjalne studia organistowskie. Powołane są zazwyczaj przez biskupa diecezjalnego. *Regulamin Metropolitalnego Studium Organistowskiego we Wrocławiu* określa je jako uczelnię niepubliczną, powołaną dla kształcenia muzyków kościelnych i organistów posługujących w Kościołach Archidiecezji Wrocławskiej, a także na terenie Polski. Nauka trwa pięć lat i odbywa się w pięciu specjalnościach: organista – muzyk kościelny, organista instrumentalista, kantor, śpiew solowy, chór gregoriański. Zob. [online:] <http://studiumorganistowskie.archidiecezja.wroc.pl/studium/regulamin/> [6.01.2018].

29 Zgodnie z art. 9 *Norm ogólnych dotyczących muzyków kościelnych posługujących w diecezjach Kościoła katolickiego w Polsce ze względu na wykształcenie muzyczno-liturgiczne* w Kościele katolickim istnieją trzy kategorie muzyków kościelnych:

- a) kategoria I – wyższe wykształcenie muzyczne (dyplom magisterski) oraz dyplom muzyka kościelnego;
- b) kategoria II – średnie wykształcenie muzyczne oraz dyplom muzyka kościelnego lub licencjat muzyki kościelnej w akademii muzycznej;
- c) kategoria III – świadectwo umiejętności muzyczno-liturgicznych wydane przez Komisję ds. Muzyki Kościelnej.

nadzorczym w zakresie muzyki kościelnej na poziomie diecezji jest Komisja Muzyki Kościelnej mianowana przez biskupa diecezjalnego i będąca jednocześnie jego organem doradczym³⁰. Do głównych zadań komisji należą: dbanie o właściwy poziom muzyki kościelnej, zachowanie prawidłowej relacji między duchownymi a muzykami kościelnymi, troszczenie się o właściwe regulacje prawne określające zadania muzyków kościelnych. Komisje pracują zgodnie ze swymi regulaminami. W świetle IMK powinny odgrywać ważną rolę w realizacji jej zaleceń i wskazań. W tym zakresie komisje diecezjalne zobowiązano do współpracy między sobą oraz z Podkomisją ds. Muzyki Kościelnej przy Komisji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów Konferencji Episkopatu Polski.

Kościół prawosławny

Polski Autokefaliczny Kościół Prawosławny (dalej: PAKP) posiada kompetencje do swobodnego zarządzania własnymi sprawami, w tym oczywiście regulowania kwestii związanych z liturgią i muzyką. W aspekcie szerszym (w ujęciu światowym) funkcjonowanie Kościoła prawosławnego, jego zasady wiary, przepisy karne, podstawowe założenia doktrynalne, w tym także sprawy liturgii, określone są przez tzw. Kanony Kościoła Prawosławnego. Jest to zbiór postanowień, przepisów, ustaw, prawideł i reguł. Zbiór ten składa się z: kanonów Apostolskich, kanonów siedmiu soborów powszechnych i dziesięciu soborów lokalnych, kanonów 13 Ojców Kościoła i tzw. utworów kanonicznych Jana Postnika, Nicefora Wyznawcy, Mikołaja Gramatyka, Bazylego Wielkiego, Jana Złotoustego i Anastazego³¹. W ujęciu węższym (krajowym, lokalnym) prawem wewnętrznym są regulacje prawne ustanowione przez właściwe organy PAKP. Zasadnicze znaczenie w tym względzie ma *Statut Wewnętrzny Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego z 10 lutego*

30 Art. 61 IMK. Istnieje też możliwość powołania wspólnej komisji dla kilku diecezji. Na takie rozwiązanie zdecydowały się np. diecezja opolska i gliwicka.

31 A. Znosko, *Kanony Kościoła Prawosławnego*, t. 1, Hajnówka 2000, s. 6.

1995 roku. Jest on wyrazem autonomii PAKP³² i określa wiele istotnych zagadnień, w tym organizacyjnych.

Cechą charakterystyczną muzyki cerkiewnej jest połączenie tekstów liturgicznych z muzyką wokalną, które razem tworzą śpiew towarzyszący nabożeństwom. Liturgia prawosławna jest charakteryzowana przez rozwiniętą sferę muzyczną. Bogata hymnografia, historyczne tradycje śpiewu, jak również sama struktura nabożeństw sprawiły, że związek muzyki i liturgii wydaje się nierozzerwalny i naturalny³³. W Kościele prawosławnym nie występuje muzyka instrumentalna³⁴. W muzyce cerkiewnej wyróżniamy psalmodię (melorecytację i czytanie), ekfonetykę (śpiewną aklamację), śpiew jednogłosowy (monodię) i śpiew wielogłosowy (polifonię). W praktyce muzyka cerkiewna wykonywana jest przez chóry i śpiewaków. W głównej mierze kwestie związane z muzyką cerkiewną są regulowane tradycją oraz przepisami kanonicznymi wskazanymi powyżej, zwłaszcza tymi odpowiadającymi za rodzaje liturgii.

W aspekcie wewnętrznym normy definiujące rolę i miejsce muzyki w PAKP są bardzo skąpe. W zasadzie nie dotyczą one wprost reguł wyznaczających miejsce muzyki w życiu Kościoła prawosławnego, ale określają zakres obowiązków duchownych odpowiedzialnych za muzykę w życiu Kościoła. *Statut PAKP* z 1995 roku nie ustanawia norm prawnych dotyczących spraw związanych z muzyką. Pośrednio tylko można wywieść pewne kompetencje w tym zakresie Świętego Soboru Biskupów³⁵ określone w § 8 pkt c i h *Statutu*. Święty Sobór Biskupów jest władny dokonywać zmian w rytach oraz w księgach liturgicznych, co w konsekwencji może prowadzić do zmian w zakresie muzyki cerkiewnej.

Zasadnicze znaczenie dla określenia odpowiedzialności konkretnych członków Kościoła prawosławnego za kwestie związane z muzyką ma *Statut Parafialny Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego* z 9 grudnia

32 P. Derdej, *Statut prawny Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego w III Rzeczypospolitej*, Warszawa-Białystok 2005, s. 61.

33 M. Ławreszruk, *Cisza w nabożeństwie prawosławnym*, „Elpis” 2017, nr 19, s. 79.

34 W. Wołoskiuk, *Sakralna muzyka bizantyjska i jej wpływ na staroruską muzykę cerkiewną*, „Elpis” 2011, nr 13, s. 59.

35 Święty Sobór Biskupów zgodnie z § 6 *Statutu* jest organem władzy kościelnej właściwym do spraw przekraczających zakres działalności biskupa diecezjalnego.

1998 roku, który w głównej mierze zawiera normy o charakterze organizacyjnym i porządkowym. Określa on duchowieństwo posługujące w parafii (§ 12) oraz zakres jego obowiązków (§ 13–16). W skład duchowieństwa parafii wchodzi: proboszcz oraz ewentualnie wikariusz, diakon i psalmista. W myśl § 16 do głównych obowiązków psalmisty należy śpiewanie i czytanie w trakcie nabożeństw oraz przy posługach religijnych, zorganizowanie i prowadzenie chóru, a także dbanie o należyty stan ksiąg liturgicznych. Jest to jedyny przepis prawa wewnętrznego PAKP w badanym zakresie odnoszący się do kwestii muzyki. Nader skąpa regulacja w tym obszarze może wynikać z dwóch przesłanek: po pierwsze, muzyka jest określona przez przepisy prawa kanonicznego w szerszym niż lokalny wymiarze, a po drugie, zdecydowaną rolę odgrywa ugruntowana od wieków tradycja. Stąd normy prawne mają jedynie charakter ogólny, organizacyjny i nie regulują tak szczegółowo, jak w Kościele katolickim, roli muzyki w życiu Cerkwi. Niemniej o znaczeniu muzyki w życiu Kościoła prawosławnego świadczą wysiłki PAKP zmierzające do zapewnienia odpowiednio wyszkolonej kadry muzycznej. W celu realizacji tego zadania zarówno na szczeblu ogólnokościelnym, jak i diecezjalnym funkcjonują studia czy szkoły, które kształcą psalmistów i chórzystów zapewniających właściwą oprawę muzyczną podczas nabożeństw³⁶.

Kościół ewangelicko-augsburski

Kultura muzyczna reformacji krystalizowała się przez wieki i w każdym nurcie protestantyzmu przyjęła inny kształt. Podczas gdy luteranie nadali muzyce charakter wyjątkowy, przyznając jej status modlitwy, inne nurty położyły nacisk na wspólny śpiew wiernych³⁷. Również

36 Do tego typu ośrodków należą m.in. Szkoła Śpiewu Cerkiewnego i Języka Cerkiewno-słowiańskiego w Cieplicach powołana w 2009 r. w diecezji Wrocławsko-Szczyńskiego oraz na poziomie centralnym Szkoła Psalmistów i Dyrygentów Cerkiewnych w Hajnówce.

37 D. Ślusarczyk, *Muzyka w luterskim zborze w pierwszych wiekach reformacji*, „Pro Musica Sacra” 2013, nr 11, s. 171.



w Polsce, gdzie cechą charakterystyczną ewangelikalizmu jest rozdrobnienie denominacyjne³⁸, w zakresie roli i rangi muzyki w życiu Kościoła występują różnice. Muzyka, która znalazła w luteranizmie teologiczne podstawy, zaowocowała bogatym repertuarem dzieł i doprowadziła do powstania i rozwoju chorału luterkańskiego oraz adaptacji w nowych kościołach organów jako elementu oprawy muzycznej nabożeństw. Do rozwoju muzyki przyczynił się sam Marcin Luter, który w wielu swoich pracach wypowiadał się na temat roli i znaczenia muzyki w kulcie. W 1538 roku opublikował poemat *Frau Musica*, w którym wskazał na rolę i znaczenie muzyki w głoszeniu Ewangelii³⁹. Do rozwoju aspektu muzycznego działalności Kościoła ewangelicko-augsburskiego przyczynił się także spór z kalwinistami, którzy kładli nacisk na śpiew wiernych bez akompaniamentu⁴⁰. Rekomendacja Lutra pozwoliła kompozytorom na nieustanne wzbogacanie muzycznej formy chorału, który cechował się prostą melodią, ale akompaniament zawierał dużo ornamentyki⁴¹.

Kościół Ewangelicko-Augsburski w Rzeczypospolitej Polskiej na podstawie aktów prawa powszechnie obowiązującego jest niezależny i autonomicznie zarządza sprawami wewnętrznymi, w tym organizacją, strukturą oraz sprawami liturgii. Ustawa odsyła w tym zakresie do postanowień *Zasadniczego Prawa Wewnętrznego*⁴² (dalej: ZPW) i innych aktów prawa wewnętrznego wydanych na podstawie ZPW. Wśród aktów prawa wewnętrznego zawierających normy prawne związane z rolą i znaczeniem muzyki w życiu Kościoła ewangelicko-augsburskiego

38 N. Modnicka, *Specyfika polskiego ewangelikalizmu*, [w:] *Ewangelikalizm polski wobec wyzwań współczesności*, red. S. Smolarz, S. Torbus, W. Kowalewski, Wrocław 2013, s. 40, gdzie autorka omawia także inne cechy charakterystyczne polskiego protestantyzmu.

39 D. Ślusarczyk, *op. cit.*, s. 164.

40 *Ibidem*, s. 165.

41 G. Dymon, *Muzyka a protestantyzm*, „Karto-Teka Gdańska” 2017, nr 1, s. 57.

42 *Zasadnicze Prawo Wewnętrzne Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 26 października 1996 r. z późniejszymi zmianami (Tekst jednolity opracowany na 10. sesję XII Synodu Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w RP w dniach 14–16 października 2011 r.)*, [w:] *Prawo Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego. Komentarz*, red. J. Cebula, Warszawa 2017, s. 183–388.

wymienić należy: *Regulamin Parafialny*⁴³ i *Pragmatykę Służbową Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Rzeczypospolitej Polskiej*⁴⁴. Są to akty zawierające w głównej mierze normy o charakterze: kompetencyjnym, organizacyjnym i dyscyplinarnym. W takim kontekście regulują one także rolę i znaczenie muzyki w życiu Kościoła.

Ponadto ZPW ustanowiło Synod Kościoła jako najwyższą władzę kościelną⁴⁵, a w zakresie jego kompetencji znajduje się m.in. podejmowanie uchwał w sprawie agend, śpiewników kościelnych i podręczników do nauczania kościelnego⁴⁶. Przepis ten zastrzega do wyłącznej kompetencji Synodu Kościoła powyższe działania⁴⁷. W myśl ZPW Synod Kościoła jest umocowany do wprowadzania zmian w obszarze muzyki kościelnej. Uprawnienia te realizuje za pomocą Synodalnej Komisji Liturgii i Muzyki Kościelnej, która jest organem powołanym na mocy § 64 pkt 1 ZPW. Komisja odpowiada za przygotowanie tzw. agendy, która określa porządki nabożeństw, i śpiewnika kościelnego zawierającego pieśni, porządki liturgiczne oraz części zmienne nabożeństw⁴⁸. Powyższe propozycje, po procedurze zatwierdzenia przewidzianej prawem, uzyskują statut ksiąg liturgicznych obowiązujących w całym Kościele ewangelicko-augsburskim w Polsce. W ZPW zawarto także pewne normy kompetencyjne na poziomie parafii, które zobowiązują Radę Parafialną⁴⁹ do dbania o godne święcenie niedziel i świąt oraz krzewienie życia religijnego⁵⁰. Dotyczy to również obowiązku dbania o właściwy stan instrumentów i organizowania pracy osób odpowiedzialnych za muzyczną oprawę nabożeństw.

Regulamin Parafialny nakłada szczególne obowiązki na proboszcza, który w myśl § 43 pkt 1 jest odpowiedzialny w parafii za porządek nabożeństw i formy liturgiczne oraz za dbanie o zachowanie jedności

43 *Regulamin Parafialny*, [w:] *Prawo Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego. Komentarz*, red. J. Cebula, s. 389–538.

44 *Pragmatyka Służbowa Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Rzeczypospolitej Polskiej*, [w:] *Prawo Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego. Komentarz*, red. J. Cebula, s. 773–1152.

45 § 58 pkt 1 ZPW.

46 Art. 64 pkt 9 ZPW.

47 *Prawo Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego...*, s. 352.

48 *Ibidem*, s. 910.

49 Organ kolegialny odpowiadający za zarządzanie w parafii – § 33 pkt 1 ZPW.

50 § 34 pkt 1 i 4 ZPW.



tych form. Powyższą odpowiedzialność należy rozpatrywać łącznie z obowiązkiem nakładanym na proboszcza w § 67 *Pragmatyki Służbowej*. Przywołany przepis nakłada na biskupa i proboszcza obowiązek dozoru, czy na terenie odpowiednio diecezji i parafii są używane aktualne: agenda, lekcjonarz i śpiewnik kościelny⁵¹. Przez dozorowanie ustawodawca kościelny rozumie podejmowanie działań w celu zapewnienia postulowanego stanu, zwłaszcza w wyniku wszczynania postępowań dyscyplinarnych⁵². *Pragmatyka Służbowa* nakłada także na inne osoby, np. na organistę i kantora, obowiązek rozpoczęcia i zakończenia nabożeństwa wspólną modlitwą w zakrystii⁵³. Aktualna agenda zawierająca porządek nabożeństw została uchwalona przez Synod Kościoła w 1995 roku, a Nowy Śpiewnik Kościelny zaakceptowano w roku 2002⁵⁴.

Przytoczone wewnętrzne regulacje prawne Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Rzeczypospolitej Polskiej mają charakter norm kompetencyjnych i dyscyplinarnych. Nie odnoszą się one bezpośrednio do zasad tworzenia muzyki kościelnej, edukacji ani formacji osób odpowiedzialnych za muzykę. Jednak o roli i znaczeniu muzyki w liturgii Kościoła świadczy m.in. nabożeństwo na organa parafii obowiązku dbania o właściwe odprawianie nabożeństw według zatwierdzonych norm wewnętrznych, które dotyczą także muzyki, a są uchwalane lub zmieniane przez najwyższą władzę kościelną – Synod Kościoła. Skąpa regulacja w obszarze muzyki, podobnie jak w Kościele prawosławnym, może wynikać z ugruntowanej tradycji. W takiej sytuacji wewnętrzne regulacje kościelne mają tylko charakter doprecyzowujący i kontrolno-dyscyplinujący.

51 § 67 pkt 1 *Pragmatyki Służbowej*.

52 *Prawo Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego...*, s. 910.

53 § 67 pkt 4 *Pragmatyki Służbowej*.

54 28 kwietnia 2002 r. w ewangelicko-augsburskim kościele Jezusowym w Cieszynie odbyły się uroczystości wprowadzenia w życie liturgiczne czterech ewangelickich Kościołów w Polsce i w Republice Czeskiej oraz w parafiach ewangelickich posługujących się polskim językiem w liturgii w Anglii, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Australii i Niemczech nowego jednolitego *Śpiewnika ewangelickiego* opracowanego przez Międzykościelną Komisję Śpiewnikową. Zob. [online:] https://www.luteranie.pl/materiały/liturgika/muzyka_koscielna/nowy_spiewnik_ewangelicki_2002,4048.html [12.01.2019].

Podsumowanie

Analizowane regulacje wewnętrzne trzech największych polskich kościołów chrześcijańskich w obszarze muzyki towarzyszącej sprawowaniu kultu religijnego prowadzą do konkluzji, że w działalności religijnej każdego z tych kościołów muzyka odgrywa niebagatelną rolę. W Kościele katolickim mamy do czynienia ze zdecydowanie najbardziej obszernym materiałem normatywnym. Prawo wewnętrzne tego Kościoła szczegółowo dzieli muzykę kościelną, reguluje kwestie nadzoru i odpowiedzialności oraz sprawy edukacji i obowiązki duchownych na różnych szczeblach. Tak drobiazgową regulacją wynika ze zmian wprowadzonych przez Sobór Watykański II i z konieczności dostosowania norm ogólnych do warunków lokalnych. W pozostałych dwóch kościołach rola i znaczenie muzyki w większym stopniu są regulowane na podstawie tradycji oraz kanonów lub zaleceń, które są znacznie starsze niż dokumenty soborowe Kościoła katolickiego. Dlatego w Kościele prawosławnym i Kościele ewangelicko-augsburskim muzyka na poziomie prawa wewnętrznego jest regulowana jako element liturgii i obszar, w którym określa się kompetencje oraz odpowiedzialność za jej prawidłowe wykonywanie i wykorzystywanie w trakcie nabożeństw.

Bibliografia

Akty prawne

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r., Dz.U. z 1997 r., nr 78, poz. 483.

