

Małgorzata STĘPIEŃ

Uniwersytet Warszawski

## Kontrowersyjna twórczość: opracowanie, kontynuacja, rekonstrukcja

*Sobie bądź źródłem, byś innym był winem*<sup>1</sup>.

Leopold Staff (1878–1957)

W dawnych wiekach materię tekstu literackiego traktowano z wielką swobodą. Ci, którzy dopuszczali się ingerencji – jak w motcie niniejszego artykułu – zachowywali się jak upojeni twórczością genialnego poprzednika: cudzy tekst bywał zawłaszczany, zmieniany, poprawiany, uzupełniany o nowe wątki, rozdziały, przedmowy i zakończenia. Przykładów takiej działalności w historii literatury jest wiele. Niedokończoną *Eneidę* umierający Wergiliusz (70–19 r. p.n.e.) kazał spalić. Na szczęście jego woli nie uszanowano i jakiś współczesny mu twórca po prostu **dopiisał zakończenie**. Guillaume de Lorris, czyli Wilhelm z Lorris, żyjący w XIII wieku napisał poemat *Powieść o róży*, którego bohater odkrywa ogród przypominający raj. W zdobyciu rosnącej tam Róży przeszkadzają mu między innymi Rozum, Chciwość i Złe Języki a wspomaga Pomyślność. W zakończeniu tekstu zakochany doświadcza jednak klęski. Pół wieku później **dalszy ciąg Powieści o Róży dopisał** mieszczanin Jean Clopinel zwany Janem z Meung (ok. 1240–ok. 1305). Apologii miłości duchowej przeciwstawił rozkosze miłości ziemskiej, zgodnej z naturą. Nowe zakończenie stało się bardziej optymistyczne i pomyślne, choć mniej poetyckie<sup>2</sup>.

Inny autor, grecki poeta o ambicjach Homera, Nikos Kazantzakis (1883–1957) marzył o **dokończeniu** *Odysei*. I mimo, że stworzył ogromny poemat, w literaturze pozostanie znany raczej jako powieściopisarz,

---

<sup>1</sup> *Igrzysko* (1, 592), *Dramat w trzech aktach*. Pierwsze wydanie: B. Połaniecki, Lwów; E. Wende i Sp., Warszawa 1909. Prapremiera: 1 marca 1909 roku w Lwowie, 8 listopada 1913 roku w Krakowie.

<sup>2</sup> J. Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s. 72.

autor *Greka Zorby* (1946) i *Ostatniego kuszenia Chrystusa* (1955), sfilmowanych przez Cacoyannisa i Martina Scorsese<sup>3</sup>. Natomiast uczeń Gustava Flauberta (1821–1880), autora słynnej *Pani Bovary*, Guy de Maupassant (1850–1893), w swojej *Paryskiej przygodzie* stworzył portret pani Bovary, **rodzaj kontynuacji**, w której bohaterce udało się wreszcie wyjechać<sup>4</sup>.

Można dywagować, czy historia dotycząca pośmiertnych wydań powieści francuskiego pisarza, prekursora literatury science-fiction Juliusza Verne (1828–1905) jest serią opracowań, kompilacją czy rekonstrukcją. Verne zmarł co prawda na początku XX wieku, ale jego książki wychodziły nadal, ponieważ zostawił mnóstwo notatek. Jednak dopiero po skrupulatnym zbadaniu archiwów okazało się, że rozrosło się ono w zagadkowy sposób. Sprawcą owego cudu okazał się syn pisarza, Michel, obdarzony nieprzeciętnym talentem literackim. To on **poprawiał, kończył** a nawet gruntownie **zmieniał** twory ojca, wydane po jego śmierci. To w dużej mierze jego dziełem jest zaliczana do szczytowych osiągnięć Juliusza *Zadziwiająca przygoda misji Barsaca* (1919), przedstawiająca straszliwą wizję afrykańskiego piekła, a także parę innych utworów. Natomiast wiadomo, że spod pióra Juliusza Verne wyszła ostatnia książka będąca w całości jego dziełem – *Paryż w XX wieku*. Ukazała się jednak dopiero na pożegnanie zeszłego stulecia, w 1994 roku, dziewięćdziesiąt lat po śmierci pisarza<sup>5</sup>.

