

# Utwór lutniczy w przedmiocie praw autorskich

## Violin and Copyright

*mgr Emila Jasińska*

E-mail: emiliaa.jasinskaa@gmail.com

### Streszczenie

Prezentowana praca porusza problematyczną i kontrowersyjną pozycję utworów lutniczych w Ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 (nr 24). W kolejnych częściach pracy omówiono: odrębność dzieła lutniczego wśród innych kategorii utworów, zdefiniowano dzieło lutnicze, omówiono budowę oraz sztukę lakierowania instrumentów na przykładzie skrzypiec oraz przedstawiono cechy instrumentu, które definiują go jako przedmiot prawa autorskiego. Najszerszą część poświęcono przeprowadzonym badaniom ankietowym wśród Artystów Lutników. W pracy uwzględniono również istotę konserwacji i naprawy dzieła lutniczego. Założeniem artykułu jest poszerzenie wiedzy prawniczej o dzieło lutniczym i otwarciem dyskursu dla dalszych rozważań nad faktycznym poszerzeniem i egzekwowaniem ochrony pracy Artystów Lutników.

**Słowa kluczowe:** prawo autorskie, utwór, utwór lutniczy, indywidualność utworu, oryginalność utworu, lutnictwo, skrzypce, Stradivarius.

### Summary

The presented work is devoted to highly problematic and controversial position of violin (string musical instruments) works in Act No. 24 of February 4, 1994, on Copyright and Neighboring Rights. In the following parts of the work the distinctness of violin work were discussed and defined. Furthermore, the construction and the artistry of varnishing was also discussed and presented on the example of violins. Then, the features of an instrument defined as a subject of copyright were presented. The most comprehensive part of the work concentrates on the research conducted in a form a questionnaire among the artists-violin makers. The presented work also raises an issue of conservation and reparation of violin work. The aim of this article is to extend legal knowledge about violin work and to open a discourse for further deliberation about an actual expansion of work protection of the artists-violin makers.

**Key words:** copyright, violin work, individuality of the work, originality of the work, violin making, violin, Stradivarius.

## 1. Wstęp

W temacie pracy, odniosę się do dzieł lutniczych (na przykładzie skrzypiec) w kontekście prawa autorskiego jako odrębnego przedmiotu z uwagi na dyskusyjne kwestie związku utworu lutniczego z innymi kategoriami utworów. Wtwór lutniczy to bez wątpienia kompilacja dwóch kategorii: utworu plastycznego oraz muzycznego, ponieważ jest to materia z nierozdzielnie z nim związanym brzmieniem. W porównaniu do utworu plastycznego, forma instrumentu, to jak wygląda płaszczyzna, łączenie linii krzywizn oraz barwa definiują również dzieło plastyczne. Jednak w odróżnieniu od malarstwa czy rzeźby, artysta lutnik rzeźbiąc model instrumentu, musi kierować się ergonomią, cechami konstrukcji i prawami akustycznymi, które przekładają się na fonię dzieła lutniczego. Ponadto utwór lutniczy poza percepcją wizualną i kontaktu namacalnego (jak dzieła plastycznego), to również odbiór walorów dźwiękowych za pomocą słuchu<sup>1</sup>. Co ściśle wiąże się i przenosi nas do następnej kategorii utworu, a zatem utworu muzycznego, gdyż obie kategorie wiąże wymiar audialny. W obu to wirtuoz instrumentalista zgodnie ze swoimi umiejętnościami i talentem, niczym nieograniczony modeluje brzmie-

nie. W rękach sprawnego muzyka, instrument wybrzmiewa charakterem nadanym mu przez twórcę, które, poza tym, iż jest pewną wypadkową wielu czynników jak dobór drewna (jego właściwości mechaniczne, akustyczne, estetyczne), jego jakość, barwa i charakter dźwięku jest subiektywnym zamysłem artysty lutnika i przypisane jest danemu instrumentowi. Dzięki czemu, wszystkie znane lutnikowi cechy wytwarzania utworu lutniczego, stanowią jego indywidualną wizytówkę. Odnosząc się do wzoru przemysłowego (wzoru użytkowego), związku z nim możemy się doszukiwać w formie zewnętrznej instrumentu, której linie, kształt, struktura, materiał, a nawet gama barw i zdobienia można starać się powtórzyć. Jednakże utwór lutniczy poprzez swe przeznaczenie i strukturę ma znacznie szerszą kategorię od wzoru przemysłowego<sup>2</sup>.

## 2. Definicja utworu

Utwór zgodnie z treścią art. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>3</sup> to *każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w ja-*

kiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Jest to bardzo holistyczne ujęcie przedmiotu prawa autorskiego, wedle którego, aby dane dobro niematerialne podlegało ochronie praw autorskich musi spełniać nierozdzielnie dwie cechy: ujawniać cechy pracy człowieka<sup>4</sup>, która jest twórcza<sup>5</sup>, a także taka, która pozwoli na zidentyfikowanie indywidualnego charakteru<sup>6</sup> danego dzieła. Istotnym jest, iż nie każde dobro niematerialne, które spełnia powyższe cechy podlega ochronie prawnej. Spod ochrony prawnoprawnej wykluczone zostały elementy, takie jak odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne. Chwila, od której może podlegać ochronie prawa autorskiego dobro niematerialne to sytuacja, w której utwór jest ustalony<sup>7</sup> i niekoniecznie ukończony np. szkice, modele, projekty, plany, wstępne wersje. Oznacza to, iż podlegają ochronie z chwilą zaistnienia przedmiotowych przesłanek i możliwości poznania dzieła autorskiego przez co najmniej jedną osobę poza twórcą, autonomicznie od jego woli, czy świadomości<sup>8</sup>. Ponadto z chwilą ustalenia, twórcy konkretnego utworu przysługuje ochrona niezależnie od spełnienia jakichkolwiek proceduralnych formalności (zgłoszenia utworu do rejestru, czy dokonywanie opłat). Pochylając się nad wytworami pracy człowieka, spod ochrony autorskiej definitywnie wyłączone zostały akty normatywne lub ich urzędowe projekty, urzędowe dokumenty, materiały, znaki i symbole, opublikowane opisy patentowe lub ochronne oraz proste informacje prasowe. Ustawodawca wymienia przykładowy zakres, wyliczający katalog utworów objętych ochroną, a wśród nich w szczególności wyróżnia utwory lutnicze.