Konkordat między Stolicą Apostolską i Rzecząpospolitą Polską, Dz.U. z 1998 r., nr 51, poz. 318.

Ustawa z dnia 17 maja 1989 r. o gwarancjach wolności sumienia i wyznania, tekst jedn.: Dz.U. z 2017 r., poz. 1153.

Ustawa z dnia 17 maja 1989 r. o stosunku Państwa do Kościoła Katolickiego w Rzeczypospolitej Polskiej, tekst jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 1347.

Ustawa z dnia 4 lipca 1991 r. o stosunku Państwa do Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, tekst jedn.: Dz.U. z 2014 r., poz. 1726.

Ustawa z dnia 13 maja 1994 r. o stosunku Państwa do Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Rzeczypospolitej Polskiej, tekst jedn.: Dz.U. z 2015 r., poz. 43.

Akty prawa wewnętrznego

Instrukcja biskupa gliwickiego dotycząca organizowania koncertów w kościołach diecezji gliwickiej z 3 grudnia 2006 r.

Instrukcja dotycząca muzyki i śpiewu liturgicznego dla diecezji kieleckiej z dnia 22 listopada 2018 r.

Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej z 14 października 2017 r.

Kodeks Prawa Kanonicznego z 1983 r.

Normy ogólne dotyczące muzyków kościelnych posługujących w diecezjach Kościoła katolickiego w Polsce.

Pragmatyka Służbowa Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Rzeczypospolitej Polskiej, [w:] Prawo Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego. Komentarz, red. J. Cebula, Warszawa 2017, s. 773–1152.

Regulamin Metropolitalnego Studium Organistowskiego we Wrocławiu.

Regulamin Parafialny, [w:] Prawo Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego. Komentarz, red. J. Cebula, Warszawa 2017, s. 389–538.

Statut Parafialny Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego z 9 grudnia 1998 r.

Statut Wewnętrzny Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego z 10 lutego 1995 r.

Zasadnicze Prawo Wewnętrzne Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 26 października 1996 r. z późniejszymi zmianami (Tekst jednolity opracowany na 10. sesję XII Synodu Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w RP w dniach 14–16 października 2011 r.), [w:] Prawo Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego. Komentarz, red. J. Cebula, Warszawa 2017, s. 183–388.

Literatura

Derdej Piotr, *Statut prawny Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego w III Rzeczypospolitej*, Warszawa-Białystok 2005.

Dymon Grzegorz, *Muzyka a protestantyzm*, „Karto-Teka Gdańska” 2017, nr 1, s. 55–64.

Leksykon prawa wyznaniowego, red. A. Mezglewski, Warszawa 2014.

Ławreszuk Marek, *Cisza w nabożeństwie prawosławnym*, „Elpis” 2017, nr 19, s. 79–84.

Mezglewski Artur, Misztal Henryk, Stanisiz Piotr, *Prawo wyznaniowe*, Warszawa 2006.

Modnicka Noemi, *Specyfika polskiego ewangelikalizmu*, [w:] *Ewangelikalizm polski wobec wyzwań współczesności*, red. S. Smolarz, S. Torbus, W. Kowalewski, Wrocław 2013, s. 39–49.

Pietrzak Michał, *Prawo wyznaniowe*, Warszawa 2010.

Ślusarczyk Dawid, *Muzyka w luteranckim zborze w pierwszych wiekach reformacji*, „Pro Musica Sacra” 2013, nr 11, s. 163–172.

Wołoskiuk Włodzimierz, *Sakralna muzyka bizantyjska i jej wpływ na staroruską muzykę cerkiewną*, „Elpis” 2011, nr 13, s. 59–86.

Znosko Aleksander, *Kanony Kościoła Prawosławnego*, t. 1, Hajnówka 2000.

STRESZCZENIE

Muzyka jako przedmiot regulacji w prawie wewnętrznym kościołów i innych związków wyznaniowych – wybrane przykłady

Muzyka odgrywa istotną rolę w sprawowaniu kultu religijnego, ponieważ jest nośnikiem wartości i ułatwia wiernym uczestniczenie w liturgii. Trzy największe kościoły w Polsce posiadają regulacje prawne dotyczące muzyki w życiu tych wspólnot. Prawo to ma charakter prawa wewnętrznego, co oznacza, że państwo nie ma możliwości ingerowania w tworzenie norm prawnych ani w proces ustawodawczy. Kościoły i związki wyznaniowe są autonomiczne i samodzielnie regulują swoje sprawy wewnętrzne. Omówione przykłady trzech kościołów pokazują, że regulacje prawne dotyczące muzyki mają różny charakter i stopień szczególności, ale ich wspólną cechą jest dbanie o rozwój muzyki kościelnej.

Słowa kluczowe: kościoły, muzyka, prawo wewnętrzne

Music as an Object of Regulation in the Internal Law of Churches and Other Religious Associations – Selected Examples

Music plays an important role in the exercise of religious worship because it is a carrier of values and makes it easier for the faithful to participate in the liturgy. The three largest churches in Poland have legal regulations concerning music in the life of these communities. This is the so called internal law. It means that the state has no possibility of interfering in the creation of legal norms and the legislative process. Churches and religious associations are autonomous and regulate their internal affairs themselves. The discussed examples of the three churches show that the legal regulations concerning music have different character and degree of detail, but the common feature of all the churches is their care for the development of church music.

Keywords: churches, music, internal law

TOMASZ RESLER

ORCID: UWr 0000-0003-4161-0297

Magister historii i administracji, doktorant na Wydziale Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, członek nadzwyczajny Polskiego Towarzystwa Prawa Wyznaniowego, autor publikacji z zakresu prawa wyznaniowego, historii państwa i prawa oraz historii mniejszości narodowych i wyznaniowych w Polsce.



MUZYKA W UTWORZE AUDIOWIZUALNYM

Wprowadzenie

Jerzy Hoffman, wspominając Wojciecha Kilara, w sposób ciekawy opisał rolę muzyki w filmie:

Rzecz polega na tym, że film składa się z szeregu elementów [...]. I chodzi o to, żeby żaden z tych elementów nie grał tylko i wyłącznie dla siebie. Chodzi o to, żeby to wszystko tworzyło ensemble, całkowitą jedność. Żeby – jeżeli słucham muzyki – to ta muzyka nie jest koncertem samym dla siebie, ale dopomaga widzowi w odbiorze obrazu i nastroju – takiego, jaki zamierzył reżyser. Kilar to rozumiał¹.

Muzyka jest integralnym elementem utworu audiowizualnego i ma wpływ na ostateczny jego odbiór przez widzów. Korzystanie z utworu audiowizualnego zostało uregulowane w szczególnych przepisach prawa autorskiego (art. 69–73)².

-
- 1 Za: L. Szura, *Wspomnienia o Wojciechu Kilarze*, [online:] <http://culture.pl/pl/arttykul/wspomnienia-o-wojciechu-kilarze> [15.08.2019].
 - 2 Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tekst jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 1231, ze zm. (dalej: PrAut).

Utwór audiowizualny – zasady ogólne

W polskiej ustawie brak jest definicji legalnej utworu audiowizualnego, choć temu specyficznemu dobru chronionemu poświęcono odrębny rozdział ustawy. Znaleźć jednak można liczne wypowiedzi doktryny odwołujące się zarówno do dorobku prawa międzynarodowego, jak i do tradycji istniejących w polskich ustawach autorskich sprzed 1994 roku³.

Na wstępie należy zauważyć, że z jednej strony utwór audiowizualny jest eksploatowany jako zamknięta, integralna całość. I tak jest postrzegany przez odbiorcę. Z drugiej jednak strony na tę integralną całość składają się bardzo różnorodne wkłady, stworzone specjalnie z myślą o utworze audiowizualnym lub stworzone niezależnie od niego, ale wykorzystane przez twórców takiego utworu. Prawa osób, których praca twórcza składa się na film, są uregulowane w specyficzny sposób, nie do końca ułatwiający wpisanie w system prawa autorskiego dóbr, które tworzą, ani samej integralnej całości, na którą się składają, stanowiącej utwór audiowizualny.

Wydaje się, że założenia aksjologiczne ustawodawcy są przejrzyste: z jednej strony celem było zapewnienie swobody eksploatacji integralnej całości, czyli utworu audiowizualnego, przez producenta tego utworu, czyli osobę, która inwestuje i organizuje pracę nad nim⁴. Z drugiej strony ustawodawca chciał pozostawić przy autorach pracujących przy utworze audiowizualnym prawa do korzystania z ich samodzielnych wkładów (utworów) poza utworem audiowizualnym oraz zapewnić osobom, których twórczość jest eksploatowana w ramach utworu audiowizualnego, wynagrodzenie proporcjonalne do jego komercyjnego sukcesu.

Warto spojrzeć także na konstrukcje istniejące w porządkach prawnych innych państw. Można wyodrębnić dwie: pierwsza nadaje producentowi status równy autorowi jako nabywcy pierwotnemu praw do utworu audiowizualnego, bez wyodrębniania praw osób, których działalność

3 Obszerne rozważania można znaleźć w: A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, Kraków 1999, s. 46–53; definicje z prawa hiszpańskiego zawiera przekrojowa praca D. Lipszyc, *Copyright and Neighbouring Rights*, Paris 1999, s. 92, 133–134.

4 Podobnie D. Lipszyc, *op. cit.*, s. 142.

twórcza prowadziła do powstania utworu; druga określa osoby, które w twórczy sposób przyczyniły się do powstania utworu audiowizualnego, jako jego współautorów i nabywców pierwotnych praw autorskich (producent także może nim być, jeżeli jego wkład w powstanie utworu ma charakter twórczy, na co wskazuje się wprost w prawie francuskim).

Pierwsza konstrukcja jest stosowana w krajach z tradycji prawnej *copyright*, czyli w Stanach Zjednoczonych oraz Wielkiej Brytanii. Druga – w krajach Europy kontynentalnej.

W ramach tej drugiej konstrukcji różnie rozwiązywana jest kwestia sposobu i zakresu nabycia pochodnego praw przez producenta utworu audiowizualnego. W niektórych krajach zastosowano konstrukcję *cessio legis* (np. we Włoszech), a w innych domniemanie nabycia praw. W krajach tradycji *droit d'auteur* utwory audiowizualne traktuje się jako utwory współautorskie, których cechą jest istnienie współpracy pomiędzy autorami (*works of collaboration*)⁵. Zasadniczo wskazuje się, że autor utworu wcześniej istniejącego nie może być uznany za współautora utworu współautorskiego⁶.

Powyższe założenia aksjologiczne oraz tło konstrukcji stosowanych w innych krajach powinny być podstawą dla wykładni niejasnych przepisów dotyczących utworu audiowizualnego zawartych w polskiej ustawie.

Zgodnie z art. 69 PrAut współtwórcami utworu audiowizualnego są osoby, które wniosły wkład twórczy w jego powstanie, a w szczególności: reżyser, operator obrazu, twórca adaptacji utworu literackiego, twórca stworzonych dla utworu audiowizualnego utworów muzycznych lub słowno-muzycznych oraz twórca scenariusza.

Przepis ten odwołuje się do kategorii „współtwórców” utworu, zatem zgodnie z założeniem racjonalności ustawodawcy powinno się go łączyć z art. 9 PrAut, który dotyczy współtwórczości, a w związku z tym także do wypowiedzi doktryny i judykatury dotyczących konstrukcji utworu współautorskiego. Jednak także sama konstrukcja współtwórczości budzi wątpliwości, ponieważ ustawodawca nie przesądził, jakie dokładnie kryteria decydują o uznaniu dzieła za współautorskie, co znajduje odzwierciedlenie w licznych wypowiedziach doktryny na ten temat. Na

5 *Ibidem*, s. 142–143.

6 *Ibidem*, s. 134.

potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję stanowisko, zgodnie z którym o zaliczeniu danej osoby do grona współtwórców utworu w rozumieniu art. 9 PrAut powinno decydować to, czy w sposób twórczy przyczyniła się ona do powstania tego nowego utworu. Decydującego znaczenia nie ma zaś przesłanka porozumienia pomiędzy autorami, choć zazwyczaj porozumienie to istnieje przy tworzeniu wspólnego utworu.

Trzeba jednak zauważyć, że konstrukcja utworu współautorskiego nie oddaje w pełni specyfiki utworu audiowizualnego. Na integralną całość, jaką jest taki utwór, składają się bowiem także istniejące już utwory, powstałe niezależnie od procesu powstawania samego utworu audiowizualnego. Chodzi między innymi o piosenki, których autorzy jedynie zezwalają na ich synchronizację z filmem. Przykład takich filmów jak animowany *Sing*, które prawie w całości opierają się na popularnych piosenkach, dowodzi, że chociaż odbiorca traktuje piosenki jako integralną część filmu, ich autorów nie sposób zakwalifikować do grona współtwórców utworu w rozumieniu art. 9 PrAut⁷. Cechą utworu istniejącego wcześniej jest to, że zachowuje on swoją odrębność i może być, w razie braku odmiennej umowy, osobno eksploatowany⁸.

Taka odrębność może w pewnym stopniu dotyczyć także wkładów twórczych stworzonych w ramach procesu powstawania utworu audiowizualnego. Na przykład scenariusz i muzyka napisana specjalnie do filmu mogą być z reguły eksploatowane niezależnie od niego. Takiej eksploatacji nie obejmuje również domniemanie nabycia praw przez producenta określone w art. 70 ust. 1 PrAut. Zgodnie z tym przepisem domniemywa się, że producent utworu audiowizualnego nabywa na mocy umowy o stworzenie utworu albo umowy o wykorzystanie już istniejącego utworu wyłączne prawa majątkowe do eksploatacji tych utworów w ramach utworu audiowizualnego jako całości.

7 Podobnie D. Lipszyc, wskazując na różnicę między *composite works*, czyli utworami połączonymi, a *works of joint authorship*, czyli współautorskimi w szerokim rozumieniu, pisze, że te pierwsze zawierają utwory istniejące wcześniej (*pre-existing works*), a w związku z tym brak jest współpracy pomiędzy autorami utworów połączonych. Dlatego nie można ich uznać za współautorskie (*joint authorship*). Zob. D. Lipszyc, *op. cit.*, s. 134.

8 *Ibidem*, s. 349.



Zatem zgodnie z art. 70 ust. 2 PrAut na prawo do korzystania z wkładu twórczego (utworu) wykorzystanego w utworze audiowizualnym składają się:

- ∞ prawo do korzystania w ramach utworu audiowizualnego jako całości (objęte domniemaniem nabycia praw przez producenta) i,
- ∞ prawo do korzystania z niego poza utworem audiowizualnym (nieobjęte domniemaniem).

To rozróżnienie jest także stosowane w praktyce obrotu. Scenariusz lub muzykę napisaną specjalnie do filmu traktuje się zazwyczaj również jako odrębne utwory stworzone do wykorzystania w utworze audiowizualnym. W umowach producent filmu z reguły nabywa całość autorskich praw majątkowych do scenariusza lub muzyki, które są traktowane jako odrębne utwory. Zakres umownego przeniesienia praw zazwyczaj wykracza poza zakres domniemania z art. 70 ust. 1 PrAut i obejmuje korzystanie z muzyki zarówno w ramach utworu audiowizualnego jako całości, jak i poza nim, choć są również umowy, w których prawa do korzystania z muzyki poza utworem audiowizualnym pozostają przy kompozytorze.

Ten dualizm zauważa również Damian Flisak, wskazując, że „w odniesieniu do zagadnienia współautorstwa utworów audiowizualnych polska tradycja prawnoautorska jest zbliżona do niemieckiej »nauki o podwójnym charakterze« (*Lehre vom Doppelcharakter*) utworów stworzonych dla potrzeb określonego utworu audiowizualnego, zob. np. G. Schricker 1997, Vor §§ 88 ff., nb 65 i n.”⁹.

De lege ferenda wydaje się zatem, że konstrukcja praw do utworu audiowizualnego nie powinna odnosić się do żadnej z ogólnych konstrukcji podmiotowych prawa autorskiego, a być uregulowana w ramach autonomicznego pojęcia utworu audiowizualnego jako integralnej całości, bez przesądzania o jego współautorskim charakterze. Zgadzam się z poglądem Joanny Banasiuk, zgodnie z którym „dzieło audiowizualne jest swego rodzaju hybrydą, ponieważ posiada w zasadzie zarówno cechy utworu współautorskiego rozłącznego i nierozłącznego, utworu połącznego, jak i zbiorowego”¹⁰. Każdy utwór audiowizualny powinien być

⁹ D. Flisak, *Utwór multimedialny w prawie autorskim*, Warszawa 2008, rozdz. IV, pkt 3.2.3.4.

¹⁰ J. Banasiuk, *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012, rozdz. IV, pkt 3.2.

zatem badany pod kątem relacji pomiędzy podmiotami zaangażowanymi w jego tworzenie.

Ciekawą koncepcję zaproponowała Anna Wojciechowska. Według tej autorki niewłaściwe jest utożsamianie utworu będącego tworzywem dla filmu z wkładem w dzieło filmowe będące samoistnym dziełem autorskim. W tej koncepcji utwór audiowizualny nie jest sumą wkładów, mozaiką, ale „nadstrukturalną całością”, dla której poszczególne udziały są tylko współczynnikami. Są one przeobrażane w toku tworzenia utworu audiowizualnego i wzajemnie się przenikają. Utwór, który jest tworzywem utworu audiowizualnego, jest w nim rozpoznawalny, ale nie można go wyodrębnić z tej jednolitej, samoistnej całości¹¹. W tej koncepcji utwór audiowizualny stanowi niejako opracowanie utworu stworzonego nawet specjalnie do niego bądź bez związku z utworem audiowizualnym. „W zakresie pojęcia »wkład twórczy« wchodzi wszelki rozpoznawalny w utworze audiowizualnym udział o charakterze twórczym, niezależnie od tego, jaki kształt przybrał on wcześniej w procesie realizacji całościowego dzieła”¹².

Jedną z propozycji na rozwiązanie problemu konstrukcji utworu audiowizualnego jest koncepcja tzw. utworów wkładowych (scenariusz, muzyka w filmie). Autor tej konstrukcji, Jan Błeszyński, stoi na stanowisku, zgodnie z którym

z niewątpliwie słusznej tezy, że utwór audiowizualny jest integralnym utworem, nie wynikają żadne wnioski podważające odrębność utworów wkładowych lub uzasadniające tezę, iż ich twórcy zostają z tytułu wykorzystania ich utworów w utworze audiowizualnym pozbawieni służących im autorskich praw majątkowych lub że zostają w prawach tych ograniczeni. Przeciwnie, istnienie wspomnianego domniemania potwierdza tezę, iż producent audiowizualny ma względem tych utworów tylko takie prawa, jakie nabył w wyniku umów zawartych z twórcami utworów wkładowych [...]. Artykuł 70 ust. 1 PrAut obejmuje swoim zakresem przedmiotowym wszystkie utwory stworzone na potrzeby produkcji audiowizualnej lub wcześniej powstałe i wykorzystane w utworze audiowizualnym. Powołany przepis traktuje jednolicie wszystkie te utwory, chociaż ich status, pod względem współautorstwa utworu

¹¹ A. Wojciechowska, *op. cit.*, s. 99–100.