Cudze teksty bywały także opracowywane nie dla własnej korzyści i sławy, ale z potrzeby ich zachowania w pamięci kolejnych pokoleń. Dlatego francuski uczony Joseph Bédier sporządził w 1900 roku **rekonstrukcję**, już we współczesnej francuszczyźnie *Dziejów Tristana i Izoldy*<sup>6</sup>.

### Opracowanie: drugi autor w świetle jupiterów

**Opracowanie** (art. 2 ust. 1–3, 5 p.a.) definiuje się jako dzieło recypujące z innego utworu treść, a zazwyczaj częściowo i formę, noszące piętno osobistej twórczości opracowującego i służące do rozszerzenia form komunikowania treści dzieła pierwotnego poza jego formą macierzystą. Opracowanie wymaga zaczerpnięcia z dzieła macierzystego orygi-

<sup>3</sup> Ibidem, s. 357.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 251.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 255.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 67.

nalnych elementów (warstw) o charakterze twórczym. Potwierdza to orzeczenie Sądu Najwyższego z 1982 roku: „nie istnieje relacja: utwór pierwotny – utwór zależny, gdy związek występujący między utworami ogranicza się do wykorzystania elementów nie objętych ochroną, np. informacji o faktach czy samej literatury przedmiotu”<sup>7</sup>. Tylko twórcze wykorzystanie wartości estetycznych i intelektualnych cudzego dzieła uzasadnia autorskoprawną ochronę opracowania.

Stopień twórczości, wymagany od opracowania jest różny i zależy od rodzaju utworu: w antologii ogranicza się do samodzielnego wyboru i układu, natomiast w adaptacji jest już znacznie szerszy. Także tłumaczenie może się różnić w zależności od rodzaju dzieła: literackiego czy też czysto praktycznego. Jednak samo przeniesienie dzieła na inny język, z powodów idiomatycznych zawsze jest twórcze, nawet gdy tłumaczone teksty są pozbawione indywidualnego piętna. Sąd Najwyższy w 1937 roku stwierdził, że „istnienie w utworze cech indywidualnych twórczości zależne jest od tego, czy autor z elementów powszechnie znanych lub przez autora poprzednio widzianych potrafił stworzyć osobiste dzieło sztuki, czy też jego utwór jest tylko odzwierciedleniem istniejącego już kształtu artystycznego”<sup>8</sup>.

O minimalnym stopniu samodzielności opracowania można mówić w przypadku rozstrzygniętym orzeczeniem Sądu Najwyższego z 1960 roku, w którym podkreślono, że „praca autora ma cechy samodzielnej twórczości mimo korzystania przez niego z pewnych źródeł, nie polegającego jednak na mechanicznym przepisaniu treści, jeżeli opracował on w swej partii nowe materiały, a poza tym przejrzał i poprawił resztę pracy”<sup>9</sup>. Jednak pojęcie opracowania można także odnieść do sytuacji, gdy podlega mu dzieło niesamoistne, jak na przykład inscenizacja oparta na tłumaczo-nym tekście dramatu. W takiej sytuacji powstaje łańcuch autorów opracowujących<sup>10</sup>, a każdy z nich jest uprawniony do swojego opracowania.

---

<sup>7</sup> Orzeczenie SN z 19 listopada 1982 r., opubl. OSN 1983, z. 7, poz. 100, z glosą M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej, PiP 1984, z. 11.

<sup>8</sup> Orzeczenie SN z 6 września 1937 r., I K 651/37, opubl. Zb. OSN 1938, poz. 45; OSP 1938, poz. 381.

<sup>9</sup> Orzeczenie SN z 18 listopada 1960 r., opubl. OSN 1961, nr 4, poz. 124.

<sup>10</sup> Jako przykład można tu przytoczyć przedwojenny melodramat *Trędowata* z 1936 roku w reżyserii Juliusza Gardana, nakręcony na podstawie powieści Heleny Mniszkówny, wydanej w 1909 roku, oraz jego kinowy *remake* z 1976 roku w reżyserii Jerzego Hofmana, a następnie powstały w 1999 roku serial telewizyjny w reżyserii W. Raweckiego i K. Langa.

Rodzajem opracowania są także edycje krytyczne, pod warunkiem dostatecznego stopnia zawartej w nich twórczości.