### 3. Utwór lutniczy (instrument)

Instrumenty muzyczne, a w szczególności instrumenty strunowe są dziełem człowieka, którym jest artysta lutnik. Semantyka słowa lutnik pochodzi od włoskiego *liutajo*, określającego osobę budującą lutnię. Instrument muzyczny wytwarzany przez lutnika, zgodnie z regulacją prawa autorskiego podlega ochronie prawnej. Jednak niezbędnym dla objęcia ochroną przedmiotu (utworu) jest wykazanie jego indywidualnych i twórczych cech. Bez wątplenia dla laika wizualne porównanie i odnalezienie unikalności w każdym stworzonym instrumencie np. w dwóch parach skrzypiec, będzie trudne, czy wręcz niemożliwe. Takich cech może doszukać się jedynie ekspert w dziedzinie lutnictwa, który będzie w stanie odróżnić dzieło jednego artysty lutnika od innego. Dla bliższego zrozumienia charakterystyki dzieła lutniczego, przedstawię budowę i cechy instrumentu na przykładzie najbardziej popularnych instrumentów strunowych — skrzypiec.

### 4. Budowa

Od XVI wieku sztuka budowy skrzypiec znajdowała się na szczeblu swoistej wytwórczości mistrzowskiej, którą intereso-

wała się arystokracja<sup>9</sup>. Mówiąc o budowie nie sposób ominąć nazwiska wielkiego włoskiego arcymistrza Antoniego Stradivariususa, którego dzieła stanowią nadal kanon konstrukcji w pracach lutników. Materiałem wykorzystywanym do budowy instrumentów strunowych to drewno (głównie świerk, jawor, heban, palisander i platan).

W budowie skrzypiec znaczącą rolę odgrywa pudło rezonansowe, składające się z płyty wierzchniej i spodniej. Wypukłość obu płyt uzyskuje się poprzez żłobienie<sup>10</sup>. Drewno, które wykorzystuje się do jego budowy powinno mieć regularne słoje i być bez skazy sęków. Wierzchnią płytę wykonuje się z drewna świerkowego, zaś płytę dolną z drzewa jaworowego. Istotne są parametry drewna (wypukłość i grubość) płyty górnej, które znacząco wpływają na jakość tonu.

Dla większej wytrzymałości boków, zabezpiecza się je od wewnątrz na górze i dole sześcioma tzw. listewkami (żeberkami). W dalszej kolejności od wewnątrz pudła rezonansowego wklejane są dla podpory pieńki z drewna jodłowego lub świerkowego<sup>11</sup>. W najniższym usytuowanym pieńku, w żłobieniu jest umiejscowiony hebanowy guzik łączący strunociąg z żyłką.

W obwodzie płyt zauważalnie wklejona jest żyłka podwójna lub potrójna. Funkcją żyłki jest zapobieżenie pęknięciom<sup>12</sup>. Na górnej płycie znajdują się otwory rezonansowe w kształcie litery „f”, przez które wydostaje się dźwięk. Ich rozstawienie oddziałuje na siłę, jakość i barwę, zaś grubość na koloryt fonii<sup>13</sup>. Kształt, kąt nachylenia i artyzm efów jest indywidualną kwestią każdego lutnika i jego estetyki.

W centralnym punkcie pomiędzy skrajnymi wyźłobieniami efów jest ozdobny podstawek wykonany z drewna jaworowego<sup>14</sup>, czy planatu<sup>15</sup>. Przy czym im podstawka jest cieńsza ku górze, tym brzmienie instrumentu będzie ostrzejsze, a nieco niżej obierze aksamitnego i pełnego tonu<sup>16</sup>.

Świerkowa, wąska belka basowa przyklejana jest do i wzdłuż lewej części płyty wierzchniej, pod struną G, co zmniejsza napięcie strun<sup>17</sup>.

Skrzypce porównywane są do żywego organizmu, a to za sprawą duszy (średnicy 5–6 mm<sup>18</sup>), czyli wystruganego z drewna świerkowego kołeczka wewnątrz skrzypiec. Ma on wpływ na barwę dźwięku, który wydostaje się ze skrzypiec oraz przenosi drgania z płyty dolnej do górnej.

W brzegu wierzchniej płyty, w części dolnej pudła rezonansowego znajduje się prozek dolny tzw. duży<sup>19</sup>. Jego funkcją jest wzmocnienie podparcia wiązadła, które wiąże guzik ze strunociągiem i mocuje je z „kręgosłupem” skrzypiec.

Struny naciągnięte są w czterech otworach na strunociągu (lekko wypukłego hebanowego lub palisandrowego, który od grzbietu wzdłuż osi dzieli się na dwie połowki<sup>20</sup>), który utrzymuje napięte struny lub też do przymocowanych w tym miejscu maszynek dźwigowych.

Ukoronowaniem skrzypiec jest ich główka (ślimak), która jest umieszczona na końcu szyjki o menzurze znormalizowanej, odchodzącej od pudła rezonansowego. Główka i szyjka składają się ze ślimaka, komory kołkowej (korytka) z otworami na kołki, szyjki właściwej, stopki oraz piętki. Stylistyka wykonania ślimaka ukazuje kunszt pracy lutnika i jest czynnikiem podnoszącym wartość dzieła<sup>21</sup>. Poniżej ślimaka znajdu-

ją się wgłębienia na kolki wykonane z polisandru, hebanu, czy bukszpanu<sup>22</sup>, za pomocą których reguluje się napięcie i intonacje strun (G, D, A, E).

Prożek górny znajdujący się w górnej części szyjki (z podstrunnicy), wykonany, podobnie jak prożek dolny, z hebanu lub innego twardego drewna. Jest on wklejany i przyjmuje się, iż powinien wystawać 1 mm ponad podstrunnice. Do szyjki przyklejony jest pozbawiony progów gryf (podstrunnica) wykonany z hebanu<sup>23</sup>. Odpowiednio wykonany oddziałuje na prawidłową technikę gry.