¹² *Ibidem*, s. 101.

audiowizualnego, może być różny. Rzecz w tym, że domniemanie z tego przepisu obejmuje całość autorskich praw majątkowych do eksploatacji utworów wkładowych w ramach utworu audiowizualnego jako całości i nie odnosi się do kwestii autorstwa utworu audiowizualnego¹³.

Konsekwencją zastosowania tej konstrukcji byłaby konieczność zapłaty przez podmioty korzystające z takich „utworów wkładowych” wynagrodzenia tantiemowego za nadawanie tych utworów wraz z utworem audiowizualnym, niezależnego od niezbywalnego wynagrodzenia przewidzianego w art. 70 ust. 2¹ PrAut z tytułu wskazanych w nim sposobów eksploatacji utworu audiowizualnego jako całości. Autorzy takich utworów występowałiby wtedy w podwójnej roli: jako autorzy swoich utworów wkładowych oraz jako współautorzy utworu audiowizualnego jako całości.

Koncepcja ta nie została zaaprobowana w orzecznictwie ani w doktrynie. Reprezentatywny w tej kwestii jest pogląd wyrażony w wyroku Sądu Najwyższego z 3 stycznia 2007 roku, zgodnie z którym „utwór audiowizualny stanowi całość, jest jednym utworem, a nie zbiorem różnych utworów tzw. wkładowych”¹⁴, a także w wyroku Naczelnego Sądu Administracyjnego w Warszawie z 19 lutego 2015 roku:

[...] z tego, że utwór audiowizualny stanowi jedną całość, wynika, że jego eksploatacja nie wymaga dodatkowych licencji dotyczących jego integralnych części. Przepis art. 70 ust. 2¹ ustawy przyznaje prawo do wynagrodzenia tylko niektórym twórcom i tylko na niektórych polach eksploatacji. Jest to jednak wynagrodzenie dodatkowe w stosunku do wynagrodzenia należnego na podstawie umowy z producentem za udział w tworzeniu utworu audiowizualnego albo włączenie do takiego utworu dzieła wcześniej istniejącego i przysługuje tylko w wypadkach określonych w ustawie¹⁵.

Ostatecznie zatem przeważa pogląd, zgodnie z którym samodzielne utwory stworzone w celu wykorzystania ich w utworze audiowizualnym

13 J. Błęszyński, *Głosa do uchwały SN z 25.II.2008 r., III CZP 57/08*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 2009, nr 5.

14 IV CSK 303/06.

15 II OSK 1764/13.

zachowują swoją autonomię w zakresie ich eksploatacji poza utworem audiowizualnym. W ramach zaś eksploatacji audiowizualnej tracą swoją odrębność i stają się elementem jednego, integralnego, utworu audiowizualnego.

Szczegółowe omówienie argumentów przedstawianych w dyskusji dotyczącej tego zagadnienia znajduje się w licznych wypowiedziach orzecznictwa i doktryny, których przytaczanie wykracza poza zakres niniejszego tekstu¹⁶.

Z perspektywy twórczości muzycznej podmiotami, których wkład twórczy (utwór, artystyczne wykonanie) może być elementem utworu audiowizualnego, są:

- ∞ twórcy utworów muzycznych lub słowno-muzycznych;
- ∞ artyści wykonawcy, którzy przyczyniają się do wykonania tych utworów, w tym realizatorzy dźwięku;
- ∞ producenci fonogramów, które stanowią utrwalenie wykonania tych utworów lub innych zjawisk akustycznych;
- ∞ konsultanci muzyczni, którzy dobierają oprawę muzyczną utworu audiowizualnego.

Autor muzyki w utworze audiowizualnym

Ścieżka dźwiękowa utworu audiowizualnego może składać się z utworów muzycznych, słowno-muzycznych lub różnorodnych zjawisk akustycznych, które nie spełniają przesłanek utworu. W regulaminie repartycji ZAiKS, w kontekście ustalania wielkości udziałów w repartycji filmowej, wskazuje się uprawnionych z tytułu praw do utworów muzycznych lub słowno-muzycznych¹⁷. Są nimi:

16 Więcej na ten temat w: uchwała Sądu Najwyższego z 25.11.2008 r., III CZP 57/08; J. Błeszyński, *op. cit.*; M. Bukowski, *Komentarz do art. 69 PrAut*, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2014, s. 603–615; wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 7.02.2014 r. I ACa 452/13; A. Wojciechowska, *op. cit.*, s. 99 i n.

17 Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, *Regulamin repartycji wynagrodzeń autorskich*, Warszawa 2002, ze zm. § 21c oraz § 30.

- ∞ autor utworu muzycznego skomponowanego specjalnie do danego filmu,
- ∞ autorzy słów utworu słowno-muzycznego (połączonego z filmem),
- ∞ autorzy muzyki utworu słowno-muzycznego (połączonego z filmem),
- ∞ autorzy innych utworów muzycznych (instrumentalnych połączonych z filmem)¹⁸.

Z podziałem tym związana jest reguła, zgodnie z którą autorzy utworów muzycznych (pewnie także słowno-muzycznych) skomponowanych specjalnie do filmu rozliczani są według innych zasad niż twórcy utworów połączonych, czyli takich, które zostały skomponowane niezależnie od procesu powstawania filmu. Wynagrodzenie tych ostatnich jest obliczane według zasad metrażu¹⁹.

Twórca utworów muzycznych lub słowno-muzycznych „stworzonych dla utworu audiowizualnego”, obok scenarzysty, reżysera, twórcy adaptacji utworu literackiego i operatora obrazu, został wymieniony w art. 69 PrAut jako współtwórca utworu audiowizualnego. Wyczerpienie to nie jest jednak wyczerpujące, ponieważ zgodnie z tym przepisem każda osoba, która wniosła wkład twórczy w powstanie utworu audiowizualnego, może być uznana za jego współtwórcę.

Zarówno praktyka repartycji tantiem przez ZAiKS, jak i przepisy odróżniają muzykę stworzoną w celu wykorzystania jej w utworze audiowizualnym od tej, która powstała niezależnie od takiego utworu, dlatego można zadać sobie pytanie, czym w praktyce różnią się oba typy utworów, które słyszy odbiorca, oglądając film.

Muzyka skomponowana do filmu jest ściśle do niego dopasowana. Stanowi integralną jego część stworzoną w porozumieniu z innymi jego współtwórcami. Jak wskazuje Wojciechowska: „Kompozytor, tworząc ilustrację muzyczną dla określonego filmu, nie tylko bowiem pozostaje pod wpływem twórczych działań innych realizatorów, ale i sam zwrotnie oddziałuje na kształt artystyczny wkładów innych twórców”²⁰.

18 Dopiski w nawiasach nie pochodzą z regulaminu repartycji i zostały dodane przez autorkę na podstawie informacji uzyskanych w prywatnej korespondencji z ZAiKS.

19 Szczegółowe zasady określa *Regulamin repartycji wynagrodzeń autorskich* ZAiKS.

20 A. Wojciechowska, *op. cit.*, s. 92.

Muzyka wybrana przez twórców filmu także najczęściej idealnie do niego pasuje i ma duży wpływ na ostateczny odbiór dzieła. Przykładem może być *2001: Odyseja kosmiczna*, w której wykorzystano poemat symfoniczny Richarda Straussa *Tako rzecze Zaratustra* oraz słynny walc *Nad pięknym modrym Dunajem* Johanna Straussa. Ten pierwszy utwór jest powszechnie kojarzony z filmem Stanleya Kubricka, wobec czego można odnieść wrażenie, jakby to obraz został dopasowany do muzyki, a nie muzyka do obrazu.

Warto też zauważyć, że w filmie najczęściej współistnieją oba typy muzyki. Oryginalna ścieżka dźwiękowa jest uzupełniona o piosenki, które powstały niezależnie od filmu, ale zostały tak dobrane, by wywołać u odbiorcy określone wrażenia. Na przykład w filmie *To właśnie miłość* oprócz oryginalnego soundtracku Craiga Armstronga możemy usłyszeć wiele znanych piosenek (np. *All You Need Is Love* Beatlesów). Reżyser Richard Curtis zaznaczył, że „album to nie składanka przypadkowych piosenek, tylko przemyślana całość stanowiąca oś i duszę filmu. Bez muzyki *To właśnie miłość* nie byłby kompletny. Każdy utwór ma własną historię do opowiedzenia”²¹. A zatem z punktu widzenia odbiorcy powyższe rozróżnienie nie ma większego znaczenia.

Jednak w toku analizy procesu twórczego, w ramach którego powstaje film, można zauważyć, że przy tworzeniu muzyki do obrazu to twórca muzyki dostosowuje swoją koncepcję do wizji reżysera czy do scenariusza. To kompozytor bierze na swoje barki odpowiedzialność za oprawę muzyczną fragmentów filmu, nad którymi pracuje. Natomiast w wypadku wykorzystania muzyki powstałej niezależnie od filmu to inni twórcy utworu audiowizualnego (np. reżyser, konsultant muzyczny, inny kompozytor) dokonują twórczego doboru muzyki i przyporządkowują ją do obrazu, bez żadnego udziału samego twórcy utworu muzycznego lub słowno-muzycznego. W takiej sytuacji twórczy charakter ma nie tylko wkład kompozytora, który zgadza się na wykorzystanie jego muzyki w filmie, lecz także wkład osób dobierających utwory muzyczne wykorzystane w filmie. Pośrednią wersją jest wskazana przez A. Wojciechowską kategoria kompozytorów, którzy opracowują wcześniej

21 Forum KMF, [online:] http://film.org.pl/soundtrack/tekst/recenzje/love_actually.html [15.08.2019].

istniejącą muzykę (cudzą lub własną) i dążą do tego, by stanowiła ona element „współtworzący całość artystyczną”²². Mogą być oni twórcami muzyki stworzonej do utworu audiowizualnego (opracowania), a jednocześnie korzystać z utworów już istniejących, które nie powstały w procesie tworzenia utworu audiowizualnego.

Ze względu na wyrażenie „współtwórcy utworu audiowizualnego” doktryna i orzecznictwo przywołują reprezentowane przez siebie koncepcje współautorstwa w procesie dookreślania katalogu współtwórców utworu audiowizualnego w rozumieniu art. 69 PrAut, którzy są uprawnieni do niezbywalnych tantiem określonych w art. 70 ust. 2¹ PrAut.

Wobec przeważającego stanowiska, zgodnie z którym porozumienie pomiędzy twórcami jest warunkiem niezbędnym do uznania utworu za współautorski, autor istniejącego wcześniej utworu, który zostaje włączony do utworu audiowizualnego, nie jest uznawany za współautora utworu audiowizualnego ze względu na brak porozumienia z innymi twórcami utworu audiowizualnego przy tworzeniu tego utworu. Wobec powyższego, zgodnie z przeważającym stanowiskiem doktryny, przyjmuje się, że kompozytor jest współtwórcą utworu audiowizualnego w rozumieniu art. 69 i 70 ust. 2¹ PrAut tylko wtedy, gdy muzyka powstawała w porozumieniu (współpracy) z innymi autorami utworu audiowizualnego (np. została napisana specjalnie do filmu)²³.

Marek Bukowski wskazuje, że „w konsekwencji takiego rozumienia współautorstwa status współtwórcy nie przysługuje autorom utworów wykorzystanych w utworze audiowizualnym, które nie zostały stworzone w ramach lub w bezpośrednim związku z procesem kreacji dzieła audiowizualnego”²⁴. Do takich wniosków skłania także przykładowo wskazany katalog autorów utworu audiowizualnego, wymieniający autora muzyki stworzonej „dla utworu audiowizualnego”, a nie muzyki istniejącej wcześniej. Taka wykładnia współgra także z koncepcją współautorstwa przyjętą w tym artykule.

22 A. Wojciechowska, *op. cit.*, s. 92.

23 Tak m.in. w: M. Bukowski, [w:] *Prawo autorskie...*, red. D. Flisak, art. 69 pkt 7; M. Świętczak, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. R.M. Sarbiński, M. Siciarek, Warszawa 2019, art. 69 pkt 1; A. Wojciechowska, *op. cit.*, s. 101.

24 M. Bukowski, [w:] *Prawo autorskie...*, red. D. Flisak, art. 69 pkt 7.

Trzeba zauważyć, że twórca utworu połączonego z filmem nie uczestniczy w żaden sposób w tworzeniu utworu audiowizualnego, stąd jego praca twórcza nie pozostaje w żadnym czynnym związku z powstawaniem utworu audiowizualnego. Taki twórca w bierny sposób może jedynie zezwolić na wykorzystanie jego pracy twórczej w innym utworze. Sam zaś akt współtworzenia utworu powinien co do zasady polegać na aktywnym zaangażowaniu, a nie na biernym „znoszeniu” eksploatacji utworu w ramach innego utworu. Skutki takiej wykładni są jednak niezadowolające i nie realizują postulatów aksjologicznych, o których wspominałam na wstępie.

De lege lata włączenie wcześniej istniejącego utworu do utworu audiowizualnego powinno się kwalifikować jako połączenie utworów w celu ich wspólnego rozpowszechniania. Zgodnie z art. 10 PrAut jeżeli twórcy połączyli swoje odrębne utwory w celu wspólnego rozpowszechniania, każdy z nich może żądać od pozostałych twórców udzielenia zezwolenia na rozpowszechnianie tak powstałej całości, chyba że istnieje słuszna podstawa odmowy, a umowa nie stanowi inaczej. Przepisy art. 9 ust. 2–4 stosuje się odpowiednio. Podobnie połączenie definiuje ZAiKS: „[...] połączenie utworów stanowią dwa lub więcej utworów, które autorzy połączyli celem wspólnej eksploatacji”²⁵.

W sferze audiowizualnej do tej relacji połączenia utworów stosowany jest art. 70 ust. 1 PrAut w następującym zakresie: domniemywa się, że producent utworu audiowizualnego nabywa na mocy umowy o wykorzystanie już istniejącego utworu wyłączne prawa majątkowe do eksploatacji tych utworów w ramach utworu audiowizualnego jako całości. Należy w tym miejscu zauważyć niedoskonałość wyrażenia „już istniejącego utworu” użytego w redakcji tego przepisu. Zgodnie z utrwalonym stanowiskiem doktryny wkłady w utwór współautorski nie muszą powstawać równolegle w czasie, a chroniony jest także utwór w postaci nieukończonyj. A zatem rozróżnienie należałoby odnieść raczej nie do „wcześniejszego istnienia”, ale do tego, że:

- ∞ utwór powstał niezależnie od procesu powstawania utworu audiowizualnego;

25 ZAiKS, *Regulamin repartycji...*, § 17 ust. 2.

- ∞ wyboru utworów synchronizowanych z obrazem dokonują twórcy utworu audiowizualnego, a nie twórcy tych utworów włączonych, którzy jedynie biernie „znoszą” eksploatację swojego utworu w połączeniu z utworem audiowizualnym.

Na podstawie wymienionych powyżej przepisów można określić wzajemne uprawnienia stron umowy o wykorzystanie już istniejącego (w rozumieniu – powstałego niezależnie od utworu audiowizualnego) utworu muzycznego w utworze audiowizualnym.

W art. 70 ust. 1 PrAut wskazuje się na nabycie pochodne przez jeden z podmiotów zaangażowanych w połączenie (producenta utworu audiowizualnego jako co do zasady pochodnie uprawnionego do utworu audiowizualnego) autorskich praw majątkowych drugiego uprawnionego, tak by ten pierwszy mógł bez przeszkód dysponować prawami do „tak powstałej całości”.

Oznacza to, że w zakresie domniemania z art. 70 ust. 1 PrAut, zgodnie z treścią umowy ustaloną na podstawie tego domniemania, czyli w zakresie wspólnej eksploatacji obu utworów (muzycznego lub słowno-muzycznego i audiowizualnego), uprawnionym do korzystania z utworu połączonego z utworem audiowizualnym w ramach „utworu audiowizualnego jako całości” (art. 70 ust. 1 PrAut), a zarazem do korzystania „z tak powstałej całości” (art. 10 PrAut) staje się – jako pochodny nabywca praw w tym zakresie – producent utworu audiowizualnego. To on zatem jest podmiotem uprawnionym do eksploatacji utworu muzycznego lub słowno-muzycznego połączonego z utworem audiowizualnym w ramach tak powstałej całości. Przy czym na marginesie można wskazać, że skutek rozporządzający zależy od spełnienia przesłanek wskazanych w rozdziale 5 ustawy, a więc umowa o połączenie utworów powinna zostać zawarta w formie pisemnej, by można było skutecznie powołać się na domniemanie z art. 70 ust. 1 PrAut. Podobnie wskazuje Elżbieta Traple: „W przypadku art. 70 ust. 1 źródłem praw po stronie producenta musi być umowa spełniająca wszystkie przesłanki ważności umowy przenoszącej majątkowe prawa autorskie”²⁶. Warto wskazać jeszcze na stanowisko Damiana Flisaka, zgodnie z którym „połączenie utworu w celu

26 E. Traple, *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim*, Warszawa 2010, s. 210–248.

wspólnego rozpowszechnienia nie ma charakteru oddzielnego pola eksploatacji; umowa o połączeniu utworów nie ma charakteru umowy przenoszącej prawa ani umowy licencyjnej”²⁷.

Umowa dotycząca połączenia utworów powinna zatem zawierać zgodę autora na połączenie jego dzieła z utworem audiowizualnym (zgodę na synchronizację wynikającą z autorskich praw osobistych) pomimo skutku rozporządzającego tej umowy w zakresie autorskich praw majątkowych związanego z zastosowaniem domniemania z art. 70 ust. 1 PrAut. Należy przy tym zauważyć, że zgody takiej nie trzeba udzielać w szczególnej formie, może więc zostać udzielona przez każde zachowanie, które ujawnia wolę autora w sposób dostateczny (art. 60 Kodeksu cywilnego²⁸).

Jak wskazuje D. Flisak:

Przedmiotem takiej umowy [połączenia utworów – przyp. A.S.] powinno być m.in. doprecyzowanie kwestii partycypacji w spodziewanych korzyściach z eksploatacji połączonych utworów czy sposobu i zakresu rozpowszechniania, ewentualnie – innych zobowiązań twórców. [...] Oczywiście dla korzystania z tak powstałej „całości” będzie już niezbędne zawarcie stosownej umowy (licencyjnej lub przenoszącej prawa majątkowe)²⁹.