W świetle powyższych faktów można więc powiedzieć, że opracowanie – z punktu widzenia stosunków zewnętrznych, czyli autor opracowania a podmioty eksploatujące opracowanie – jest takim samym dziełem, jak utwór oryginalny: prawa autorskie do opracowania powstają więc z chwilą stworzenia i ustalenia opracowania. Samo dokonanie opracowania nie wymaga zezwolenia autora utworu macierzystego, z wyjątkiem sfilmowania dzieła literackiego, co wynika ze specyfiki twórczości filmowej. Twórca opracowania nie nabywa też żadnych praw autorskich do oryginału.

Prawo do opracowania jest **prawem zależnym**, ponieważ wykonywanie niektórych uprawnień majątkowych do opracowania zależy od zezwolenia twórcy macierzystego. Oczywiście uprawnienia te przestają mieć zależny charakter po wygaśnięciu praw majątkowych do utworu macierzystego, a nie istnieją w ogóle, gdy utwór taki należy już do domeny publicznej. Ochrona praw osobistych twórcy macierzystego znajduje wyraz w art. 2 ust. 5 pr. aut., zgodnie z którym na egzemplarzu opracowania (a także w czołówce filmu, w zapowiedzi radiowej itp.) należy wymienić twórcę i tytuł utworu pierwotnego. Prawdziwy problem stwarza dopiero ustalenie, w jakim zakresie twórca opracowania jest obowiązany dochować wierności oryginałowi. Bez wątpienia każde opracowanie stanowi **naruszenie integralności** dzieła pierwotnego, ale zezwolenie na eksploatację opracowania wyłącza bezprawność naruszenia dóbr osobistych twórcy macierzystego. Opracowanie cudzego utworu może wystąpić w formie  **tłumaczenia** – z i na języki obce; **przeróbki** – na przykład piosenki ludowej na współczesny utwór estradowy, czy też **adaptacji** – na przykład z utworu literackiego na filmowy, radiowy, teatralny itp.

### Kontynuacja: autor i kontynuator ramię w ramię

Wiele wątpliwości prawnych budzi **kontynuacja**, czyli dzieło stanowiące dalszy ciąg wcześniejszego utworu. Trzeba tu odróżnić kontynuację dzieła rozpoczętego i nieukończonego od kontynuacji w sensie dopisania dalszego ciągu do utworu zamkniętego przez innego twórcę. Inny wymiar ma także kontynuacja dzieła nieżyjącego autora, zwłaszcza w sytuacji, gdy jego dzieła przeszły już do domeny publicznej, od kontynuacji dzieła autora nadal żyjącego: pojawiają się tu problemy nie tylko natury prawnoautorskiej, ale i etycznej.

W przypadku **dzieła niezamkniętego** mamy do wyboru współtwórczość lub opracowanie. Wspomniany już grecki poeta Nikos Kazantzakis (1883–1957) próbował dokończyć *Odyseję*, wykorzystując przepowiednię, padającą w zakończeniu eposu Homera i sugerującą, że pogodna starość na Itace niekoniecznie musi być pisana Odysowi, urodzonemu żeglarzowi. Kazantzakis stworzył ogromny epos, pisany podobnie jak oryginalny heksametrem, ale nie zyskał on większego uznania. Natomiast sam temat dalszych przygód Odysa podejmowali różni twórcy, między innymi dramatopisarz, poeta i malarz Stanisław Wyspiański (1869–1907). Nie tylko wspinał się zilustrował on *Iliadę* Homera, ale i napisał dramat *Powrót Odysa* (1907), wystawiony w 1917 roku. Na planie eposu Homera powstał też *Ulisses* Jamesa Joyce'a (1882–1941), którego trudno zrozumieć, nie znając pierwowzoru. Sam autor przewrotnie doradzał czytelnikom najpierw lekturę *Odysei*, będącej kluczem do zrozumienia powieści. Pierwszymi trzema epizodami *Ulissesa* odpowiadają cztery początkowe pieśni *Odysei*, epizody IV–XV nawiązują do pieśni V–XII, a trzy ostatnie epizody łączą się z pieśniami XIII–XXIV<sup>11</sup>. W tym wypadku dzieła Wyspiańskiego i Joyce'a należy zaliczyć oczywiście nie do kontynuacji, a do dzieł inspirowanych.