Dodatkowymi elementami niezbędnymi do trzymania i gry jest podbródek wykonywany z drewna, jak i z syntetycznych, lecz niewłaściwych dla skóry tworzyw.

Niezbędnym do wykonywania gry jest smyczek z naciągniętym białym włosiem (pochodzenia końskiego ogona). Przy swej jednorodnej konstrukcji, smyczki różnią się długością, wagą, a także zdobieniem.

## 5. Lakier

Doskonały lakier, to nie tylko ozdoba skrzypiec, ale zapewnienie właściwego zabezpieczenia powierzchni i konstrukcji instrumentu przed jego deformacją i zniszczeniem. Powinien cechować się odpornością na działania warunków atmosferycznych oraz musi być trwały, ponadto mieć złocisto — bursztynową i przejrzystą barwę oraz być plastyczny na oddziaływanie drgań płyt i boczaków<sup>24</sup>. Lakiery dzielą się na 3 rodzaje: olejny, eteryczno — olejny i spirytusowy. Najczęściej stosowanym jest lakier spirytusowy, w którym rozpuszcza się żywice. Pomimo bardzo szybkiego czasu wyrobu i wysychania jest najtwardszy<sup>25</sup>.

Przechodząc do barwnika, który stosuje się poza olejem i żywicą w lakierze, wykorzystywane barwniki możemy podzielić na naturalne i mineralne, które są mniej trwałe na promienie słoneczne. Dokonując kompozycji kombinowanych kolorów można uzyskać od złocistych przez czerwone i pomarańczowe do ciemnobrązowych. Funkcją barwnika jest podkreślenie „urody” struktury skrzypiec i uzyskanie „gry” mieniających się barw i świateł. Na koniec przyjętą praktyką jest nałożenie na zabarwiony lakier, warstwy ochronnej, tj. lakierni bezbarwnego<sup>26</sup>.

## 6. Działalność twórcza o indywidualnym charakterze

Warunkiem, którego spełnienie zależy od objęcia ochroną prawa autorskiego jest wykazanie, iż dzieło ma cechę działalności (choćby minimalnie) twórczej o indywidualnym charakterze, tzn. iż twórca podejmując się pracy nad dziełem nie jest w stanie przewidzieć i powtórzyć wyniku powstałego utworu, które jest oryginalne, tzn. niekoniecznie innowacyjne technicznie<sup>27</sup>, a także niepowtarzalne.

Nie możemy odmówić dziełu skrzypcowemu cech unikatowości, który jest rezultatem ręcznie wypracowanego wy-

tworowi przemyślanej pracy artysty lutnika. Niewłaściwy jest zarzut J. Barty i R. Markiewicz<sup>28</sup> o braku twórczości i indywidualności w budowie instrumentu, ponieważ lutnik jako twórca ma szerokie możliwości kreacyjne formy instrumentu, co szczególnie można zaobserwować w grupie instrumentów strunowych szarpanych — gitar. Jednakże także klasyczna forma lutnicza — skrzypce nie musi być ograniczona swym wyglądem. Uściślając, poza powszechnie, umownie przyjętym wyglądem, chordofon smyczkowy (skrzypce) nie warunkuje ich kształt pudła rezonansowego, czy główki, a jedynie strój kwintami czystymi (g, d, a<sup>1</sup>, e<sup>2</sup>) oraz ponad 4 oktawowa skala od g do c5. Poszukując twórczej działalności, można zarzucić, iż u każdego z lutników występuje ten sam model — klasyczna forma np. skrzypiec. Jak trafnie wskazuje W. Kamiński i J. Świrek<sup>29</sup> nawet Stradivarius nie stworzył nowatorskiego modelu. Każdy twórca wzoruje się na swych poprzednikach ujmując to co niedoskonałe i zastępuje elementami pracy własnego intelektu. Lutnicy mając nieskrępowanie wiele możliwości kreacyjnych zmieniają elementy budowy, takie jak krzywizny konturu, wygląd efów i ślimaka, czy rzeźba i wypukłości płyt rezonansowych, zachowując przy tym jednolitość stylu (włoski, francuski, polski) i formy. Ponadto dobór gatunku drewna w każdym elemencie instrumentu, także jego doskonałych parametrów (struktury, właściwości), jego obróbka, czyli cięcie, ułożenie przyrostów słoje, gabaryty materiałów jak i lakierowanie wpływają na akustykę instrumentu<sup>30</sup>. Każdy najmniejszy niuans wpływa znacząco na końcowe zabarwienie dźwięku i specyfikę instrumentu. Przy tym Sąd Najwyższy<sup>31</sup> wykazał, iż „przejawem działalności twórczej jest będący wynikiem samodzielnego wysiłku autora rezultat, różniący się od innych rezultatów, a indywidualny charakter dzieła wyraża się tym, że odbiega ono od innych przejawów podobnego działania w sposób świadczący o jego swoistości i niepowtarzalności. Fakt, iż możliwe jest uzyskanie analogicznego rezultatu przez różnych autorów, nie stanowi samodzielnej przesłanki wykluczającej przypisanie danemu przejawowi działalności twórczej charakteru indywidualności w rozumieniu art. 1 ust. 1 PrAut”. Ta sama rzecz ma się porównania misternie odwzorowanej kopii, często falsyfikatu modelu instrumentu do oryginału dla osoby grającej na nim wzbudzi uzasadnione podejrzenie autentyczności instrumentu, ze względu na własne, specyficzne brzmienie.

## 7. Ustalenie

*Utwór staje się społecznym dobrem chronionym przez prawo z momentem jego zakomunikowania*<sup>32</sup>.

Ustalenie dzieła to finalizująca kreacyjny i indywidualizowany proces twórczy i zarazem warunek *sine qua non* uzależniająca chwilę powstania ochrony prawnoautorskiej, którym jest ukazaniem dzieła w postaci umożliwiającej percepcję z przedmiotem przez odbiorców.