Można zatem wskazać, że w sferze audiowizualnej przy braku innych postanowień umowy o połączenie utworów (włączenie istniejącego utworu, synchronizację) zastosowanie ma domniemanie nabycia praw przez producenta utworu audiowizualnego w zakresie korzystania z połączonego utworu na wszelkich polach eksploatacji, na których będzie rozpowszechniany utwór audiowizualny jako całość. Skutek rozporządzający takiej umowy nie obejmuje zaś korzystania z połączonego utworu poza utworem audiowizualnym, bez uszczerbku dla praw pozostałych twórców. Odnosi się to do zakresu zastosowania zarówno art. 70 ust. 1

27 D. Flisak, *Komentarz do wybranych przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, LEX/el 2018, art. 10 pkt 4.

28 Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. – Kodeks cywilny, tekst jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 1145, ze zm.

29 D. Flisak, *Komentarz...*, art. 10 pkt 4.



PrAut, jak i art. 10 PrAut, a także do stosowanego na jego podstawie art. 9 ust. 2 PrAut.

Należy jednak zauważyć, że koncepcja rozpowszechniania utworu muzycznego powstałego niezależnie od utworu audiowizualnego jako odrębnego utworu połączonego z utworem audiowizualnym stoi w sprzeczności z podzielaną również przeze mnie doktryną integralności utworu audiowizualnego jako całości, a zatem także poglądu, zgodnie z którym utwory włączone do utworu audiowizualnego nie występują w nim jako „utwory wkładowe”, ale niejako stapiają się z całym dziełem audiowizualnym, które jest eksploatowane jako jednolita całość. Jak wskazał Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z 7 lutego 2014 roku:

Konsekwencją przyjęcia stanowiska co do integralnego charakteru utworu audiowizualnego jest uznanie, że utwory wkładowe nie mogą być przedmiotem odrębnej eksploatacji w ramach utworu audiowizualnego. Oznacza to, że nadanie czy reemisja utworu audiowizualnego stanowi eksploatację tego jednego utworu – audiowizualnego i nie dochodzi w ten sposób do równoczesnej eksploatacji utworów wkładowych. Nie oznacza to oczywiście, że utwory wkładowe nigdy nie funkcjonują poza utworem audiowizualnym. Na ogół utwór audiowizualny zawiera w sobie utwory, które mogą być przedmiotem odrębnej percepcji i jako takie mogą uzyskać odrębny byt. W praktyce na ogół chodzi tu o muzykę filmową, która niezależnie od tego, że stanowi część filmu jako dzieła audiowizualnego, często jest rozpowszechniana też poza nim, np. w formie nagrania na płycie CD. Utwór wkładowy może być zatem przedmiotem praw autorskich majątkowych odrębnych od praw do utworu audiowizualnego, ale tylko wówczas, gdy jest on wyrażony w oderwaniu od utworu audiowizualnego³⁰.

Podobnie kwestię praw do scenariusza filmowego opisuje Piotr Ślęzak w swoim praktycznym komentarzu do umowy na stworzenie scenariusza do filmu:

Scenariusz jest tekstem literackim, dlatego jego twórcę należy uznać za autora utworu literackiego, który stał się „surowcem” dla realizacji

30 I ACa 452/13.

filmu. Istnieją zatem dwa różne utwory: scenariusz jako utwór literacki oraz film jako utwór audiowizualny. Ustawodawca polski oparł się na koncepcji wzorowanej na prawie francuskim i zaliczył twórcę scenariusza do grona współautorów filmu (art. 69 PrAut). Można powiedzieć, że „scenariusz stanowi z jednej strony samodzielne dzieło autorskie, z drugiej zaś zapewnia jego twórcy, jako jednemu ze współtwórców dzieła filmowego, prawo do współautorstwa tego dzieła”. Zaliczenie autora scenariusza do grona współtwórców filmu jest w pełni uzasadnione, ponieważ autor scenariusza bierze udział w realizacji filmu, współdziałając z reżyserem w opracowaniu wersji reżyserskiej scenariusza. Dlatego jest on jedną z osób, które nadały filmowi ostateczny ekranowy kształt³¹.

W doktrynie prezentowane jest także odmienne stanowisko na temat charakteru prawnego utworów wykorzystanych w utworze audiowizualnym, które jednak nie zostały napisane specjalnie do takiego utworu. Maria Błęszyńska-Przybylska wskazuje, że

uprawnionymi z tytułu tantiem audiowizualnych, o których mowa w art. 70 ust. 2¹, powinni być zarówno twórcy utworów wkładowych stworzonych na potrzeby danej produkcji audiowizualnej, jak i twórcy utworów wkładowych powstałych wcześniej, a w tej produkcji wykorzystanych. [...] użyte w art. 70 ust. 2¹ sformułowanie „współtwórcy utworu audiowizualnego” powinno być [...] rozumiane w znaczeniu twórców utworów wykorzystanych w utworze audiowizualnym, których wykorzystanie odcisnęło na utworze audiowizualnym swe piętno, i w takim znaczeniu powinno wyznaczać przedmiotowy zakres tantiem audiowizualnych, natomiast „wniesienie wkładu twórczego w powstanie utworu audiowizualnego” powinno być rozumiane jako wykorzystanie w utworze audiowizualnym wkładu twórczego oznaczonej osoby, stanowiącego w konsekwencji element wpływający na oryginalność i indywidualność danego utworu audiowizualnego³².

-
- 31 P. Ślęzak, *Prawo autorskie. Wzory umów z komentarzem*, Warszawa 2012, rozdz. 4, pkt 4.3.
- 32 M. Błęszyńska-Przybylska, *Glosa do wyroku Sądu Apelacyjnego z dnia 22 maja 2013 r., I ACa 1359/12*, „Glosa” 2015, nr 1, s. 68–85.



Powyższe stanowisko współgra z popieraną przeze mnie koncepcją integralności utworu audiowizualnego, ponieważ zrównuje ze sobą wszystkie wkłady twórcze, które zostały wykorzystane w utworze audiowizualnym, jako mające wpływ na oryginalność i indywidualność danego utworu.

Choć omawiany powyżej problem wydaje się dotkliwy i nie do rozwikłania z punktu widzenia doktryny prawa, zwłaszcza ze względu na wyjątkowo wadliwe sformułowania ustawowe, praktyka radzi sobie z niejasnymi przepisami o wiele lepiej.

W praktyce działalności organizacji zbiorowego zarządzania (ZAiKS) niezbywalne tantiemy są wypłacane wszystkim autorom utworów muzycznych, niezależnie od tego, czy utwór istniał wcześniej, czy został stworzony dla utworu audiowizualnego. Sytuacja tych autorów jest jedynie różnicowana w sposobie obliczania inkasa i repartycji.

Jest to słuszna praktyka i autorzy muzyki połączonej na przykład z filmem czy serialem powinni otrzymywać niezbywalne tantiemy. Wiąże się ona z aksjologią prawa autorskiego, zgodnie z którą autor utworu powinien otrzymywać wynagrodzenie za swoją pracę proporcjonalne do jej komercyjnego potencjału.

Utwór stworzony do utworu audiowizualnego

Twórca utworu muzycznego, który został stworzony do utworu audiowizualnego, jest określany jako jego współtwórca, a więc jego utwór muzyczny lub słowno-muzyczny bez wątplenia stanowi integralny element tego utworu audiowizualnego. W takiej sytuacji to twórca utworu muzycznego we współpracy z innymi twórcami utworu audiowizualnego decyduje o tym, jakie sekwencje dźwięków zostaną zsynchronizowane z obrazem.

Zgodnie z przytaczanym już art. 70 ust. 1 PrAut domniemywa się, że producent utworu audiowizualnego na mocy umowy o stworzenie utworu nabywa wyłącznych praw majątkowych do eksploatacji tych utworów w ramach utworu audiowizualnego jako całości. Trzeba zatem doprecyzować, że jeżeli sformułowanie z art. 70 ust. 1 PrAut „umowa o stworzenie utworu do utworu audiowizualnego” obejmuje sytuację opisaną

w art. 69 PrAut, czyli „stworzenie utworów muzycznych lub słowno-muzycznych dla utworu audiowizualnego”, domniemywa się, że producent utworu audiowizualnego nabył od twórcy muzyki stworzonej do niego praw majątkowych do eksploatacji tego utworu muzycznego w ramach utworu audiowizualnego.

Jednak również w odniesieniu do tych utworów sformułowania ustawowe implikują wątpliwości dyskutowane w doktrynie. W szczególności przedstawiciele doktryny rozważają, czy muzyka pisana do utworu audiowizualnego jest samodzielnym utworem, czy wkładem w utwór audiowizualny, do którego przysługuje autorowi udział w prawie do całego utworu audiowizualnego jako utworu współautorskiego. Ponownie pojawia się dyskusja nad konstrukcją prawną samego utworu audiowizualnego. Stanowisko zajęte w tej dyskusji implikuje wnioski dotyczące charakteru prawnego muzyki napisanej na przykład do filmu. M. Bukowski wskazuje, że

komentowany przepis [art. 69 PrAut – A.S.] statuuje utwór audiowizualny jako dzieło współautorskie. [...] konsekwencją jest to, że wkłady twórcze ulegają przekształceniu w udział w autorskim prawie wspólnym do utworu audiowizualnego. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że owo przekształcenie w udział w prawie wspólnym obejmuje każdy wkład twórczy, niezależnie od jego rodzaju. Stwierdzenie to dotyczy również wkładów twórczych, które posiadają zdolność eksploatacyjną poza utworem audiowizualnym. Tego rodzaju zdolność eksploatacyjna (zob. art. 9 ust. 2) nie ma bowiem znaczenia dla statusu prawnego utworu audiowizualnego jako takiego³³.

Autor ten przywołuje jednak odmienne stanowisko Aurelii Nowickiej, „która podkreśla, że domniemanie to dotyczy wyłącznie utworów wchodzących w skład utworu audiowizualnego, a mianowicie utworów stworzonych do utworu audiowizualnego lub w nim wykorzystanych, natomiast poza jego zakresem pozostają wszelkie inne prawa, w szczególności autorskie prawa majątkowe do utworu audiowizualnego jako całości”³⁴.

33 M. Bukowski, [w:] *Prawo autorskie...*, red. D. Flisak, art. 69 pkt 6.

34 *Ibidem*.



Obszernie problematykę tę omawia także Monika Czajkowska-Dąbrowska, wskazując, że

wykładnia, zgodnie z którą owym „utworem” jest część dzieła audiowizualnego mająca samodzielne znaczenie – np. scenariusz lub muzyka stworzona specjalnie do filmu – nie jest jedyną możliwą. Gdyby nie brzmienie ust. 1 *in fine* można by po prostu twierdzić, że „umowa o stworzenie utworu” oznacza umowę o udział w tworzeniu utworu audiowizualnego. W każdym razie sformułowanie ustawowe może prowadzić do nieporozumień. Eksponuje ono potencjalną zdatność niektórych wkładów twórczych w dzieło audiowizualne – „utworów” – do ich odrębnej eksploatacji, pomija natomiast ich szczególne przeznaczenie i zdeterminowany przez nie sposób ich powstania. Zarówno scenariusz (przynajmniej w zasadzie), jak i kompozycja muzyczna mająca stanowić ilustrację dzieła audiowizualnego powstają w ramach współpracy więcej niż jednej osoby nad większą całością artystyczną i z góry są jej podporządkowane. Pierwotnym ich przeznaczeniem jest „wtopienie się” w przyszłe dzieło audiowizualne, wtórnym – i nie zawsze realizowanym – rola samoistnego przedmiotu eksploatacji w obrocie [...]. Trzeba przypomnieć, że utwór audiowizualny został potraktowany przez ustawodawcę jako utwór współautorski. Utworów tego rodzaju dotyczy art. 9. W ustępie 2 tego przepisu jest mowa o częściach utworu mających samodzielne znaczenie – a nie o „utworach w utworze” (współautorskim). Tak samo więc należy traktować „samodzielne” wkłady w dzieło audiowizualne. [...] Nie można zatem dokonywać rozporządzeń jego elementami strukturalnymi (warstwami, „utworami”), lecz tylko udziałami współtwórców w przyszłym wspólnym prawie³⁵.

Autorka ta wskazuje jednak na praktykę obrotu, która w stosunkach umownych obejmuje elementy struktury utworu audiowizualnego, a nie udziały w prawie do utworu audiowizualnego. M. Czajkowska-Dąbrowska ostatecznie opowiedziała się za koncepcją uznania „utworów” stworzonych do/dla utworu audiowizualnego za wkłady w dzieło współautorskie:

35 M. Czajkowska-Dąbrowska, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011, art. 70 pkt. 9.

[...] podejmując to ryzyko, dałam przewagę konsekwentnie stosowanej do utworu audiowizualnego konstrukcji współautorstwa nad niespójnymi czy wręcz wadliwymi konstrukcjami sugerowanymi przez niejasne sformułowania w art. 70 ust. 1. Istotna jest jeszcze jedna okoliczność. [...] za możliwy do obrony uważam pogląd, że domniemanie nabycia praw przez producenta działa jednakowo wobec wszystkich „utworów” zamówionych przez producenta, czyli do wszystkich wkładów w dzieło audiowizualne, i dalej, że przejście tych praw można interpretować jako przejście udziałów we wspólnym prawie autorskim do utworu audiowizualnego³⁶.

Sformułowania ustawowe, sprzeczne ze sobą i nieprzystające do aksjologii prawnoautorskiej, uniemożliwiają jednoznaczną wykładnię, która nie miałaby słabych punktów. Trudno zatem dzielić którekolwiek z prezentowanych stanowisk poza tym, które wykracza poza konstrukcje znane obecnemu prawu autorskiemu. Dzieło audiowizualne powinno być traktowane jako jednolita, integralna całość, a nie suma utworów/wkładów twórczych. Natomiast utwory, które mają zdolność odrębnej eksploatacji poza utworem audiowizualnym, bez względu na to, czy powstały w ramach procesu tworzenia utworu audiowizualnego, powinny stanowić odrębne dobra chronione samodzielny prawem (utwory), a nie być traktowane jako część utworu współautorskiego mająca samodzielne znaczenie. Koncepcja ta odpowiada praktyce obrotu. Mam jednak świadomość licznych słabości tej koncepcji, która nie znajduje pełnego oparcia w brzmieniu obowiązujących przepisów.

Niezależnie od powyższych stwierdzeń można wskazać, że autor muzyki stworzonej do utworu audiowizualnego ma prawo do niezbywalnego wynagrodzenia m.in. za wyświetlanie filmu w kinach, nadawanie go w telewizji czy tworzenie kopii przeznaczonych do własnego użytku osobistego. Wynagrodzenie to jest wypłacane za obowiązkowym pośrednictwem organizacji zbiorowego zarządzania. Interesy majątkowe autora muzyki w utworze audiowizualnym są zabezpieczone przez instytucję przymusowego pośrednictwa związaną z pobieraniem wynagrodzenia na podstawie art. 70 ust. 2¹ i 3 PrAut.

36 *Ibidem*.



Synchronizacja

Z autorskich praw osobistych wynika konieczność uzyskania przez producenta utworu audiowizualnego zgody na synchronizację utworu z utworem audiowizualnym. Takie pojęcie wykształciło się w praktyce obrotu prawami autorskimi. Synchronizacja jest przedmiotem uregulowań umownych między autorami a użytkownikami utworów, producentami (wydawcami) lub menedżerami artystów. Można się też spotkać z umową nazywaną „licencją na synchronizację”.

Pojęcia „synchronizacji” nie ma zaś w katalogu pól eksploatacji autorskich praw osobistych ani w żadnym innym przepisie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Zgodnie ze *Słownikiem języka polskiego PWN* synchronizacja to „doprowadzenie dwóch lub więcej zjawisk, procesów, czynności itp. do zgodności ich przebiegu w czasie; w filmie: zgranie obrazu z tekstem mówionym, muzyką, efektami dźwiękowymi itp.; jednoczesne nagranie na jedną płytę lub taśmę tekstu mówionego, muzyki i efektów dźwiękowych”³⁷. Delia Lipszyc wskazuje, że synchronizacja polega na włączeniu utworu muzycznego, ze słowami lub bez słów, do ścieżki dźwiękowej utworu audiowizualnego³⁸. W umowach używa się natomiast takich sformułowań, jak: „włączenie utworu do reklamy” (umowa powierzenia praw ZAiKS³⁹), „synchronizacja utworu w czasie z obrazem ruchomym” (licencja CC BY 3.0⁴⁰), „połączenie muzyki z wyprodukowanym dziełem audiowizualnym” (informacja na stronie jednego z wydawców).

Biorąc pod uwagę definicję słownikową oraz kontekst, w jakim słowo „synchronizacja” jest używane w umowach czy materiałach informacyjnych, można wskazać, że synchronizacja obejmuje prawo do zezwalania na „zgranie”, „jednoczesne nagranie” muzyki z utworem audiowizualnym, np. reklamą, filmem lub grą komputerową albo innym „ruchomym obrazem”. Z punktu widzenia twórcy można zauważyć, że prawo do

37 *Synchronizacja*, [hasło w:] <http://sjp.pwn.pl/szukaj/synchronizacja.html> [15.08.2019].

38 D. Lipszyc, *op. cit.*, s. 346.

39 Umowa powierzenia praw ZAiKS, [online:] <http://zaiks.org.pl/152,132> [15.08.2019].

40 Licencja CC BY 3.0, [online:] <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legal-code> [15.08.2019].

synchronizacji zawiera w sobie przede wszystkim aspekt osobisty. Stanowi realizację prawa do rzetelnego wykorzystania utworu. Nie zawsze bowiem autor chce, by jego utwór kojarzył się z tematyką utworu audiowizualnego, np. reklamy czy spotu wyborczego.

W sferze interesów majątkowych za udzielenie zgody na synchronizację może zostać przewidziane umowne wynagrodzenie, mimo że stanowi ona wykonanie autorskich uprawnień osobistych. Warto przy tym podkreślić, że takie ukształtowanie relacji pomiędzy stronami umowy upodabnia zgodę na synchronizację do zezwolenia na wykonywanie praw zależnych. Tymczasem sama synchronizacja zazwyczaj nie prowadzi do powstania utworu zależnego. Nie stosuje się zatem do niej art. 2 PrAut, choć w praktyce te konstrukcje są do siebie bardzo podobne. Inaczej będzie, jeżeli utwór synchronizowany zostanie przerobiony i „zgrany” (np. z reklamą) w twórczo zmienionej postaci (np. zmienione mogą zostać słowa piosenki). W takiej sytuacji konieczne jest uzyskanie zezwolenia na rozpowszechnianie takiego opracowania na zasadach określonych w art. 2 PrAut.