Problem kontynuacji nie musi dotyczyć wyłącznie dzieła literackiego, jednak samo orzeczenie sądu może w pewnym sensie zainspirować *per analogiam* (zwłaszcza w systemie prawa precedensowego) do zastosowania podobnego toku myślenia w wypadku spornych kontynuacji dzieł literackich. I tak, w przypadku kontynuacji rzeźby, gdy obaj twórcy wielokrotnie dyskutowali nad jej kształtem, Sąd Najwyższy w orzeczeniu z 1979 roku przyjął istnienie współtwórczości stwierdzając, że gdy „rozpoczęte dzieło dokończyła w sposób twórczy inna osoba [...] obu tym osobom przysługują łącznie prawa autorskie”<sup>12</sup>. W wypadku literatury dzieje się tak, gdy na przykład do wspólnej książki jeden autor robi zdjęcia, a drugi pisze tekst<sup>13</sup>. Bywa jednak i tak, że rozpoczęta część dzieła może stanowić pod-

<sup>11</sup> J. Tomkowski, op. cit., s. 357, 376–377.

<sup>12</sup> Orzeczenie SN z 21 grudnia 1979 r., opubl. OSN 1980, nr 9, poz. 171.

<sup>13</sup> Przykładami takich dzieł (rozłącznych) mogą być sytuacje, gdy jeden autor jako fotograf robi zdjęcia, na przykład zabytków, a drugi je opisuje. Przykład: *Zamki i pałace polskie*, tekst Iwona Derda, zdjęcia Zenon Żybutowicz (I. Derda, Z. Żybutowicz, *Zamki i pałace polskie*, Warszawa 2005); *Benedyktyńskie smaki i smaczki. Sekrety kuchni opactwa w Tyńcu*, tekst Teresa Kokocińska, zdjęcia Zenon Żybutowicz (T. Kokocińska, Z. Żybutowicz, *Benedyktyńskie smaki i smaczki. Sekrety kuchni opactwa w Tyńcu*, Warszawa 2007). Ciekawym przykładem jest też przypadek

stawę do kontynuacji bez żadnego elementu współpracy ze strony obu twórców, stąd trudno przyjąć współautorstwo. Nie ma też podstaw do zastosowania koncepcji dzieła połączonego z art. 10 p.a., bo przy tego rodzaju kontynuacji nie ma dwóch odrębnych utworów. Dlatego kontynuacja utworu niezamkniętego (nieukończonego) powinna być traktowana jako opracowanie wtedy, gdy na żadnym etapie powstawania dzieła nie było elementów współpracy między twórcami.

Natomiast w przypadku kontynuacji **dzieła zamkniętego**, a więc wówczas gdy powstaje odrębny, drugi utwór, należy traktować go jako twórczość inspirowaną lub opracowanie. Z zasady autor kontynuacji wykorzystuje w znacznym stopniu utwór pierwotny, przejmując pewne elementy fabuły, charakterystyczne cechy bohaterów, metody ich działania. Jeśli są to elementy (warstwy) oryginalne dzieła wyjściowego, należy opowiedzieć się za opracowaniem. Swobodny użytek jest wyłączony, jeśli drugie dzieło jest bez pierwszego niezrozumiałe dla odbiorcy i istnieje wrażenie ścisłego związku obu utworów. Głośnym przykładem tego typu kontynuacji, było powierzenie amerykańskiej pisarce Alexandrze Ripley dopisanie kolejnych tomów do słynnej epepei Margaret Mitchell (1900–1949) *Przeminęło z wiatrem*. Chcąc uniknąć kłopotów z prawami autorskimi i posądzenia o plagiat, wydawca książki, firma Warner Books, przekazała spadkobiercom Mitchell 4,5 milionów dolarów tytułem zakupu prawa wyłączności<sup>14</sup>.