W świetle przepisów prawa autorskiego nie jest wymagane zapisanie w dowolnej postaci utworu, które umożliwi jego

wielokrotne odtworzenie w dowolnym czasie, czyli utrwale-  
nia dzieła na nośniku materialnym. Istotnym jest, by idea,  
czy pomysł twórcy został wydobyty w poza jego intelektu  
i został wykreowany w jakiejś formie zewnętrznej trwałej lub  
nieatrwałej. Ponadto jest wystarczającym, iż uzewnętrznienie  
utworu potencjalnie umożliwi zapoznanie się z nim, które  
nie musi być skierowane do konkretnego odbiorcy<sup>33</sup>. Podsu-  
mowując nie jest wymagany dla uznania danego wytworu  
za utwór, jego utrwalenie<sup>34</sup>, wystarczy bowiem jego ustale-  
nie. Ustalenie to może przybrać postać nietrwałą, jednak na  
tyle stałą, ażeby treść i cechy utworu wywierały na odbiorcy  
efekt artystyczny<sup>35</sup>.

Odnosząc się do przedmiotu niniejszych rozważań, utwór  
lutniczy jest tym rodzajem dzieła, które ze względu na swój  
charakter ustalane jest w postaci utrwaleń, tj. trójwymia-  
rowej bryły<sup>36</sup>. Ścisłej ujmując dla możliwości zapoznania się  
z dziełem lutniczym, konieczne jest jego utrwalenie w for-  
mie instrumentu muzycznego. Ponadto na ustalenie utwo-  
ru lutniczego składa się również chwila, w której osoba  
trzecia poza poznaniem wyglądu pozna dźwięczność instru-  
mentu.

## 8. Pozycja utworu lutniczego w prawie autorskim

Utwór lutniczy jest bardzo skomplikowanym tworem,  
z którego to powodu rodzą się kontrowersje i komplikacje  
w jego przyporządkowaniu, konstrukcji i objęciem właści-  
wą ochroną. Utwór lutniczy jest kompilacją *aspektów rzeź-  
by, malarstwa, kompozycji, mechaniki, sił fizycznych, aku-  
styki, a nawet elementów architektury*<sup>37</sup> i dodatkowo obej-  
muje go *dwoista struktura, na którą składają się: warstwa  
brzmieniowa (treść) oraz warstwa plastyczna (forma)*<sup>38</sup>.  
H. Przybysz<sup>39</sup> przedstawia dwie różniące się definicje  
utworu lutniczego. Wedle pierwszej jest to utwór muzycz-  
ny z przeznaczeniem do wykonywania na instrumencie mu-  
zycznym, a zgodnie z drugą mówimy o instrumencie lutni-  
czym, który spełnia cechy utworu. Obie definicje nie są  
trafione, ponieważ pierwsza opisuje utwór muzyczny, zaś  
druga pomimo iż jest właściwa, może sprowadzać na tory  
utworu plastycznego, gdyż brak w niej akcentu brzmienio-  
wego instrumentu.

Zajmując się lutnictwem, poszukujemy artystycznych walo-  
rów instrumentów. Spotykamy się z problemem, czy właściwie  
ulożono wytwór lutniczy jako jednej z pozycji przedmiotów  
prawa autorskiego, a zatem czy spełnia kluczowe przesłanki  
indywidualności i oryginalności. Oceny tych wartości zdaniem  
Sądu Najwyższego<sup>40</sup> powinny być dokonywane przez fachow-  
ca na podstawie analizy konkretnych cech dzieła.

Nie sposób zgodzić się ze stanowiskiem P. Ślęzak<sup>41</sup>, iż owoc  
pracy lutniczej poprzez ustalenie w postaci instrumentu, nie  
jest wytworem intelektu, które powstaje w rezultacie swobod-  
nej kreacji pracy lutnika. Wątpliwości nastrożyć może oko-  
liczność, iż wytwór lutniczy znajduje się na pograniczu prawa  
autorskiego i prawa rzeczowego. Dzieła lutnicze są silnie za-  
korzenione w przedmiocie fizycznym. Są one rodzajem rezul-

tatu pracy lutnika, który ustalony jest w postaci oryginału,  
którego odtworzenie (stworzenie repliki) jest niemożliwe, na-  
wet przez samego twórcę. Jest to dzieło niepowtarzalne oraz  
dopiero styczność z oryginałem umożliwia poznanie dzieła,  
co wskazuje na indywidualizm utworu.

Istotny jest głos w dyskusji prof. dr hab. J. Bleszyńskiego<sup>42</sup>,  
według którego budowanie i konserwacja instrumentów lut-  
niczych, wymaga zasobów wiedzy i umiejętności warsztato-  
wej, a przede wszystkim oryginalnego rozwiązywania struktu-  
ry i formy instrumentu. Nabycie tych umiejętności nadaje lut-  
nikowi wyrazu osobowości twórcy formy artystycznej. Powo-  
łując się na art. 1 ust. 1 Pr. Aut., użytkowy charakter pracy  
lutnika również nie wyklucza wytworzonego utworu spod  
ochrony prawa autorskiego.

W obliczu zagadnień ochrony, akustyczne walory instru-  
mentu są jego integralną częścią i bez wątpienia zasługują  
na objęcie ochroną prawnoautorską, gdyż samo brzmienie  
instrumentu, podobnie jak utworu muzycznego odbierane  
jest za pomocą predyspozycji słuchowych i podlega tejże  
ochronie. Z tego powodu moim zdaniem, nie można przy-  
jąć, że jakość brzmienia instrumentu jest tą szczególną wła-  
ściwością instrumentu, która nie jest swoistym elementem  
procesu twórczego artysty i nie jest nacechowane indywidu-  
alnością autora<sup>43</sup>. Za słusznością odrzucenia tezy o wykra-  
czaniu poza samym przedmiotem utworu<sup>44</sup> przemawia to,  
iż podczas międzynarodowego konkursu lutniczego im.  
H. Wieniawskiego, wśród wartości lutniczych i zdobniczych,  
odrębnie oceniane i nagradzane są po wszechstronnym  
przesłuchaniu walory dźwiękowe instrumentu. Ponadto pra-  
ce konserwatorskie instrumentów, których zasady omówię  
w dalszej części pracy, dotyczą stricte postępowania mające-  
go na celu ochronę przed nieetycznymi zmianami w jakości  
dźwięku instrumentów przy zabiegach przywracających im  
stan używalności.