Zgodnie z postulatami większości przedstawicieli doktryny należy wskazać na pilną konieczność uporządkowania sfery audiowizualnej, która w obecnym kształcie budzi liczne kontrowersje i zaburza bezpieczeństwo obrotu prawami autorskimi w branży audiowizualnej.

Bibliografia

- Banasiuk Joanna, *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012.
- Błęszyńska-Przybylska Maria, *Glosa do wyroku Sądu Apelacyjnego z dnia 22 maja 2013 r., I ACa 1359/12*, „Glosa” 2015, nr 1.
- Błęszyński Jan, *Glosa do uchwały SN z 25.11.2008 r., III CZP 57/08*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 2009, nr 5.
- Flisak Damian, *Komentarz do wybranych przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, LEX/el 2018.
- Flisak Damian, *Utwór multimedialny w prawie autorskim*, Warszawa 2008.
- Lipszyc Delia, *Copyright and Neighbouring Rights*, Paris 1999.



Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz, red. D. Flisak, Warszawa 2014.

Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz, red. R.M. Sarbiński, M. Siciarek, Warszawa 2019.

Szura Lucyna, *Wspomnienia o Wojciechu Kilarze*, [online:] <http://culture.pl/pl/artykul/wspomnienia-o-wojciechu-kilarze> [15.08.2019].

Ślęzak Piotr, *Prawo autorskie. Wzory umów z komentarzem*, Warszawa 2012.

Traple Elżbieta, *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim*, Warszawa 2010.

Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011.

Wojciechowska Anna, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, Kraków 1999.

STRESZCZENIE

Muzyka w utworze audiowizualnym

Artykuł przedstawia problematykę muzyki w utworze audiowizualnym, omawiając szczegółowo pojęcia: utworu audiowizualnego, autora muzyki w utworze audiowizualnym, utworu stworzonego do utworu audiowizualnego oraz synchronizacji.

Słowa kluczowe: utwór audiowizualny, wynagrodzenie za korzystanie z utworów audiowizualnych

SUMMARY

Music in an Audiovisual Work

The article presents the issues of music in an audiovisual work, discussing in detail the concepts of: an audiovisual work, the author of music in an audiovisual work, a musical piece created for an audiovisual work, and synchronisation.

Keywords: audiovisual work, remuneration for the use of audiovisual works



ALEKSANDRA SEWERYNIK

Absolwentka Wydziału Prawa Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, doktor nauk prawnych, ekspert w zakresie prawa autorskiego, a także dyrygent chóralny. Prowadzi blog na temat praw autorskich i ochrony utworów muzycznych (<http://prawomuzyki.pl/>).



STRADIVARIOUS

ALBO RÓŻNORODNE ROZWIĄZANIA PROBLEMU NABYCIA UNIKATOWYCH SKRZYPIEC OD NIEUPRAWNIONEGO W WYBRANYCH SYSTEMACH PRAWNYCH

Instrumenty muzyczne, które są niezbędnym medium wyrażenia swego talentu przez muzyków, z punktu widzenia prawa cywilnego są rzeczami ruchomymi. Muzycy posługują się nimi podczas ćwiczeń, nagrań, a w końcu – podczas występów, które często odbywają się w najdalszych zakątkach świata. Zazwyczaj właśnie w takich sytuacjach, gdy instrumenty są przewożone, dochodzi do ich kradzieży. Złodzieje, zainteresowani spieniężeniem skradzionych instrumentów, sprzedają je – ale czy ich nabywcy w takiej sytuacji mogą zostać pełnoprawnymi właścicielami takich instrumentów?

Bardzo znanym przypadkiem takiego zdarzenia była kradzież, i to dwukrotna¹, unikatowych skrzypiec należących do wirtuoza Bronisława Hubermana. Skradzione skrzypce to stradivarius, na cześć poprzednich

1 B.W. Harvey, *Violin Fraud: Deception, Forgery, Theft, and the Law*, Oxford 1992, s. 82.

właściciele nazywany obecnie *Gibson ex Huberman*, wykonany przez Antonia Stradivarięgo w 1713 roku w złotym okresie jego twórczości².

Pierwsza kradzież, do której doszło w Wiedniu w 1919 roku, miała szczęśliwy finał, gdyż policja odnalazła skrzypce już trzy dni później³. Druga nie miała niestety tak fortunnego zakończenia – skrzypce „odnalazły się” dopiero po 50 latach. Do kradzieży doszło 28 lutego 1936 roku, gdy Huberman koncertował w nowojorskiej Carnegie Hall. Skrzypce zostały skradzione z garderoby artysty⁴.

Mimo policyjnego śledztwa sprawca nie został wykryty, a instrumentu nie odnaleziono. Skrzypce były ubezpieczone. Firma ubezpieczeniowa Lloyd’s of London wypłaciła Hubermanowi sumę 30 tysięcy dolarów i – zgodnie z umową ubezpieczeniową – stała się właścicielem skradzionego stradivariusza⁵. Oceniano, że szanse na jego odzyskanie są niewielkie.

Złodziejem także był muzyk, choć nieco innego niż Huberman kalibru. Julian Altman, znany hazardzista, grywał po restauracjach i na weselach, co można potocznie określić „graniem do kotleta”⁶. Nie każdy jednak używa w podobny sposób skrzypiec wykonanych przez Stradivariusa, wartych niebotyczną sumę pieniędzy, i to przez 50 lat. Jego żona wspominała później, że Altman nie przykładał do swoich skrzypiec większej wagi, często zostawiając je po klubach i mieszkaniach przyjaciół⁷.

Dopiero na łożu śmierci, leżąc w szpitalu w roku 1985, Altman wezwał żonę, aby jej powiedzieć, że skrzypce, na których gra, są bardzo ważne⁸. Wróciwszy do domu, żona Altmana zajrzała do futerału, w którym

2 G. Weingarten, *The Fiddler in the Subway: The Story of the World-Class Violinist Who Played for Handouts. And Other Virtuoso Performances by America's Foremost Feature Writer*, New York 2010, s. 343.

3 *Ibidem*.

4 *Connecticut Reports; Proceedings in the Supreme Court of the State of Connecticut*, vol. 239, Hartford 1996, s. 568.

5 B.W. Harvey, *op. cit.*, s. 88.

6 R.L. Madden, *A Stolen Stradivarius, a 51-Year-Old Secret*, „The New York Times”, 14.05.1987, [online:] <https://www.nytimes.com/1987/05/14/nyregion/a-stolen-stradivarius-a-51-year-old-secret.html> [1.04.2019].

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.



znajdowały się skrzypce. Oprócz nich znalazła w nim także wiele wycinków z gazet – wszystkie dotyczyły kradzieży, do której doszło w 1936 roku w Carnegie Hall⁹. Żona Altmana zgłosiła sprawę na policję. Skrzypce po 50 latach trafiły w ręce prawowitego właściciela – ubezpieczyciela Lloyd's of London. Bronisław Huberman nie dożył odnalezienia swojego ukochanego instrumentu.

Czy gdyby podobna sprawa zdarzyła się dzisiaj, a złodziej zdecydowałby się sprzedać skradzione skrzypce, zamiast grać na nich w podrzędnych klubach, mógłby to zrobić? Odpowiedź na tak postawione pytanie brzmi: zależy, gdzie doszłoby do transakcji i czy kupujący byłby w dobrej wierze¹⁰.

W różnych krajach obowiązują odmienne zasady prawa rządzące przeniesieniem własności rzeczy ruchomych i ich nabycia przez osobę w dobrej wierze od nieuprawnionego. Kontrast między prawnymi rozwiązaniami widoczny jest zwłaszcza w wypadku dwóch tradycji prawnych: systemów prawa kontynentalnego (ochroną objęci są przede wszystkim nabywcy w dobrej wierze) i systemu *common law* (który chroni głównie właściciela). Zasady prawne co do nabycia prawa własności od nieuprawnionego są bardzo różnorodne.

Powszechnym co do rzeczy ruchomych rozwiązaniem, gdy w rachubę wchodzi regulacje prawne kilku państw (gdy np. w jednym państwie rzecz ukradziono, sprzedano natomiast w innym), jest skorzystanie w razie konfliktu praw z reguły *lex situs*, pozwalającej na zastosowanie prawa kraju, w którym znajdowała się rzecz w chwili sprzedaży¹¹. Spowodowane jest to łatwością jej zastosowania i pewnością, że jeśli rzecz została nabyta w dobrej wierze, nabycie to będzie podlegało ochronie prawnej

9 *Ibidem*.

10 Co w świetle instytucji nabycia własności ruchomości od nieuprawnionego sprowadza się do błędnego przekonania, że podmiot, od którego nabywa rzecz ruchomą, jest uprawniony do rozporządzania tą rzeczą – przeświadczenie co do tego, że zbywca jest właścicielem lub też uprawnionym do rozporządzania rzeczą na podstawie określonego tytułu (np. jako przedstawiciel ustawowy, pełnomocnik) musi być uzasadnione w danych okolicznościach. Zob. A. Szpunar, *Nabycie własności rzeczy ruchomej od nieuprawnionego*, Kraków 1998, s. 68.

11 D. Fincham, *How Adopting the Lex Originis Rule Can Impede the Flow of Illicit Cultural Property*, „Columbia Journal of Law and the Arts” 2008, 32, s. 111.

nawet wtedy, gdy położenie tej rzeczy w przyszłości się zmieni¹². Podkreśla się też uzyskaną dzięki stosowaniu reguły *lex situs* pewność obrotu i przewidywalność; nabywca musi upewnić się tylko co do jednego systemu prawnego, zanim zdecyduje się na kupno unikatowego instrumentu muzycznego. Z drugiej strony powoduje to, że pozyskane instrumenty muzyczne często są przewożone przez granice wielu państw i przechodzą przez wiele rąk w celu „wyprania tytułu do nich”¹³. W końcu zostają sprzedane osobie, która nie ma świadomości pochodzenia danego instrumentu, w kraju, którego system pozwoli na skuteczne przejście tytułu prawnego na nabywcę. Właściwe dla ustalenia, czy Altman jako osoba nieuprawniona mógłby dziś przenieść własność skrzypiec Gibson *ex Huberman*, byłoby prawo miejsca, w którym doszło do transakcji.

Czy złodziej mógłby zbyć skrzypce w USA? Stany Zjednoczone to kraj federalny; każdy stan ma własną legislację co do nabycia własności rzeczy ruchomej od nieuprawnionego. W większości jednak ustawodawstwa konkretnych stanów oparte są na *Uniform Commercial Code* (dalej: UCC) – akcie przyjętym w celu harmonizacji ustawodawstw poszczególnych stanów pod względem prawa zobowiązań¹⁴. Zgodnie z UCC, kiedy osoba trzecia będąca w dobrej wierze nabywa rzecz od złodzieja (a ten nie ma ważnego tytułu prawnego do rzeczy), nie może dojść do nabycia prawa własności tak zbywanego przedmiotu. W takim wypadku właściciel, który rzecz utracił, ma prawo do wystąpienia przeciwko osobie posiadającej jego skradziony przedmiot z powództwem windykacyjnym¹⁵.

Handel sztuką i antykami skupiony jest głównie w Nowym Jorku¹⁶, gdzie mieszkał też Julian Altman, dlatego warto przyjrzeć się rozwiązaniom zastosowanym w tym stanie. Przełomowym rozstrzygnięciem co do nabycia przez osobę będącą w dobrej wierze unikatowej rzeczy

12 *Ibidem*.

13 L. Frey, *Bakalar v. Vavra and the Art of Conflicts Analysis in New York: Framing a Choice of Law Approach for Moveable Property*, „Columbia Law Review” 2012, 5, s. 2012.

14 K. Burke, *International Transfers of Stolen Cultural Property: Should Thieves Continue to Benefit from Domestic Laws Favoring Bona Fide Purchasers*, „Loyola of Los Angeles International and Comparative Law Journal” 1990, 13, s. 447.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.



ruchomej o znacznej wartości, nie tylko pieniężnej, była sprawa Solomon R. Guggenheim Foundation przeciwko Lubell¹⁷ z roku 1991. W sprawie tej nowojorski Sąd Apelacyjny orzekł, że nie może być mowy o jakimkolwiek przedawnieniu w stosunku do roszczenia powoda dążącego do odzyskania od nabywcy w dobrej wierze skradzionego obrazu. Jakikolwiek terminy zaczynają biec dopiero od chwili, gdy okradziony właściciel zlokalizuje miejsce, w którym znajduje się rzecz ruchoma, zażąda od nabywcy jej zwrotu, a ten odmówi¹⁸. Poszukiwania rozpoczęte przez okradzionego właściciela muszą być prowadzone z należytą starannością, by czas na wytoczenie powództwa mógł płynąć dopiero od chwili ustalenia, w czyich rękach znajduje się skradzione dzieło (*discovery rule* – reguła odkrycia)¹⁹. Prawo właściciela do dochodzenia zwrotu skradzionych mu rzeczy nie jest bezwzględne, lecz zależy od należytej staranności w poszukiwaniach i zawiadomienia właściwych władz o kradzieży, tak by potencjalny nabywca miał możliwość sprawdzenia pochodzenia dzieł sztuki wystawionych na sprzedaż. Huberman od razu zawiadomił policję o kradzieży ukochanego instrumentu, więc w omawianym wypadku to ograniczenie nie znalazłoby zastosowania.

A gdyby Altman wywiózł skrzypce za granicę? We Francji kradzież jest oczywiście penalizowana, a właściciel skradzionej rzeczy wyposażony został w instrumenty prawne pozwalające na jej odzyskanie od złodzieja²⁰. Nabywca w dobrej wierze uzyskał jednak we francuskim systemie silną ochronę. Zgodnie z zasadą jawnego rynku (*market ouvert*), kupując rzecz ruchomą na publicznym targu lub od kupca handlującego rzeczami danego rodzaju – np. od osoby zawodowo trudniącej się handlem antykami lub w sklepie muzycznym – zyskuje się pewność co do własności danego przedmiotu. Właściciel, który rzecz utracił, może ją

17 A. Hawkins, R. Rothman, D. Goldstein, *A Tale of Two Innocents: Creating an Equitable Balance Between the Rights of Former Owners and Good Faith Purchasers of Stolen Art*, „Fordham Law Review” 1995, 64, Iss. 1, s. 51.

18 *Ibidem*.

19 K.D. Walton, *Leave No Stone Unturned: The Search for Art Stolen by the Nazis and the Legal Rules Governing Restitution of Stolen Art*, „Fordham Intellectual Property, Media & Entertainment Law Journal” 1999, 9, s. 594.

20 S. Levmore, *Variety and Uniformity in the Treatment of the Good-Faith Purchaser*, „The Journal of Legal Studies” 1987, 1, s. 57.

bowiem odzyskać, ale musi zapłacić nabywcy cenę, którą ten uiszczył, kupując rzecz²¹.

Poza powyższą zasadą ogromne znaczenie mają normy prawne regulujące sytuację nabywcy w dobrej wierze, który dokonał transakcji z osobą nieposiadającą tytułu do rzeczy. Doktryna francuska zgadza się co do przesłanek dobrej wiary nabywcy: jest to uzasadnione okolicznościami przekonanie, że zbywca jest właścicielem rzeczy. Musi ono istnieć w momencie, w którym nabywca obejmuje tę rzecz w posiadanie, a nabyta później wiedza o przeciwnym stanie prawnym nie ma znaczenia²². Właściciel ma trzy lata od utraty rzeczy, by dochodzić jej zwrotu²³. Jeśli termin ten minie, nabywca w dobrej wierze zyskuje tytuł własności²⁴. Trzyletni termin ma skłonić właściciela do szybkiej reakcji na utratę rzeczy i pozwolić nabywcy w dobrej wierze na definitywne nabycie tytułu z upływem tego okresu, co jest podyktowane potrzebą pewności obrotu²⁵.

Niemcy z kolei są takim państwem systemu prawa kontynentalnego, w którym nabycie własności rzeczy ruchomej od nieuprawnionego zależy jest od spełnienia określonych przesłanek bądź niemal niemożliwe, gdy transakcja dotyczy przedmiotu utraconego przez właściciela w wyniku kradzieży²⁶. Prawo niemieckie kładzie duży nacisk na rozróżnienie rzeczy ruchomych powierzonych przez właściciela i tych, które utracił on wbrew własnej woli, np. skradzionych czy zgubionych²⁷. Objęcie ochroną

21 W art. 2280 francuskiego kodeksu cywilnego kwestię tę uregulowano w następujący sposób: „Jeśli aktualny posiadacz skradzionej lub zgubionej rzeczy kupił ją na targach lub na targu, lub w publicznej sprzedaży, lub od sprzedawcy trudniącego się sprzedażą rzeczy takiego rodzaju, pierwotny właściciel może odzyskać tę rzecz, zwracając aktualnemu właścicielowi koszt, który poniósł, nabywając rzecz” [tłum. własne].

22 M. Pilich, *Dobra wiara w konwencji o umowach międzynarodowej sprzedaży towarów*, Warszawa 2006, s. 45.

23 D. Fincham, *op. cit.*, s. 113.

24 *Ibidem*.

25 S. Levmore, *op. cit.*, s. 58.

26 P. Youngblood Reyhan, *A Chaotic Palette: Conflict of Laws in Litigation Between Original Owners and Good-Faith Purchasers of Stolen Art*, „Duke Law Journal” 2001, 4, s. 1448.

27 A. Szpunar, *op. cit.*, s. 19 i n.



nabywcy zależy od tego, w jaki sposób właściciel utracił rzecz – nabycie w dobrej wierze jest nią objęte jedynie w wypadku rzeczy powierzonych, wyłączone natomiast, gdy rzecz została skradziona²⁸ (wyjątek stanowi, co szczególnie ważne w kontekście obrotu zabytkowymi instrumentami muzycznymi, nabycie własności skradzionego przedmiotu przez nabywcę w dobrej wierze w razie nabycia na publicznej aukcji²⁹). Skrzypce Hubermana zostały skradzione, nie mogłyby więc być skutecznie zbyte w Niemczech.

Włoski system prawny chroni nabywcę w dobrej wierze w wyjątkowo mocny sposób. Nabywca nabywa własność zakupionego przedmiotu od razu, jeśli spełnione zostaną następujące przesłanki³⁰:

- ∞ nabywca jest w dobrej wierze – nie może być świadom jakiegokolwiek nielegalnego pochodzenia kupowanego przedmiotu przy jego nabywaniu;
- ∞ transakcja została przeprowadzana w sposób zgodny z prawem (co do formy, zdolności do czynności prawnych itp.) i odpowiednio udokumentowana.

Nie przewidziano zatem żadnego okresu, w trakcie którego właściciel utraconej rzeczy może się starać o jej odzyskanie, a z upływem którego w razie nabycia w dobrej wierze skradzionej rzeczy ruchomej własność przechodzi na nabywcę³¹.

To właśnie do Włoch wywożone są takie rzeczy, jak cenne instrumenty muzyczne – jest to zjawisko nazywane *forum shopping*. Polega ono na wywiezieniu rzeczy ruchomej do takiego państwa, którego system prawny pozwala na nabycie rzeczy ruchomej od nieuprawnionego. Najlepiej obrazuje je sprawa Winkworth przeciwko Christie, Manson & Woods Ltd.³² Sprawa ta dotyczyła miniaturowych japońskich płaskorzeźb

28 *Ibidem*.

29 Kwestię tę reguluje § 935. 2 niemieckiego kodeksu cywilnego: „Zasady te [określające przesłanki nabycia rzeczy ruchomej od nieuprawnionego] nie dotyczą pieniędzy ani papierów wartościowych na okaziciela, a także rzeczy, które są sprzedawane w drodze publicznej licytacji lub aukcji zgodnie z § 979 (1a)” [tłum. własne].

30 K. Burke, *op. cit.*, s. 448.

31 *Ibidem*.

32 D. Fincham, *op. cit.*, s. 130.

wykonanych z kości słoniowej, o dużej wartości – nie tylko pieniężnej, lecz także historycznej³³. Zostały one skradzione powodowi, który był Anglikiem mieszkającym w Wielkiej Brytanii. Następnie wywieziono je do Włoch i tam kupił je nabywca w dobrej wierze, który następnie przywiózł je z powrotem do Wielkiej Brytanii, gdzie wystawił je na sprzedaż w aukcji³⁴. Pozwany bronił się, powołując się na skuteczne nabycie prawa własności do płaskorzeźb zgodnie z włoskim prawem, ponieważ był nabywcą w dobrej wierze³⁵. Brytyjski sąd, stosując regułę *lex situs*, przychylił się do tych argumentów i rozstrzygnął sprawę zgodnie z włoskim prawem jako prawem miejsca, gdzie doszło do transakcji, choć obie strony były Anglikami mieszkającymi w Wielkiej Brytanii, a płaskorzeźby zostały skradzione w Wielkiej Brytanii i najprawdopodobniej wywiezione do Włoch właśnie po to, by możliwe stało się przekazanie tytułu do nich, co byłoby niemożliwe zgodnie z prawem brytyjskim, które chroni pierwotnego właściciela skradzionej rzeczy³⁶.

A gdyby Altman wywiózł skrzypce do Polski? Przestankami nabycia własności rzeczy ruchomej od osoby nieuprawnionej, ujętymi w art. 169 § 1 ustawy z dnia 23 kwietnia 1964 r. – Kodeks cywilny (dalej: k.c.)³⁷, są: zbycie rzeczy ruchomej przez nieuprawnionego, wydanie rzeczy przez zbywcę, objęcie rzeczy w posiadanie przez nabywcę i dobra wiara nabywcy. Artykuł 169 k.c. w § 2 podaje dodatkową przesłankę, która ma zastosowanie do rzeczy skradzionych, zgubionych i utraconych w inny sposób: jest to upływ trzyletniego terminu, liczony od utraty rzeczy przez właściciela. Aby doszło do przejścia tytułu własności ruchomości na nabywcę, wszystkie te przesłanki muszą zostać kumulatywnie spełnione. Dobra wiara jest przesłanką dotyczącą nabywcy, a fakt pozostawania w złej wierze zbywcy nie ma wpływu na skuteczność nabycia własności rzeczy ruchomej³⁸. Jeśli więc potencjalny nabywca

33 T. Pecoraro, *Choice of Law in Litigation to Recover National Cultural Property: Efforts at Harmonization in Private International Law*, „Virginia Journal of International Law” 1990, 31, s. 16.

34 P. Youngblood Reyhan, *op. cit.*, s. 1014.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*, s. 1006.

37 Tekst jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 1145, ze zm.

38 A. Szpunar, *op. cit.*, s. 67.



skradzionych skrzypiec byłyby w dobrej wierze, mógłby się stać ich właścicielem.

Czy skradzione skrzypce *Gibson ex Huberman* mogłyby zatem w Polsce zostać skutecznie zbyte? Istnieje pewien wyjątek od powyższych zasad – art. 169 § 1 i 2 k.c. nie ma zastosowania co do rzeczy wpisanych do rejestru utraconych dóbr kultury. Ta nowa regulacja, wprowadzona przez art. 26 ust. 1 ustawy z dnia 20 lutego 2015 r. o rzeczach znalezionych (dalej: u.r.z.)³⁹, weszła w życie 21 czerwca 2015 roku. Artykuł 28 u.r.z. stanowi, że nowe rozwiązania prawne dotyczące rzeczy wpisanych do rejestru utraconych dóbr kultury znajdują zastosowanie do rzeczy ruchomych utraconych w wyniku czynu zabronionego, popełnionego po dniu wejścia w życie omawianej ustawy. W doktrynie od dawna podkreślano, że dotychczasowa regulacja nabycia rzeczy ruchomej od osoby nieuprawnionej nie odpowiadała potrzebom ochrony dziedzictwa kulturowego⁴⁰.

Warunkiem wyłączenia dóbr kultury spod dyspozycji art. 169 k.c. jest wpisanie ich do krajowego rejestru utraconych dóbr kultury. Za prowadzenie rejestru odpowiedzialny jest minister właściwy do spraw kultury (art. 24 a ust. 1 ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami; dalej: u.o.z.⁴¹), a wpis do krajowego rejestru utraconych dóbr kultury dokonywany jest na wniosek właściciela utraconej rzeczy, policji, prokuratora, wojewódzkiego konserwatora zabytków, Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych lub jednostki organizacyjnej, w której zbiorach albo zasobach znajdowała się rzecz utracona (art. 24 a ust. 3 u.o.z.).

Wpisowi do rejestru podlegają rzeczy ruchome będące wpisanymi do rejestru zabytkami (art. 24 a ust. 2 u.o.z.). Ustawa o ochronie zabytków wprowadza w art. 3 pkt 1 normatywną definicję zabytku: zabytkiem jest „nieruchomość lub rzecz ruchoma, ich części lub zespoły będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie

39 Teks jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 908, ze zm.

40 K. Zalaśńska, *Dobra wiara jako przesłanka ochrony nabywców kradzionych dzieł sztuki*, „Palestra” 2010, nr 5–6, s. 53.

41 Tekst jedn.: Dz.U. z 2020 r., poz. 282, ze zm.

społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową”.

Zabytek musi łącznie spełniać przesłanki wymienione w art. 3 pkt 1 u.o.z.; jedną z nich nie jest jednak wpis do rejestru zabytków, ustawa nie określa bowiem formalnego kryterium uznania danej rzeczy za zabytek, jakim jest wpis do rejestru. Zgodnie z art. 10 ustawy zabytki ruchome mogą zostać wpisane do rejestru zabytków na wniosek właściciela lub z urzędu w razie uzasadnionej obawy zniszczenia, uszkodzenia lub nielegalnego wywiezienia zabytku za granicę albo wywiezienia za granicę zabytku o wyjątkowej wartości historycznej, artystycznej lub naukowej; wpis dokonywany jest na podstawie decyzji wojewódzkiego konserwatora zabytków. Skrzypce *Gibson ex Huberman* z pewnością spełniają ustawową definicję zabytku, gdyby więc zostały wpisane do rejestru utraconych dóbr kultury, ich nabycie od osoby nieuprawnionej nie byłoby możliwe.

Skomplikowana sytuacja panująca na międzynarodowym rynku handlu przedmiotów o unikatowym charakterze, ta „chaotyczna paleta⁴²” rozmaitych rozwiązań prawnych, które umożliwiają „wypranie tytułu” do skradzionych i nielegalnie pozyskanych unikatowych instrumentów muzycznych, powoduje, że ich złodzieje mają ułatwioną sytuację, a czarny rynek skradzionych przedmiotów o charakterze zabytkowym i artystycznym jest międzynarodowym fenomenem, który przynosi każdego roku miliardy dolarów (wielkością ustępując jedynie rynkowi narkotyko- wemu⁴³).

Muzycy grający na unikatowych, zabytkowych instrumentach (zwłaszcza podczas zagranicznych występów) powinni zadbać o wpisanie ich do rejestru zabytków. W razie ich kradzieży umożliwi to dokonanie wpisu do krajowego rejestru utraconych dóbr kultury, co spowoduje – przynajmniej na terytorium naszego kraju – że ich sprzedaż, nawet osobie będącej w dobrej wierze, stanie się niemożliwa.

42 P. Youngblood Reyhan, *op. cit.*, s. 955.

43 P. Margules, *International Art Theft and the Illegal Import and Export of Cultural Property: A Study of Relevant Values, Legislation, and Solutions*, „Suffolk Transnational Law Journal” 1991–1992, 15, s. 413.



Bibliografia

- Burke Karen, *International Transfers of Stolen Cultural Property: Should Thieves Continue to Benefit from Domestic Laws Favoring Bona Fide Purchasers*, „Loyola of Los Angeles International and Comparative Law Journal” 1990, 13.
- Connecticut Reports; Proceedings in the Supreme Court of the State of Connecticut, vol. 239, Hartford 1996.
- Fincham Derek, *How Adopting the Lex Originis Rule Can Impede the Flow of Illicit Cultural Property*, „Columbia Journal of Law and the Arts” 2008, 32.
- Frey Laurie, *Bakalar v. Vavra and the Art of Conflicts Analysis in New York: Framing a Choice of Law Approach for Moveable Property*, „Columbia Law Review” 2012, 5.
- Harvey Brian W., *Violin Fraud: Deception, Forgery, Theft, and the Law*, Oxford 1992.
- Hawkins Ashton, Rothman Richard, Goldstein David, *A Tale of Two Innocents: Creating an Equitable Balance Between the Rights of Former Owners and Good Faith Purchasers of Stolen Art*, „Fordham Law Review” 1995, 64, Iss. 1.
- Levmore Saul, *Variety and Uniformity in the Treatment of the Good-Faith Purchaser*, „The Journal of Legal Studies” 1987, 1.
- Madden Richard, *A Stolen Stradivarius, a 51-Year-Old Secret*, „The New York Times”, 14.05.1987, [online:] <https://www.nytimes.com/1987/05/14/ny-region/a-stolen-stradivarius-a-51-year-old-secret.html> [1.04.2019].
- Margules Paige, *International Art Theft and the Illegal Import and Export of Cultural Property: A Study of Relevant Values, Legislation, and Solutions*, „Suffolk Transnational Law Journal” 1991–1992, 15.
- Pecoraro Thomas, *Choice of Law in Litigation to Recover National Cultural Property: Efforts at Harmonization in Private International Law*, „Virginia Journal of International Law” 1990, 31.
- Pilich Mateusz, *Dobra wiara w konwencji o umowach międzynarodowej sprzedaży towarów*, Warszawa 2006.
- Szpunar, Adam, *Nabywanie własności rzeczy ruchomej od nieuprawnionego*, Kraków 1998.
- Walton Katherine D., *Leave No Stone Unturned: The Search for Art Stolen by the Nazis and the Legal Rules Governing Restitution of Stolen Art*, „Fordham Intellectual Property, Media & Entertainment Law Journal” 1999, 9.
- Weingarten Gene, *The Fiddler in the Subway: The Story of the World-Class Violinist Who Played for Handouts. And Other Virtuoso Performances by America's Foremost Feature Writer*, New York 2010.

Youngblood Reyhan Patricia, *A Chaotic Palette: Conflict of Laws in Litigation Between Original Owners and Good-Faith Purchasers of Stolen Art*, „Duke Law Journal” 2001, 4.

Zalasińska Katarzyna, *Dobra wiara jako przesłanka ochrony nabywców kradzionych dzieł sztuki*, „Palestra” 2010, nr 5–6.

STRESZCZENIE

StradivARIOUS albo RÓŻNORODNE rozwiązania problemu nabycia unikatowych skrzypiec od nieuprawnionego w wybranych systemach prawnych

Instrumenty muzyczne są podstawowymi narzędziami pracy muzyka. Niestety, często się zdarza, że zostają skradzione – jak stało się ze skrzypcami stradivarius skradzionymi w roku 1936 polskiemu wirtuozowi Bronisławowi Hubermanowi podczas jego występu w nowojorskiej Carnegie Hall. Poszczególne systemy prawne przewidują odmienne zasady co do tego, czy i po spełnieniu jakich przesłanek można nabyć własność rzeczy ruchomych, jakimi są właśnie instrumenty muzyczne, od osób nieuprawnionych do rozporządzania nimi. Największa różnica widoczna jest między systemami krajów tradycji *common law*, gdzie, co do zasady, własność rzeczy ruchomej można nabyć jedynie od jej właściciela, oraz systemami krajów *civil law*, gdzie po spełnieniu bardziej lub mniej surowych przesłanek można stać się właścicielem rzeczy ruchomej, nawet jeśli ta została komuś skradziona. Sprawa skradzionych Hubermanowi skrzypiec znalazła swój szczęśliwy finał po 50 latach – było to możliwe, ponieważ w omawianym stanie faktycznym zastosowanie znalazło prawo stanu Nowy Jork. Artykuł porusza kwestię tego, jak wyglądałoby rozwiązanie sprawy, gdyby rzecz się działa w Polsce, a także w innych wybranych krajach systemu *civil law* oraz w wybranych krajach *common law*. W rezultacie odpowiada na pytanie, do jakich krajów złodzieje najczęściej wywożą instrumenty, by móc łatwiej je sprzedać, korzystając z panujących tam reguł prawnych dotyczących nabycia własności rzeczy ruchomej od nieuprawnionego.

Słowa kluczowe: instrumenty muzyczne, nabycie rzeczy ruchomej od nieuprawnionego, *forum shopping*

StradiVARIOUS, Or Various Solutions to the Problem of an *a non domino* Acquisition of a Unique Violin in Selected Legal Systems

Musical instruments are the basic tools for musicians. Unfortunately, it often happens that they get stolen – as was the case with the Stradivarius violin stolen in 1936 from the Polish violinist Bronisław Huberman during his performance at the Carnegie Hall in New York. Individual legal systems provide different rules as to whether – and after meeting what conditions – one can acquire the ownership of movables, such as musical instruments, from persons not authorised to dispose of them. The largest difference can be observed between the systems with common law traditions, where – as a rule – ownership of a movable can only be acquired from its owner, and the civil law systems, where – after meeting more or less stringent conditions – it is possible to become the owner of a movable, even if it has been stolen from someone. The case of the violin stolen from Huberman had a happy ending after 50 years – it was possible because the law of New York State was applied in the case. The article raises the question of what the solution of this case would look like if the event was to happen in Poland, as well as other selected countries with a civil law system or selected countries with a common law system. As a result, it indicates the countries most often chosen by thieves for moving musical instruments to, in order to be able to sell them more easily, using the prevailing legal rules governing the acquisition of movables from unauthorised persons.

Keywords: musical instruments, *a non domino* acquisition of movables, forum shopping

AGATA SKOWROŃ

ORCID: UWr 0000-0001-6718-4391

Doktorantka w Instytucie Prawa Cywilnego na Wydziale Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, a także aplikantka notarialna w Izbie Notarialnej we Wrocławiu.



O ROLI KOPISTY RAZ JESZCZE W KONTEKŚCIE PRAW AUTORSKICH I ZAWIERANIA UMÓW

Niniejszy artykuł jest bezpośrednim nawiązaniem do wykładu inauguracyjnego, który wygłosiłem na Uniwersytecie Wrocławskim 17 listopada 2017 roku. Mój wykład *Między kompozytorem a jego dziełem. Rola kopyisty i edytora muzycznego (music engraver¹)* otwierał wówczas seminarium naukowe *Muzyka i prawo* i miał za zadanie przybliżyć słuchaczom pracę osoby zajmującej się przygotowaniem do druku partytur, a także opracowaniem komputerowym rękopiśmiennych dzieł muzycznych oraz problematykę związaną z prawem autorskim wynikającym z takiego opracowania. Wystąpienie i jego tytuł wskazywały wyraźnie drogę, jaką musi pokonać dzieło od pomysłu zrodzonego w umyśle kompozytora, poprzez urzeczywistnienie w rękopisie, przekształcenia dokonane w opracowaniu komputerowym jego zapisu, aż po dotarcie do wykonawcy i przez niego do odbiorcy. Na drodze tej – między kompozytorem a wykonawcą – wyróżniono osobę edytora muzycznego, którego praca niejednokrotnie przewyższa czysto techniczne, komputerowe przepisanie utworu. Wykazano wówczas, że może powstać wiele rozbieżności między rękopisem kompozytora a gotową do druku wersją dzieła, jednak

1 *Music engraver* – dosł. 'grawer muzyki' [tłum. autora].

sama myśl kompozytora pozostaje niezmienna. Postawiono pytanie, czy może istnieć coś (lub raczej ktoś) między kompozytorem a jego dziełem, i odpowiadano znacząco, że z punktu widzenia procesu twórczego na pewno nie, jednak ze względu na możliwość rozpowszechniania i wykonywania jednolitej, pozbawionej błędów, a przede wszystkim czytelnej wersji dzieła – tak.

Aby rozpocząć całościowe rozważania na ten temat, należy w pierwszej kolejności wykazać, kim jest wymieniony w tytule kopista, jaką pełni funkcję i czy w związku z tym przysługują mu jakieś prawa.

Samo słowo „kopista”² nie kojarzy się dzisiaj dobrze. W pierwszej chwili przychodzi na myśl raczej osobę popełniającą jakieś przestępstwo związane z kopiowaniem płyty CD, fragmentu książki, fotografii lub jakiegoś innego dzieła niż osobę, której praca w ocenie środowiska artystycznego jest niezbędna. Ogólnie rzecz ujmując, kopiowanie w czasach obecnych jest niejednokrotnie zakazane prawem, tak więc sformułowanie „przysługujące mu prawa” wydaje się zupełnie nie na miejscu.