W doktrynie istnieje przekonanie, iż niewłaściwym jest  
umieszczenie wytworu lutniczego wśród przedmiotów prawa  
autorskiego. J. Barta i R. Markiewicz<sup>45</sup> śmiało kwestionują  
i uznają istniejący stan rzeczy za błąd ustawodawcy. Przychyl-  
na jestem stwierdzeniu M. Mrożka<sup>46</sup>, iż zbędne są dywagacje  
czy wytwory lutnicze powinny podlegać ochronie i czy po-  
wstały w wyniku błędu ustawodawcy, ponieważ zostały objęte  
i utrzymane w ochronie wśród innych kategorii utworów, po-  
mimo kolejnych nowelizacji ustawy o prawie autorskim i pra-  
wach pokrewnych.

## 9. Badanie ankietowe

W ramach artykułu przedstawiono analizę wyników ankiety  
przeprowadzonej w 2017 r., wśród lutników. Głównym ce-  
lem ankiety było poznanie praktycznej wiedzy respondentów  
i jej wykorzystywania w życiu oraz propozycji dotyczących  
zmian w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych  
z dnia 4 lutego 1994 r.. Ankieta autorska składała się z 17 py-  
tań, 13 zamkniętych, wśród których 11 stanowiło pytania jed-  
nokrotnego wyboru, 2 wielokrotnego i 4 otwarte. W badaniu  
wzięły udział 63 osoby.

Ankietowanych podzielono na dwie grupy, stosownie do przepracowanych lat w lutnictwie: do 10 lat (9%), powyżej 10 lat (91%). Zdecydowana większość respondentów jest członkiem Związku Polskich Artystów Lutników (94%), zaledwie 6% nie należy do Związku. Pośród ankietowanych 100% deklaruje tworzenie nowych instrumentów strunowych i jedynie 2% z nich nie zajmuje się naprawą tychże instrumentów. Zdecydowany odsetek ankietowanych (94%) podejmuje się naprawy instrumentów wytworzonych przez siebie i innych twórców. Zapytano respondentów, czy uważają, iż wytworzone przez siebie instrumenty strunowe są indywidualne i oryginalne, wszyscy respondenci (100%), odpowiedzieli twierdząco. Ponadto poproszono o określenie, w czym wyraża się indywidualizm i oryginalizm instrumentu strunowego. Ankietowani mogli wybrać jedną z spośród 4 odpowiedzi: w brzmieniu (13%), w konstrukcji (1%), w obu jednocześnie (38%) oraz inne. Udzielając najczęściej odpowiedzi „inne” (48%), respondenci opisowo wymienili: połączenie gałęzi sztuki niuansów piękna wizualnego (plastyki, architektury) i dźwięku upatrywanego w wykonaniu, stylistyce i kunszcie.

W następnej kolejności zbadano świadomość i znajomość prawną lutników. Dla zdecydowanej większości (94%) na postawione pytanie, czy traktują instrumenty jako wytwór lutniczy, który powinien podlegać ochronie prawnej, padła pozytywna odpowiedź. Ponadto zadawalająca liczba ankietowanych (74%) deklaruje znajomość regulacji prawnych chroniących wytworzone przez siebie instrumentów muzycznych, określonych w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych, jako utwory lutnicze oraz dla 92% ochrona autorska instrumentów jest istotna. Zasadniczym było zapytanie, czy wobec powyższego korzystano z prawnych dobrodziejstw ustawy o prawie autorskim, była to nieliczna 11% grupa.

W dalszej części zadano pytanie otwarte, w którym lutnicy mogli swobodnie się wypowiedzieć w kwestii — jaki zakres napraw nie narusza ich zdaniem praw autorskich twórcy instrumentu. To zagadnienie nie jest zdaniem artystów lutnictwa proste i jednoznaczne, ponieważ główny problem dotyczy sfery dźwiękowej, na którą odmiennie od plastyki, wpływają także elementy wymienne takie jak dusza, czy podstawek.

Ankietowani zgodnie i poza nielicznymi wyjątkami są zdania, iż stosują „niepisaną” zasadę wobec żyjącego autora instrumentu i bez jego zgody, nie podejmują się napraw instrumentu. Nie jest dla większości jasne, jak obrazuje się sytuacja odnośnie autorów nieżyjących. Jest to kwestia bardzo dyskusyjna, dlatego w tym przypadku wykonują zmiany na zlecenie klienta instrumentalisty. Odnosząc się do żyjących autorów instrumentu, znaczna część lutników twierdzi, iż zakres napraw dotyczy tych elementów instrumentu, które nie są połączone na stałe z instrumentem i które nie dotyczą konstrukcji i stylistyki. Są to drobne i funkcjonalne (umożliwiające grę) naprawy takie jak: ustawienie duszy, wymiana podstawka, strunociągu, podbródka, kołków, wymiana strun, guzika, retusz i konserwacja lakieru (w jak najmniejszym stopniu, gdyż to bezpośrednio charakteryzuje lutnika), proste klejenia pękniętego instrumentu. Dodatkowo naprawianie elementów brakujących w instrumencie

(narożniki, czy krawędzie). Reasumując konserwacja dotyczy zewnętrznych zużywalnych w wyniku eksploatacji i ruchomych części instrumentu.