Przypomnijmy, że niegdyś kopistami byli między innymi mnisi w klasztorach, którzy przepisywali obszernie księgi. Ich działalność pozwalała na powielanie, uzupełnianie, a przez to udostępnianie wiedzy. Była także działalnością archiwizacyjną i popularyzatorską. Inne nazwy osób wykonujących ten zawód to: skryba³, archiwista, przepisywacz, skryptor. Następnie, około roku 1450, pojawił się druk. Wynalazek ruchomych czcionek Johanna Gutenberga zakończył umownie okres średniowiecza, jednak nie rozwiązał problemu zapisu nutowego, który ze względu na swoją nieustanną ewolucję i złożoność nadal był powielany ręcznie. Jeszcze w XIX i na początku XX wieku zlecano kopiściom ręczne przepisywanie partytur. Po pewnym czasie poradzono sobie także z drukiem muzycznym. Z pomocą przyszedł zawód sztycharza⁴, dzisiaj prawie zapomniany. Nazwa zawodu pochodzi od sztychu, czyli

2 Kopista – „śrdw.-łac. *copista*» osoba sporządzająca kopie, kopiąca, przepisująca coś”, [hasło w:] *Słownik wyrazów obcych PWN*, red. J. Tokarski, Warszawa 1972, s. 391.

3 Skryba – „łac. *scriba* [...] 2. daw. kopista ksiąg, dokumentów [...]”, [hasło w:] *Słownik...*, s. 687.

4 Sztycharz – „niem. *Stecher*» rytownik zajmujący się sztychowaniem”, [hasło w:] *Słownik...*, s. 736.



rodzaju ryciny wykonywanej metalowym rylcem na metalowej płycie, najczęściej miedzianej, później cynkowej. Sztycharz najpierw przygotowywał pięciolinie, następnie rył bądź wybijał za pomocą odpowiednich stempli i młotków wszelkie oznaczenia nutowe, klucze, kreski taktowe, nanosił teksty⁵. Wszystko to opracowywał w lustrzanym odbiciu, by po zakończeniu zalać farbą drukarską, ściągnąć jej nadmiar i odbić na papierze w prasie drukarskiej. Była to bardzo żmudna praca. Błędy w przygotowaniu matrycy miedzianej likwidowano przez zalanie cyną i szlifowanie. Następnie z pomocą przyszła fotografia, a za nią światłokopia, rozwinięta i znana obecnie bardziej jako kserokopia, toteż termin „kopiista” odnosimy często do osoby zajmującej się obsługą kserokopiarki.

Chociaż współcześnie na pulpitych orkiestr, kameralistów i solistów spotkać można materiały rękopiśmienne, to dopiero w erze ogólnego dostępu do komputerów oraz rozwoju specjalistycznego oprogramowania do zapisu nutowego, łączącego w sobie cechy programów graficznych, kompozytorzy uzyskali narzędzia, dzięki którym mogą w sposób wygodny tworzyć dzieła gotowe do wydruku. Pomijając sam proces twórczy, pracę związaną z komputerowym zapisem dzieła można porównać poniekąd do pisania w edytorze tekstowym lub programowania. Dla większości osób, które choć trochę znają podstawową obsługę komputera, nie jest niczym trudnym operowanie w programach do edycji tekstu. Nieco inaczej jest jednak z edytorami nutowymi, są to bowiem programy o bardzo złożonej specyfice, do których obsługi nie wystarczy ogólna znajomość komputera ani informacje pozyskane z Internetu⁶. Obsługę ich można porównać do umiejętności czytania nut – nie każdy to potrafi, rozumie, a co dopiero pisze własne utwory lub przepisuje czyjeś. Podobnie rzecz ma się z obsługą programów graficznych, a podobieństwo odnajdziemy również w pracy programisty – tylko nieliczni doskonale znają specyfikę tych programów i programowania. Oczywiście, większość ludzi nie musi umieć pisać nut ani zajmować się grafiką komputerową

5 Zob. M. Tomaszewski, *Druk nutowy*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 202.

6 Głównymi programami do edycji nut są programy Finale i Sibelius, a w ostatnim czasie także Dorico. To jedne z najbardziej zaawansowanych narzędzi do opracowania w zasadzie każdego rodzaju zapisu muzycznego.

lub programowaniem. Powyższe przykłady mają jedynie wskazać na pewne podobieństwo, by przybliżyć problematykę związaną z zapisem nutowym.

Rola kopisty przez wieki nie uległa zmianie, chociaż metody powszechnie pojętego kopiowania zdecydowanie się zmieniły. Nieustanny rozwój metod prowokowany jest zwykłą chęcią usprawnienia wykonywanej pracy. Do czego zatem współcześnie potrzebni są kopiści? W naszym konkretnym wypadku mowa jest o osobie dokonującej kopii utworu muzycznego lub jego transformacji z rękopisu na zapis cyfrowy za wiedzą i zgodą, a często także na prośbę kompozytora.

W tym miejscu należy zdecydowanie odróżnić kopiowanie treści chronionych prawem w celach osiągnięcia dodatkowego zysku z działań nielegalnych od pracy osoby, której zadaniem jest przygotowanie utworu do wydania lub wykonania. Podobnie sporządza się kopię dzieła malarzskiego, rzadziej rzeźbiarskiego lub innego, aby udostępnić ją w zamian za oryginał, który przechowywany jest poza zasięgiem przeciętnego oglądającego. Wiele muzeów posiada doskonałe kopie dzieł zastępujące oryginały, które są chronione przed czynnikami zewnętrznymi. Jeżeli chodzi o zabytki muzyczne, takie jak dawne partytury czy rękopiśmienne kopie dzieł, to w tym konkretnym wypadku dostosowanie ich na potrzeby wydania lub wykonania staje się ważniejsze od sporządzenia dokładnej kopii rękopisu. Oznacza to, że nikt nie sili się na ręczne odwzorowanie dokładnej postaci partytury, ponieważ istnieją takie możliwości reprograficzne jak skanowanie czy fotokopia. W zasadzie nigdy nie było przedmiotem działań kopistów utworów muzycznych przygotowywanie kopii w sposób uniemożliwiający odróżnienie od oryginału, a to dlatego, że mowa jest o dziele muzycznym, którego istotą jest brzmienie, a nie wygląd. Toteż kopiści często podejmują ważne z punktu widzenia wykonawczego decyzje o zmianach w wyglądzie pewnych zjawisk zanotowanych przez kompozytorów w ich partyturach. Wykonywanie utworu z rękopiśmiennej kopii lub raczej odpisu dzieła jest dzisiaj spotykane tylko w wyjątkowych wypadkach, np. gdy przygotowanie opracowania drukowanego przekroczyłoby budżet wykonania. Utwory, które zostały odkryte przez badaczy, przechodzą gruntowne opracowanie zarówno pod względem krytyczno-źródłowym, jak i wykonawczym. Tym między innymi zajmuje się współcześnie kopista. O ile



pod względem opracowania krytyczno-źródłowego bezcenna jest praca muzykologa i/lub teoretyka muzyki, o tyle pod względem opracowania partytury i materiałów nutowych do wykonania niezbędny staje się udział kopyisty.

Współcześni kompozytorzy, którzy wykorzystują specjalistyczne oprogramowanie do zapisu muzyki, chętnie korzystają ze wsparcia kopyistów przygotowujących utwory do wykonania lub wydania. Rola kompozytora sprowadza się często jedynie do skomponowania utworu, nierzadko jako rękopiśmiennej partytury, pełnej skrótów, braków i niedopatrzeń. Na przeciwnym biegunie stoją kompozytorzy tworzący w programach typu DAW (ang. Digital Audio Workstation)⁷, z których następnie należy partyturę i materiały nutowe wykreować. Nawet jeśli kompozytor opracowuje swój utwór w konkretnym edytorze nutowym, dobrze jest, by inna osoba (kopyista, redaktor, edytor) przejrzała wyniki jego pracy. Opracowania do wykonania wiążą się często z dodatkowym czasem, którego kompozytorom zazwyczaj brakuje. W tym momencie pomocna staje się osoba kopyisty. Przejmuje on powierzone dzieło i stara się jak najdokładniej odwzorować intencję jego twórcy. Choć sprawa wydaje się dość prosta, to jednak praca ta wymaga ogromnej wiedzy z zakresu stosowanej w dziele notacji muzycznej i historii muzyki. Kopyista często podejmuje decyzje o rozwiązaniach dotyczących problemów wykonawczych, jest odpowiedzialny za korekty nie tylko techniczne, lecz także kompozytorskie. Wydaje się zatem, że idealną osobą, która to stanowisko może objąć, jest inny kompozytor, choć obecnie z wielkim powodzeniem rolę tę przyjmują teoretycy muzyki i muzykolodzy, którzy dzięki nieustannej analizie muzyki, jej postaci, kontekstu, rodzaju zapisu czy kwestii interpretacji mają wszelkie predyspozycje do wykonywania tej pracy.

Nie ma dwóch identycznych partytur utworów ani pod względem brzmieniowym, ani edytorskim. Każde dzieło wymaga indywidualnego podejścia. Zadaniem nadrzędnym osoby zajmującej się redakcją materiałów nutowych jest ich rzetelne opracowanie. Wiąże się to z pewną

7 Są to programy komputerowe umożliwiające nagrywanie i cyfrowe przetwarzanie dźwięku audio, często poszerzone o możliwość dodawania i przetwarzania ścieżek MIDI. Obecnie popularne oprogramowanie to: Steinberg Cubase, Nuendo, Pro Logic, Ableton.

odpowiedzialnością, a zatem i z określonymi prawami. W pracy kopisty należy wyróżnić trzy jej rodzaje:

- ∞ pracę odtwórczą, gdy przenosi się dosłownie rękopis kompozytora;
- ∞ pracę twórczą, gdy kopista ingeruje w opracowanie dzieła;
- ∞ pracę pośrednią między twórczą a odtwórczą.

Najczęściej mamy do czynienia z pracą odtwórczą i przeniesieniem na grunt cyfrowy materiału rękopiśmiennego. Tu bardzo istotna staje się wiedza na temat zawierania umów z podmiotami zlecającymi, wydawnictwami, uczelniami, szkołami muzycznymi i prywatnymi osobami. Takie zadania wykonuje się najczęściej na podstawie umowy o dzieło lub umowy-zlecenia, przy 20% kosztów uzyskania przychodu⁸. Oznacza to, że kopista podpisuje umowę z podmiotem, np. wydawnictwem, na dostosowanie składu partytury i materiałów orkiestrowych do wskazanych standardów. Wprawdzie pracę tę wykonuje się osobiście, ale nie ma ona nic wspólnego z pracą twórczą, która mogłaby być gratyfikowana jako autorska.

Inaczej rzecz ma się z opracowaniem partytury i materiałów orkiestrowych, w które kopista ingeruje. Dzieje się to wtedy, gdy dodatkowo dokonujemy krytycznego opracowania i korekty powierzonego nam dzieła, ingerując przy tym w samo dzieło. Pojawia się przy tym pytanie, czy możemy ingerować w treść dzieła i co nas do tego upoważnia. W wyjątkowych sytuacjach ingerencja jest nieunikniona, a wręcz wskazana. Może mieć na celu dostosowanie utworu do poprawnego wykonania lub wyczyszczenia z naleciałości innych kopistów i redaktorów: „Działalność twórcza o indywidualnym charakterze cechuje się tym, że jej rezultat jest nieprzewidywalny i niepowtarzalny. [...] działalność twórcza o indywidualnym charakterze jest przeciwieństwem działalności o charakterze technicznym”⁹.

W tym wypadku nie wystarczy już tylko wiedza z zakresu obsługi programu do edycji nut. Potrzebna jest także wiedza kompozytorska, znajomość twórczości i technik danego kompozytora oraz umiejętność sprytnego odnajdowania właściwych rozwiązań. Przypomina to nieco

8 Więcej na ten temat [online:] <https://www.podatki.gov.pl/pit/abc-pit/koszty-uzyskania-przychodow/> [30.06.2020].

9 A. Sewerynik, *Prawo autorskie w muzyce*, Warszawa 2014, s. 16.



pracę detektywa, często bardzo żmudną, której jedynym celem jest darcie do tego, co kompozytor miał pierwotnie w zamyśle. Istotne jest także to, że partytura taka mogłaby zostać przygotowana przez różne osoby w odmienny, indywidualny sposób. Na wykonanie takiej pracy należy podpisać umowę przy 50% kosztów uzyskania przychodu, jaka przysługuje autorom i twórcom. Kopista w tym wypadku podejmuje rolę twórcy autorskiego opracowania takiego dzieła. Przy zawieraniu umowy na takie opracowanie warto ponadto rozpatrzyć przepisy ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, w szczególności o prawie do wydań naukowych i krytycznych¹⁰. Kopista nie jest tu autorem konkretnego dzieła, ale staje się autorem jego opracowania, które również jest chronione prawem: „Prawa do korzystania z opracowania nazywamy prawami zależnymi. Polegają one na tym, że rozpowszechnianie opracowania będącego odrębnym od oryginału utworem może odbywać się jedynie za zgodą twórcy oryginału, chyba że jego ochrona majątkowa wygasa”¹¹.

Zdarza się, że granica między opracowaniem autorskim a zwykłym opracowaniem technicznym jest niewielka. Nie można na przykład innego rozmieszczenia taktów na stronie edytowanej niż w rękopisie uznać za twórczą ingerencję w utwór. To tak, jakby osoba odpowiadająca za edycję tekstu niniejszego artykułu w publikacji uważała, że dokonuje autorskiego, twórczego jego opracowania przez zmianę rozmieszczenia akapitów lub przeniesienie jednoliterowych słów z końców wierszy. Kiedy jednak ingerencje w dzieło mają istotny, artystyczny wpływ na końcowy efekt, wtedy jest to opracowanie artystyczne. Najczęściej dotyczy to opracowań utworów współczesnych, które swój pełny kształt graficzny uzyskują dopiero po wykonanej pracy kopyisty. Zdarza się i tak, że opracowania dzieł kompozytorów poprzednich epok wymagają rzetelnego opracowania autorskiego.

Jako przykład podać można opracowanie partytury i materiałów nutowych krotchwili *Nowy Don Kiszot*, czyli *sto szaleństw* Stanisława Moniuszki, które zlecone zostało mnie oraz doktorowi Andrzejowi Wolańskiemu w 2016 roku. Zadanie to okazało się bardzo złożone między

10 Art. 99² ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tekst jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 1231, ze zm.

11 A. Sewerynik, *op. cit.*, s. 52–53.

innymi dlatego, że pozyskana kolorowa fotokopia odpisu dzieła, z której opracowanie powstawało, uwidoczniła wiele naleciałości i warstw powstałych w wyniku działania wcześniejszych kopistów. Za priorytet uznano wyczyszczenie partytury z tych naleciałości. Sprawa stała się jeszcze bardziej skomplikowana, gdy odkryto, że w niektórych miejscach dokonano usunięć, najprawdopodobniej za pomocą żyłетки, a następnie nadpisano inne dźwięki. Oznaczało to, że trzeba podejmować śmiałe decyzje zmierzające do ustalenia, jakie dźwięki rzeczywiście wpisał kompozytor, a także do wyjaśnienia, czy usunięcia nut nie wynikały po prostu z chęci poprawienia błędów popełnionych przez osobę sporządzającą partyturę. Ponadto należało ustalić, jaka idea przyświecała takim zmianom dokonywanym przez osoby trzecie. Wiadomo już, że egzemplarz partytury *Nowego Don Kiszota*, z którego przygotowano opracowanie do wykonania, nie był pisany ręką samego kompozytora, a jedynie stanowił odpis zlecony przez Stanisława Moniuszkę. Oryginał partytury Moniuszki najpewniej nie istnieje. Pozyskane informacje pozwoliły autorom opracowania na dokonywanie dalej idących zmian w orkiestracji. W pierwszej kolejności należało zatem rozstrzygnąć, dlaczego ktoś w ogóle silił się na dopisanie dźwięków do dzieła Moniuszki. Być może była to dość nieudolna próba stworzenia dzieła o bardziej monumentalnym brzmieniu, jednak czy słuszna i zgodna z intencją młodego wówczas twórcy? Zagadnieniem tym dogłębnie zajęli się muzykolodzy, między innymi Andrzej Wolański, który dokonał opracowania źródłowo-krytycznego dzieła dla Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Ostatecznie postanowiono, że należy usunąć wszystkie dopiski i postarać się przywrócić pierwotny zapis, pozostawiając niejako surowy tekst muzyczny.

Wiele taktów partytury *Nowego Don Kiszota* zostało uzupełnionych dźwiękami w różnych kolorach: czerwonym, zielonym i fioletowym. Dopiski te i uwagi wyraźnie wskazują, w jaki sposób próbowano zmienić całe dzieło Moniuszki. Podpisywane miejsca bez wątplenia należało oczyścić, ujawniając przy tym, czy pod zapiskami nie widniał inny, oryginalny zapis. Niektóre fragmenty przysporzyły wiele kłopotu, bo nie do końca można było stwierdzić, kiedy i przez kogo zostały zmienione, czy przez nieznanego autora odpisu, czy może zmian dokonano zdecydowanie później. Na koniec należało uzupełnić partyturę o oznaczenia artykulacyjne i dynamiczne oraz dostosować całość do obecnych standardów.



Efektem kilkunastomiesięcznej pracy nad utworem było prawykonanie w 2017 roku podczas 55. Międzynarodowego Festiwalu Moniuszkowskiego w Kudowie-Zdroju, gdzie pod dyrekcją Stanisława Rybarczyka wystąpili pedagodzy i studenci wrocławskiej Akademii Muzycznej przy wtórze Orkiestry Festiwalowej. Następnie dokonano nagrania audio-wideo na płycie DVD w grudniu 2017 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, a w dniach 1–3 maja 2018 roku wystawiono trzy spektakle w Teatrze Warszawskiej Opery Kameralnej. Obecnie prace nad wydaniem źródłowo-krytycznym Nowego *Don Kiszota* zostały wstrzymane.

Praca nad partyturą Stanisława Moniuszki przyniosła wiele niejasności także pod względem zawierania umów. Z jednej strony potrzebne było przygotowanie dzieła do wykonania i opracowanie autorskie, za które należało podpisać umowę uwzględniającą 50% kosztów uzyskania przychodu, z drugiej – w późniejszym czasie dostosowanie partytury do standardów wydawnictwa z naniesionymi poprawkami redaktorskimi i z uwzględnieniem opracowania krytyczno-źródłowego Andrzeja Wolańskiego, czyli w rzeczywistości wykonanie pracy *stricte* technicznej (20% kosztów uzyskania przychodu). Pojawił się też problem dwóch wynagrodzeń za przygotowanie jednego utworu. Dość szybko udało się go jednak rozwiązać, wykazując, że wykonano dwie różne prace, chociaż jedna w pewnym stopniu powstała na podstawie drugiej. Z podobnymi sytuacjami kopiści nie spotykają się zbyt często w swojej pracy. Zazwyczaj podpisują jedną umowę i ewentualne aneksy do niej. W tym wypadku kwestia umów wynikała z różnych celów końcowych i innych źródeł finansowania. Pierwszą (do wykonania) finansował Festiwal Moniuszkowski w Kudowie-Zdroju, drugą (do wydania) niezależnie wydawnictwo PWM.