Według mistrzów lutnictwa niedopuszczalne jest bez zgody autora naruszanie konstrukcji i stylistyki, która charakteryzuje danego lutnika i którego naruszenie nieodwracalnie zmieni, szczególnie korpusu, tzn. otwieranie instrumentu, zmiana belki basowej, zmiana grubości płyt (wypukłości), czy szyjki i jej kąta, zmiana krawędzi i boczków, ściąganie i nakładanie lakieru, jak również kształtu ślimaka. Wybiórczo występują odpowiedzi wśród artystów lutnictwa za dokonywaniem zmian bez granic ze względów na podniesienie walorów dźwiękowych, bez naruszania warstwy artystycznej dzieła, jednakże większa część uznaje korygowanie dźwięku (np. z jasnej barwy na ciemną) za zabroniony. Konserwacja powinna być zgodnie we wszystkich odpowiedziach zachowawcza i zapobiegawcza, wykonana z pieczołowitością i profilaktyką konserwatorską, nie zapominając o etyce i zasadach konserwatorskich, gdzie dokonywanie zmian następuje w minimalnym stopniu z zachowaniem autentycznych elementów i oryginalnej koncepcji autora. Powinna być zachowana nie tylko forma, ale również część wizualna (plastyczna) i dźwiękowa, która jest nieuchwytna. Niedopuszczalnym jest zmiana tradycyjnej formy instrumentu w nowoczesną. Ciekawym jest spostrzeżenie lutników, którzy oponują za przestrzeganiem etyki, iż nadmierna ingerencja w cudze dzieło, rzutuje na autora i jego postrzeganie, a przy tym nie znają możliwych dróg prawnych, które umożliwiłyby egzekwowanie swych autorskich praw osobistych.

Ważnym z powodu możliwości nowelizacji opisywanej ustawy było poznanie opinii lutników, na postawione pytanie, czy aprobują za propozycją zmiany art. 1 ust. 2 pkt 4 w formie wykreślenia z ustawy. Stanowczo 98% ankietowanych odrzuca taką możliwość.

Kolejnym pytaniem był wybór propozycji zmiany zakwalifikowania utworu lutniczego do innych kategorii utworów: plastycznych, wzornictwa przemysłowego oraz muzycznych. Zastosowano opcję pytania zamkniętego z możliwością wielokrotnego wyboru. Odnośnie utworu plastycznego oponentów było 79%, wzornictwa przemysłowego 96%, a utworu muzycznego 81%. Zwrócono się także z prośbą o uzasadnienie dokonanych wyborów, wspólnym łącznikiem odpowiedzi było stanowisko, że lutnictwo jest wielopłaszczyznową, odrębną dziedziną sztuki i istotne jest rozgraniczenie od pozostałych dziedzin, głównie ze względu na nierozzerwalnie związaną z nią warstwą brzmieniową instrumentu. Dzieła lutnicze jako dzieło sztuki, a zarazem narzędzie pracy, swym zakresem łączą dwie pozostałe kategorie (to kompilacja piękna linii kształtów z ergonomią i prawami fizyki wygody gry oraz symbioza pomiędzy kompozytorem, lutnikiem, a instrumentalistą).

W ostatnim zasadniczym, wieńczącym badania ankietowe pytaniu, poproszono o zaproponowanie zmian lub wniesienie nowych propozycji w dotychczasowych przepisach prawnych dotyczących przedmiotu prawa autorskiego utworu lutniczego. Na powyższe pytanie odpowiedziało niespełna 1% ankietowanych. Odpowiedzi jakie padały to, propozycja wprowa-

dzenia wypłaty tantiem za wykonywane koncerty solowe, tudzież kwartetowe z łącznym obowiązkiem podawania do publicznej wiadomości autora/autorów instrumentów, na których wykonany został utwór.

## 10. Uwagi końcowe

Omawiając problematykę konstrukcji ochrony utworu lutniczego, warto pokrótce przedstawić zagadnienia łączące się z zabezpieczeniem praw osobistych, jak również majątkowych, które przysługują artystom lutnictwa. Prawa osobiste ugruntowane w art. 16 PrAut stanowią nieograniczoną w czasie i niepodlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więzi twórcy z utworem. Charakteryzuje je więc niezbywalność, niedziedziczność, skuteczność *erga omnes*, jak i w szczególności personalny charakter. W konsekwencji chroni się więź mentalną i uczuciową artysty z własnym wytworem intelektu<sup>47</sup>.

Z otwartego katalogu dóbr osobistych do lutnictwa znaczące zastosowanie ma prawo do autorstwa i oznaczenia utworu poprzez umieszczanie wewnątrz pudła rezonansowego karteczkę rozpoznawczą z sygnaturą danego lutnika, które często w historii usuwano czy podrabiano dla podniesienia wartości artystycznej innym instrumentom

Kolejnym uprawnieniem, do którego naruszeń dochodzi, jest prawo do integralności utworu, która wiąże się z ochroną w zakresie ingerencji w utwór. W sytuacjach uszkodzenia niezbędna jest konserwacja (naprawa lub przeróbka) instrumentu przez fachowca, tj. dopuszczalna ingerencja w dzieło z poszanowaniem praw twórcy, przy czym dopuszczalnym myślą art. 49 ust. 2 Pr. Aut. jest czynienie zmian w utworze, które są oczywistą koniecznością, nie powodujące podstaw do sprzeciwu twórcy, ponieważ nie naruszają natury dzieła. Sztuka konserwacji to według M. Pielaszka<sup>48</sup> *zespół czynności służących przede wszystkim do zachowania i zabezpieczania materii zabytkowej przed dalszym niszczeniem*.

W związku z tym konserwatora oryginalnych mistrzowskich instrumentów lutniczych obowiązuje Kodeks Etyki Konserwatora Dzieł Sztuki<sup>49</sup> omawiający założenia etyki i zasady prowadzenia prac konserwatorskich przyjęte przez Ogólnopolską Radę Konserwatorów Dzieł Sztuki. Wśród najważniejszych są: zachowanie bezstronności wobec reprezentowanych przez dzieło sztuki walorów i treści, kierując się szacunkiem wobec autentyku. Stosuje odpowiednie techniki konserwatorskie, materiały i technologie zgodnie z zasadami postępowania konserwatora; konserwator obowiązany jest stałego podnoszenia i uaktualniania swoich kwalifikacji zawodowych, gdyż brak wiedzy nie usprawiedliwia jego błędów; konserwator zobligowany jest do przeciwstawiania się sytuacjom zagrażającym dziełu. Używając nowych materiałów, kieruje się testami, opracowaniami i opiniami innych konserwatorów i laboratoriów konserwatorskich; konserwator powinien być świadomy przepisów i regulacji prawnych, które mają wpływ na jego działalność za-