Kolejnym istotnym punktem staje się dokonanie wyceny przez kopistów. Obecnie najprostszymi i najpopularniejszymi rozwiązaniami są wyceny:

- ∞ za godzinę pracy;
- ∞ za stronę partytury i stronę głosu;
- ∞ za liczbę umieszczonych znaków;
- ∞ ryczałt, czyli umowna kwota za wykonanie wszelkich prac związanych ściśle z opisem w umowie.

Wycena dotycząca liczby umieszczonych znaków najczęściej ma odniesienie do publikacji książkowych. Bez względu na krój czcionki, szerokość marginesów i innych technicznych uwarunkowań liczba znaków w publikacji się nie zmienia. Może za to zmienić się znacząco liczba stron takiej publikacji. Poza tym dokument przesyłany do wydawnictwa jest już dokumentem komputerowym, w którym za pomocą odpowiedniego narzędzia od razu widzimy liczbę znaków bez spacji i ze spacjami, liczbę akapitów i wyrazów oraz wstępną liczbę stron. Opisana metoda jest też wykorzystywana podczas ustanawiania stawki za znak muzyczny. Programy do edycji nut również posiadają rozbudowane kalkulatory wskazujące na liczbę zastosowanych znaków, jednak dokładną ich liczbę poznajemy dopiero po zakończeniu wpisywania utworu do programu. Kiedy zatem jest mowa o przepisaniu do edytora nutowego rękopisu, to nie jesteśmy w stanie podać ani liczby znaków, ani obiektywnej wyceny za znak.

Przy dokonywaniu wyceny składu partytury i głosów należy zwrócić uwagę na różnorodność i zawartość poszczególnych stron. Ilość czasu poświęconego na opracowanie takich stron może znacznie się od siebie różnić. Może się okazać, że dana strona nie zawiera zbyt wielu znaków, ale jej przygotowanie w programie do edycji nut jest bardziej czasochłonne niż strony, która ma znacznie więcej znaków, ale za to standardowych. Dla porównania weźmy stronę partytury współczesnej z elementami grafiki i stronę partytury klasycznej zanotowanej notacją standardową. Chociaż pod względem liczby i zagęszczenia znaków partytura klasyczna będzie miała ich znacznie więcej, to zdecydowanie bardziej czasochłonna okaże się praca nad partyturą współczesną. Inne porównanie to opracowanie utworu na flet, czyli instrument melodyczny, i opracowanie utworu wokalnie-instrumentalnego na głos z fortepianem, w którym poza dodatkowym elementem, jakim jest tekst słowny, zastosowano złożoną fakturę partii fortepianu. Ilość pracy włożonej w przygotowanie utworu na flet solo będzie zatem zdecydowanie mniejsza niż w wypadku przygotowania utworu na głos z fortepianem. Te przykłady tylko w niewielkim stopniu ukazują, jak różna może być praca nad stroną dzieła, i potwierdzają, że wycena za każdym razem musi być indywidualna. Możemy założyć pewien zakres cen, jednak ostateczna kwota powinna być wyliczana na podstawie rzetelnej analizy rękopisu



z uwzględnieniem trudności materiału i ilości pracy włożonej w jego opracowanie. Doświadczony kopista, po dokonanej analizie, potrafi dokładnie ocenić koszt swojej pracy. Po jej zakończeniu może potwierdzić za pomocą kalkulatora znaków, że kryteria dotyczące nakładu czasu pracy zazwyczaj pokrywają się z ustaloną wcześniej kwotą lub jedynie nieznacznie od niej odbiegają.

Poruszyliśmy kwestię rodzajów zawieranych umów przez osoby przygotowujące dzieła muzyczne do druku lub do wykonania, warto jednak wspomnieć o jeszcze jednym przykładzie, a mianowicie o umowie licencyjnej¹². Jest to obecnie często spotykana forma udostępniania utworu na podstawie udzielenia licencji. W naszym konkretnym wypadku mowa jest nie o udzieleniu zgody na korzystanie z dzieła muzycznego, a o udzieleniu zgody na wykorzystanie naszego opracowania takiego dzieła. Najczęściej ma to związek z umieszczeniem opracowania w domenach publicznych na licencjach Creative Commons¹³ lub ze zgodą na wykonywanie dzieła w naszym opracowaniu. Osoba, która dokonała autorskiego opracowania, może udzielić licencji na wykorzystanie go na różnych polach, np. na wykonanie podczas konkretnego koncertu lub kilku koncertów, na nagranie lub na udostępnienie w Internecie, zachowując prawa autorskie do opracowania i nie naruszając praw twórcy.

Zważywszy na różne obszary zawierania umów, należy wspomnieć o współpracy kopisty z różnymi podmiotami. Najczęściej umowy podpisuje się z wydawnictwami w kraju i są to umowy na dostosowanie składu nut do standardów wydawnictwa. Standardy te stanowią wyróżnik wydawnictwa, a po nich uważny obserwator potrafi szybko określić, z którego wydawnictwa pochodzi fragment w publikacji. Jeżeli wydawnictwo jest zainteresowane odkupieniem praw do opracowania, to zawieramy umowę z przekazaniem praw autorskich do niego. Częściej jednak zdarza się, że wydawnictwo zainteresowane jest jedynie dostosowaniem materiału. Prawa autorskie chętniej odkupuje od twórców dzieł, czyli kompozytorów. Jeśli prowadzimy działalność gospodarczą, która zajmuje się opracowywaniem nutowym, to przygotowujemy rachunek za wykonaną pracę. Jeżeli nie prowadzimy działalności gospodarczej, to

12 Zob. A. Sewerynik, *op. cit.*, s. 114–117.

13 Więcej na ten temat [online:] creativecommons.pl [30.06.2020].

umowę oraz wzór rachunku przygotowuje podmiot zamawiający (zlecający). Naszym zadaniem jest jedynie wykonać pracę i podpisać stosowne dokumenty. Mowa tu o wydawnictwach krajowych. A co z podpisywaniem umów z wydawnictwami zagranicznymi? Sprawa komplikuje się w chwili, gdy kopista nie prowadzi działalności gospodarczej. W przeciwnym razie przygotowałby i wystawił rachunek za wykonaną pracę oraz rozliczył stosowny podatek w kraju.

W Polsce obowiązuje prawo, które wyraźnie określa kryteria odprowadzania podatków od wykonanej pracy¹⁴. Większość z nas wie o tym, jednak czynności związanych z odprowadzeniem podatku dokonuje pracodawca lub zleceniodawca. Naszym zadaniem jest jedynie podpisać przygotowaną przez niego umowę i rachunek, w którym wyszczególnione są wszystkie koszty. Ponadto na początku kolejnego roku podatkowego pracodawca zobowiązany jest przesłać nam odpowiedni PIT, w którym wykazane są kwoty przychodu, dochodu, zaliczki na podatek i ubezpieczenia społeczne – wszystkie w odpowiednich rubrykach. Kiedy jednak zawieramy umowę z wydawnictwem za granicą, najczęściej jest to umowa ustna lub umowa na podstawie przesłanych wiadomości e-mail, w których strony zgadzają się na określone wspólnie warunki. W takiej sytuacji wydawcy nie jest potrzebny szczegółowy rachunek, tylko podpisana krótka nota o kwocie honorarium wraz z informacją, na jaki rachunek bankowy powinien ją przekazać, oraz oświadczenie, w którym wyraźnie określamy, że zobowiązujemy się do odprowadzenia podatku w naszym kraju. Aby uniknąć niedopowiedzeń wobec Urzędu Skarbowego, w przyszłości najlepiej taki podatek odprowadzić zgodnie z ogólnymi zasadami i odliczeniem 20% kosztów uzyskania przychodu.

Najlepszym rozwiązaniem dla osoby nieprowadzącej działalności gospodarczej (niemającej własnej firmy) byłoby, aby w Polsce znajdowała się firma (instytucja) pośrednicząca w takiej pracy. Jeśli nie jest to możliwe, współpracę podejmujemy na własną rękę. Ustaliliśmy drogą mailową, że nasze wynagrodzenie za przygotowanie partytury do druku w zagranicznym wydawnictwie wyniesie 1000 euro. Aby dokładnie obliczyć, ile powinniśmy przekazać do Urzędu Skarbowego w ramach tzw.

¹⁴ Zob. ustawa z dnia 26 lipca 1991 r. o podatku dochodowym od osób fizycznych, tekst jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 1387, ze zm.



zaliczki na podatek dochodowy, dokonujemy obliczenia dochodu. Przychód = 1000 euro, koszty uzyskania dochodu 20% = 200 euro, dochód = 800 euro. Od wskazanego dochodu (800 euro) obliczamy obecnie 17%, czyli 136 euro, zakładając, że nasz roczny dochód nie przekroczy kwoty 85 528 złotych, ponieważ powyżej tej kwoty obowiązuje próg podatkowy 32%. Kwotę 136 euro po przeliczeniu na złotówki powinniśmy przesłać do Urzędu Skarbowego.

Bardzo ważna jest kwestia przewalutowania. Ze względu na nieustanne wahania kursu walut ustalono, że do przeliczenia należy przyjąć średni kurs walut obcych ogłoszony przez Narodowy Bank Polski z ostatniego dnia roboczego poprzedzającego dzień uzyskania przychodu (wpływ na konto). Tabela średnich kursów walut na każdy dzień publikowana jest na stronie NBP. Na jej podstawie należy obliczyć kwotę, którą następnie wpłacamy na odpowiednie konto w Urzędzie Skarbowym. Wykaz kont znajduje się na stronach urzędu w miejscowości, w której dokonujemy rozliczeń podatkowych. Najczęściej jest to miejsce naszego zameldowania. To nie koniec naszych zobowiązań. Po zakończeniu roku przy składaniu zeznania podatkowego to my musimy pamiętać o wprowadzeniu do składanego formularza PIT dochodu i wszystkich kosztów z tej współpracy w przeliczeniu na złotówki. Wydawnictwo z zagranicy nie prześle nam żadnej informacji podobnej do PIT od pracodawcy i chociaż dochód osiągnęliśmy w innej walucie, nie możemy wykazać, że jest to dochód osiągnięty za granicą. W końcu pracowaliśmy na terytorium Polski i obowiązuje nas polskie prawo. Potwierdzeniem będzie wyciąg z naszego konta, informacja o dokonanych przelewach do Urzędu Skarbowego tytułem zaliczki na podatek dochodowy oraz korespondencja mailowa z wydawnictwem. Formularz PIT, który składamy do urzędu, zawiera w tabeli rubrykę na *Inne źródła dochodu* i tam należy wpisać wszystkie kwoty, zgodnie ze średnim kursem NBP, jaki obowiązywał w przeddzień wpływu na konto, po przeliczeniu na złotówki. Proces ten jest dość złożony i wymagający od nas dodatkowego zaangażowania oraz pamięci. Wszelkie dokumenty związane z danym zleceniem, a więc wyciąg z konta z dnia, w którym nastąpił wpływ, potwierdzenie dokonania przelewu do Urzędu Skarbowego oraz wiadomości e-mail, powinniśmy zachować do ewentualnej kontroli.

W kraju możemy podpisywać umowy ze stowarzyszeniami, z fundacjami, ze szkołami o profilu ogólnym, ze szkołami muzycznymi,

z uczelniami wyższymi i z innymi organizacjami, a także z osobami prywatnymi. Wzory umów dostępne są w Internecie, jednak jeśli mamy jakiegokolwiek wątpliwości co do ich treści, powinniśmy zasięgnąć porady prawnika. Przy umowach zagranicznych dobrze jest dodatkowo zasięgnąć informacji w Urzędzie Skarbowym, gdzie dowiemy się, w jaki sposób takie umowy rozliczać. Jest to o tyle istotne, że od 2019 roku rozliczeń podatkowych dokonuje za nas Urząd Skarbowy. Mamy wgląd do tzw. e-PIT-u i powinniśmy dokładnie sprawdzić, czy wszystkie dochody są w nim wykazane. Dotyczy to w szczególności osób uzyskujących dochody z różnych źródeł. W przyszłości możemy uniknąć przykrych konsekwencji z podpisania umów, w których nie zostały określone wszystkie wytyczne. W umowie powinny być zawarte szczegółowe informacje dotyczące wykonanej pracy i związane z nią prawa.

Praca kopisty nierozzerwalnie łączy się z wieloma aspektami pracy twórczej, odtwórczej, a także sfery prawnej. Oprócz wiedzy teoretycznej i umiejętności praktycznych kopista zobowiązany jest do znajomości prawa, w szczególności prawa autorskiego, i odpowiedniego stosowania go w swojej pracy. Umiejętność zarządzania prawami autorskimi jest jednym z głównych atutów, zwłaszcza gdy pojawiają się kwestie sporne przy zawieraniu umów na opracowanie partytury (utworu), autorskie opracowanie (źródłowo-krytyczne) czy zarządzanie opracowaniem (naszą pracą). W takich sytuacjach istnieje wiele rozwiązań sprzyjających osobom zajmującym się szeroko rozumianym opracowaniem, jednak ze względu na tę różnorodność należy ze szczególnym wyczuleniem podchodzić do każdego nowego zlecenia. Pamiętajmy – kopista to nie osoba zajmująca się powszechnie rozumianą obsługą kserokopiarki. To wciąż istotna postać w tworzeniu kultury, dopełniająca pracę twórcy, wykonując czynności, o których zazwyczaj mało kto pamięta, o ile w ogóle o nich wie.

Bibliografia

- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.
Sewerynik Aleksandra, Prawo autorskie w muzyce, Warszawa 2014.
Słownik wyrazów obcych PWN, red. J. Tokarski, Warszawa 1972.



Akty prawne

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tekst jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 1231, ze zm.

Ustawa z dnia 26 lipca 1991 r. o podatku dochodowym od osób fizycznych, tekst jedn.: Dz.U. z 2019 r., poz. 1387, ze zm.

STRESZCZENIE

O roli kopisty raz jeszcze w kontekście praw autorskich i zawierania umów

Niniejszy artykuł oparty jest w głównej mierze na doświadczeniach autora w jego pracy nad partyturami dzieł muzycznych. Stanowi bezpośrednie nawiązanie do wykładu *Między kompozytorem a jego dziełem. Rola kopisty i edytora muzycznego (music engraver'a)* wygłoszonego na Uniwersytecie Wrocławskim 17 listopada 2017 roku. Przybliży on problematykę pracy osoby zajmującej się przygotowaniem partytur do druku, a także opracowaniem komputerowym rękopiśmiennych dzieł muzycznych oraz kwestie związane z prawem autorskim wynikającym z takiego opracowania. Znalazły się tu informacje o rodzaju wykonywanych prac, przykłady zawierania umów, z uwzględnieniem specyfiki pracy, kosztów i sposobów wyceny, które wbrew pozorom nie są tak oczywiste. Na tle historii ewolucji druku muzycznego podkreślono, jak istotne miejsce zajmuje osoba zwana kopistą i jakie obecnie posiada prawa. Wskazano również na ustawy dotyczące prawa autorskiego i praw pokrewnych w Polsce.

Słowa kluczowe: muzyka i prawo, partytura, kopista, edytor nutowy, prawo autorskie i prawa pokrewne

SUMMARY

Once Again on the Role of Copyist in the Context of Copyright and Contracting

This article is mainly based on the author's experience in his work on music scores. It is a direct reference to the lecture entitled *Between the Composer*

and His Work. The Role of Copyist and Music Editor (Music Engraver) which opened the *Music and Law Seminar* held at the University of Wrocław on 17 November 2017. The main aim is to bring closer to the readers the work of a person involved in the preparation of scores for printing and computer development of manuscripts of musical works, as well as the issues of copyright resulting from such work. The article also includes information about the type of work, examples of contracts taking into account the specific nature of the work, costs and methods of valuation, which seem not so obvious. Referring to the history of the evolution of music printing, the author finds out how important the role of the person called a copyist is and what their rights currently are. He also points out the legal acts on copyright and related rights in Poland.

Keywords: music and law, score, copyist, music editor, copyright and related rights

GRZEGORZ PATRYCJUSZ WIERZBA

Kompozytor, pedagog, starszy wykładowca we wrocławskiej Akademii Muzycznej, którą ukończył w 2006 roku w klasie kompozycji prof. Jana Antoniego Wichrowskiego. Od 2010 roku jest członkiem honorowym Polskiego Stowarzyszenia Kontrabasistów, a od 2018 członkiem Związku Kompozytorów Polskich. W roku 2014 otrzymał stopień doktora sztuki w zakresie kompozycji i teorii muzyki, w specjalności kompozycja. Od 2015 roku uczy przedmiotów teoretycznych w PSM I st. we Wrocławiu (do 2018 również w SSM II st. w Świdnicy). Otrzymał wyróżnienie w Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Wielokrotnie zasiadał w jury w konkursów dla dzieci i młodzieży. Współpracuje z wieloma kompozytorami polskimi i zagranicznymi.

Prezentowana monografia jest efektem współpracy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu oraz Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej celem jest przedstawienie wielowymiarowego obrazu wzajemnych oddziaływań muzyki i prawa. Autorzy odnoszą się do statusu prawnego wytworów sztucznej inteligencji na gruncie polskiego prawa autorskiego, pokazują podobieństwa muzyki i prawa jako aktów kultury na przykładzie ich interpretacji, badają finansowe aspekty funkcjonowania instytucji kultury, przybliżają problematykę prawną związaną z życiem lub ze spuścizną wielkich kompozytorów, wskazują wpływ muzyki na przestępczość, przedstawiają specyfikę dźwiękowych znaków towarowych i ich rejestracji, przypominają o narzędziach kształtowania kultury muzycznej w czasach socrealizmu, zwracają uwagę na podobieństwa między ontologiczną charakterystyką prawa i muzyki, podają przykłady wewnętrznych regulacji dotyczących wykonywania muzyki w związkach wyznaniowych, naświetlają prawne aspekty wykorzystywania muzyki w utworze audiowizualnym, na przykładzie kradzieży cennych skrzypiec dokonanej niemal przed stuleciem przyglądają się kwestii nabycia unikatowych instrumentów od osoby nieuprawnionej, a także omawiają problemy prawne, z którymi zмага się kopista muzyki. Liczymy na to, że prezentowana monografia będzie inspiracją do podejmowania dalszych poszukiwań wspólnych tematów muzyki i prawa.

ISBN 978-83-65473-25-7



9 788365 473257