wodową (kodeks cywilny, ustawa o prawach autorskich i prawach pokrewnych, ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami). Pośród zasad najistotniejsze znaczenie mają: konserwator jest rzecznikiem twórcy dzieła sztuki poddawanego konserwacji. Nie dopuszcza do zmian autorskich cech dzieła, jego walorów stylowych, artystycznych i wartości dokumentalnych. Ponadto musi uwzględniać znaczenie historycznych przekształceń dzieła we wcześniejszych pracach konserwatorskich, jeżeli reprezentują istotne wartości; w sytuacji słabo zachowanych śladów autentyku należy je zachować, zabezpieczyć i udokumentować, nie dopuszczając do ich zniszczenia; po rozpoznaniu dzieła tworzy się projekt konserwatorski, który obejmuje zespół zintegrowanych działań, zmierzających do opracowania etapów procesu konserwacji i mających na celu dobro dzieła sztuki; Stworzony projekt konserwatorski i jego realizacja jest własnością intelektualną i stanowi dzieło naukowe — artystyczne, podlegające ochronie prawa autorskiego; w konserwacji stosuje się zasadę odwracalności zabiegów, metod i materiałów w zakresie prac tego wymagających; wszelkie prace zgodnie z zasadami przewidzianymi w schemacie dokumentacji prac konserwatorskich, podlegają dokumentacji i archiwizacji, która na życzenie osób zainteresowanych może zostać udostępniona.

W konserwacji instrumentów poza materiałami, szczególne znaczenie ma zabezpieczenie brzmienia instrumentu, przy użyciu trwałych i usuwalnych materiałów<sup>50</sup>.

Znaczącym problemem jest zakres ingerencji konserwatora w odtworzeniu świetności znacznie zniszczonych dzieł instrumentalnych<sup>51</sup>, tzw. kopiowanie destruktyw<sup>52</sup>. Zakres czynności renowacyjnych miałyby na celu jedynie przywrócenie wartości charakterystycznej dla tego dzieła. Niedopuszczalnym byłoby więc użycie materiałów zmieniających charakter struktury budowy i brzmienia instrumentu. Bardzo trudnym zadaniem jest restauracja i rewaloryzacja w procesie, których jest wymagana naprawa szkód, które powstały w wyniku użytkowania lub biegu czasu. Większość uszkodzeń może być nieodwracalna. Rekonstrukcja choćby ograniczona do wymaganego minimum, będzie sprawiała wrażenie instrumentu pierwotnego, choć w rzeczywistości będzie on mniej oryginalny. Aby jak najdłużej zachować wartość oryginalną instrumentów muzycznych poddawanych konserwacji, powstał w środowisku lutników etyczny nakaz minimalnej interwencji. Wymusza on nakaz ograniczenia wszelkich zabiegów konserwatorskich do minimum. Wynika to z faktu, że w historii „życia instrumentu” wszelkie zabiegi konserwatorskie kumulują się w przeszłości i w przyszłości. Zbyttna ingerencja mogłaby w pewnym okresie użytkowania instrumentu zmienić jego cechy nadane instrumentowi przez wytwórcę. Wyjście poza nakaz etyczny wyżej opisany, można by uznać jako dopuszczalny tylko w wyjątkowych przypadkach przy poszanowaniu praw autorskich żyjących twórców instrumentu za ich wyraźną zgodą. Ingerencja w konstrukcję instrumentu przez samego twórcę wydaje się być oczywista w celu podniesienia jego walorów. W szczególnie trudnych sytuacjach dotyczących instrumentów w destrukcji twórców nieżyją-

cych Kodeks Etyki Konserwatora Dzieł Sztuki nakazuje konsultacje i współpracę z szerszym gremium fachowców w tej dziedzinie, nie znosząc odpowiedzialności z konserwatora<sup>53</sup>.

Reasumując, konserwacje warsztatowe mają na celu doprowadzenie instrumentu do stanu użyteczności. Mimo indywidualności w odbiorze foniatrycznym, nie powinno się zmieniać pierwotnego brzmienia instrumentu. W środowisku konserwatorów jest zgoda, na wszelkie zabiegi i poprawki mających na celu polepszenie ich wartości użytkowej w instrumentach seryjnych fabrycznych, manufakturowych i instrumentach niskiej klasy, nie chronione przepisami prawa autorskiego i patentami. Działania takie miałyby wpływ na poprawę i zmianę brzmienia<sup>54</sup>.

Ponadto szczególną rolę ma prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności oraz nadzorem nad korzystaniem z niego, z uwagi na naturę zarobkową pracy lutnika i funkcji wytworu (publiczną grę na instrumencie).

Prawa majątkowe również, podobnie jak inne utwory, obejmują działania lutnicze. W każdym z jego rodzajów, tj. poprzez samodzielne korzystanie z wytworzonego instrumentu, rozporządzanie nim (najczęściej poprzez zawarcie umowy sprzedaży), jak również prawo do pobierania honorarium za korzystanie z utworu. Jednakże niestety ze względu na osobliwość utworu w jego ścisłym związku z przedmiotem materialnym są one ograniczone. Twórca z chwilą wprowadzenia do obrotu oryginału instrumentu przenosi w umowie kupna sprzedaży autorskie prawa majątkowe i traci możliwość czerpania przyszłych korzyści majątkowych za eksploatację utworu. W przypadku powyższych naruszeń (osobistych i majątkowych), lutnik ma możliwość dochodzenia swych praw poprzez powództwo o zasądzenie: odszkodowania, zadośćuczynienia, czy o zaniechanie naruszenia, przy czym za naruszenie praw majątkowych możliwe jest również wystąpienie z żądaniem o wypłacenie wynagrodzenia za korzystanie utworu.

## 11. Podsumowanie

Analizując melizmaty (niuansy) w elementach budowy skrzypiec i mając za sobą lata praktyki gry, bez wątplenia każdy instrument strunowy, będący wynikiem żmudnej pracy lutnika, zasługuje na miano jedyne w swoim rodzaju dzieła, o czym świadczy to, iż skrzypce, które jako jedyne mają „duszę”, wskazują, że nie mamy styczności z przedmiotem, ani dziełem stolarskim, zaś rozprawiamy o „pewnym uduchowionym dziele ludzkiej wyobraźni, który w jakiś sposób zawsze ociera się o swoisty mistycyzm<sup>55</sup>”. Ponadto lutnicze dzieła porównuje się do człowieka, gdzie tak jak na całym świecie nie ma dwóch identycznych twarzy ludzkiej, tak cechy stylistyczne każdego z autorów są różne.

Potwierdzeniem tezy na indywidualizm dzieł lutniczych są etapy właściwego wyboru drewna i jego struktury, wybór modelu (np. włoskiego, francuskiego, niemieckiego, polskiego czy własnego), parametry płyt pudła rezonansowego, rzeźbienie sklepień, wkłések, kształt narożników, otworów rezonansowych, rzeźbienie główki, czy sposób wykonania i nałożenia podkładów, impregnatu, lakieru. Pozwala to na odróżnienie wysmakowania i „szkoły” danego artysty lutnika. Przy czym wykonywane instrumenty u jednego lutnika również różnią się między sobą, ponieważ niemożliwym jest stworzenie idealnie takich samych instrumentów, gdyż poza wartościami sprawności manualnej i doskonałego słuchu lutnika, istotne jest brzmienie, które zależy od odpowiedniego doboru materiału — drewna, odpowiedniego uformowania sklepień i odpowiedniego rozłożenia grubości płyt. Na brzmienie wpływ mają na to także warunki atmosferyczne. Należy mieć przy tym na uwadze, że nie każdy piękny instrument jest proporcjonalnie dźwięczny i „pełen życia”. Lutnictwo jest trudne i ograniczone prawami fizyki i weryfikowalne, dlatego lutnik podnosi ten trud pogodzenia siły i maestrii dźwięku.

Biorąc powyższe na uwadze, wytwory pracy polskich szkół lutniczych, na tle świata są szanowane i spełniają kryterium subiektywnej, jak i obiektywnej nowości i unikalności instrumentów, a zatem są dziełem spełniającym warunek twórczości, jak i indywidualności, a w konsekwencji zasługują na objęcie ochroną prawa autorskiego.

## Bibliografia

- Barta, J., Markiewicz, R. (2017). (red.). *System prawa prywatnego. Prawo autorskie* (Tom 13). Warszawa.
- Błęszyński, J. (1988). *Prawo autorskie*. Warszawa.
- Czub, K. (2011). *Prawa osobiste twórców dóbr niematerialnych*. Warszawa.
- Harajda, H., Łapa, A. (2002). *Akustyczne zagadnienia lutnictwa* (cz. 1). *Dobór drewna*. Poznań.
- Kamiński, W. (1969). *Skrzypce polskie*. Kraków.
- Kamiński, W., Świrek, J. (1972). *Lutnictwo. Wstęp do sztuki lutniczej*. Kraków.
- Kamiński, J. (1986). Zamiast recenzji. Głos w dyskusji nad kryteriami oceny dzieł sztuki lutniczej. *Lutnictwo. Biuletyn Związku Polskich Artystów Lutników*, (1).
- Karoń, J. (1969). *Poznaj skrzypce. Co powinniśmy wiedzieć o skrzypcach*. Kraków.

- Machała, W. (2013). *Utwór. Przedmiot prawa autorskiego*. Warszawa.
- Mróz, M. (2011). *Utwór lutniczy w prawie autorskim* (Tom 8). W: Opole. Opolskie studia administracyjno-prawne.
- Przybysz, H. (2003). *Leksykon własności przemysłowej i intelektualnej*. Kraków.
- Reiss, J. (1924). *Skrzypce. Ich budowa, technika i literatura*. Kraków.
- Reiss, J. (1955). *Skrzypce i skrzypkowie*. Kraków.
- Sewerynik, A. (2014). *Prawo autorskie w muzyce*. Warszawa.
- Szczepanowska-Kozłowska, K. (2010). *Glosa do wyroku Sądu Najwyższego z 27.02.2009 roku*; sygn. akt V CSK 337/08, OSP (3), poz. 33.
- Ślęzak, P. (2017). *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*. Warszawa.

### Strony internetowe

<https://orkds-zpap.pl/kodeks-etyki-konserwatora-restauratora-dziel-sztuki/>  
<https://youtu.be/gXVaF2k4xnI>.

### Wyroki

Wyrok SN z 19.02.2014 roku, sygn. akt VCSK 180/13, Legalis nr 981905.  
 Wyrok SN z 15.11.2012, sygn. akt VCSK 545/ 11, LEX nr 1276237.  
 Wyrok SN z 25.04.1973 r., sygn. akt CR 91/73, OSNC 1974/3/50, LEX nr 1643.  
 Wyrok SN z 31.03.1938 r., sygn. akt C II 2531/37, LexPolonica nr 364518.

### Inne

Dokument z archiwum Związku Polskich Artystów Lutników, Warszawa 1992.  
 Pielaszek, M. Podstawowe zasady obowiązujące konserwatorów dzieł sztuki, w tym konserwatorów oryginalnych mistrzowskich instrumentów lutniczych (referat wygłoszony na sympozjum lutniczym).

## PWE poleca

### HISTORIA MYŚLI Ryszard Bartkowiak EKONOMICZNEJ



Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne

Podręcznik prezentuje rozwój myśli ekonomicznej na tle zmieniającej się gospodarki – od XVIII do końca XX wieku. Od XVIII wieku główną formą gospodarowania jest gospodarka rynkowa, dlatego ówczesnie sformułowane teorie i powstałe nurty myśli ekonomicznej są w dużej części nadal aktualne i wykorzystywane w formułowaniu wytycznych dla polityki gospodarczej. Z tego powodu poznanie historii myśli ekonomicznej jest niezbędne dla zrozumienia zasad funkcjonowania współczesnej gospodarki.

Księgarnia internetowa [www.pwe.com.pl](http://www.pwe.com.pl)