Do tej samej grupy kontynuacji należy zliczyć powieść *Rhett. Przeminęło z wiatrem III*, autorstwa Donalda McCaiga<sup>15</sup>. Fakt dopisania dalszego ciągu losów głównych bohaterów, a w tym wypadku głównie Rheta Butlera,

---

współtwórczości, w której wkład poszczególnych autorów dotyczy warstw utworu, które trudno od siebie oddzielić (dzieło nierozłączne). W taki sposób pracuje włoski tandem pisarski: Rita Monaldi (filolog) i Francesco Sorti (muzykolog). Jako dziennikarze przez 10 lat prowadzili badania historyczne w największych archiwach Europy, by napisać swą bestsellerową powieść w czterech tomach pod łącznym tytułem *Imprimatur secretum, veritas misterium. Unicum...* Jej akcja rozgrywa się w kilku europejskich miastach XVII wieku, a tło stanowią autentyczne wydarzenia historyczne, w których ważną rolę grają wątki muzyczne. Do każdego tomu powieści dołączono płytę CD ze specjalnie opracowaną muzyką z epoki, mającą wprowadzić czytelnika w klimat ówczesnych zdarzeń. R. Monaldi, F. Sorti, *Imprimatur*, Warszawa 2005; R. Monaldi, F. Sorti, *Secretum*, Warszawa 2005; R. Monaldi, F. Sorti, *Veritas mysterium*, Warszawa 2005; R. Monaldi, F. Sorti, *Unicum*, Warszawa 2005.

<sup>14</sup> *Największe procesy w historii świata*, red. N. Laneyrie-Dagen, Diepholz 1997, s. 296–297.

<sup>15</sup> D. McCaig, *Rhett. Przeminęło z wiatrem III*, Szczecin 2008.

podkreśla powtórzenie tytułu oryginału bestsellera Margaret Mitchell, podtytuł „kontynuacja”, a także znane z filmu z Vivien Light i Clarkiem Gable<sup>16</sup> zdjęcie zakochanej pary bohaterów, ilustrujące okładkę książki. W tej współczesnej kontynuacji poznajemy bliżej tajemnicze losy Butlera, o których tylko niechętnie wspomina on piórem Mitchell w pierwowzorze: nieszczęśliwe dzieciństwo w cieniu apodyktycznego ojca, wyrzucenie z prestiżowej akademii wojskowej West Point oraz liczne romanse, z których największą miłością okazała się oczywiście Scarlett...

Powieści niezwykle poczytnej angielskiej pisarki Jane Austen (1775–1817), opisujące życie angielskiej klasy wyższej z początku XIX wieku, także doczekały się licznych kontynuacji. Cenna obserwacja i żywa prezentacja kobiecej psychiki, chwalona między innymi przez współczesnego pisarce Waltera Scotta, czyni z powieści Austen coś więcej niż romanse – są one uniwersalne i aktualne także dziś. Powstałe po śmierci Austen na przestrzeni kilkudziesięciu lat powieściowe kontynuacje łączy także to, że zostały napisane przez kobiety<sup>17</sup>. Wystąpiły tu ciekawe zjawiska. Jednym z nich jest fakt, że kilka pisarek niezależnie od siebie napisało kontynuację tych samych powieści Jane Austen. Dla przykładu, *Emmę* kontynuowała pisarka Emma Tennant, pisząc powieść pod tytułem *Zakochana Emma*, a także cioteczna prawnuczka pisarki – Joan Austen-Leigh, nadając swojej powieści tytuł *Świat Emmy*. Z kolei ciąg dalszy powieści *Duma i uprzedzenie* dopisała Julia Barret, tytułując ją *Zarozumiałość*, oraz wspomniana już Emma Tennant, wydając ją pod tytułem *Pemberley*. Natomiast dzieje bohaterów *Rozważnej i romantycznej* kontynuowała Julia Barret w swym romansie *Trzecia siostra*, Joan Aiken jako *Córka Elizy*, i znów Emma Tennant jako *Eleonora i Marianna*. Okazało się, że wymienione pisarki niejako „wyspecjalizowały się” właśnie w pisaniu kontynuacji powieści Jane Austen. Z pewnością nie byłoby to możliwe, gdyby nie było zapotrzebowania na ten gatunek twórczości, co tylko podkreśla wspaniały i ponadczasowy styl ich wielkiej poprzedniczki.

Kolejnym charakterystycznym zjawiskiem, jest tu „kontynuacja kontynuacji”: na przykład Joan Austen-Leigh napisała kontynuację swego własnego *Świata Emmy*, nadając jej tytuł *Emma i inni*, natomiast Emma

---

<sup>16</sup> Film *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*) z 1939 roku, reżyseria: Victor Fleming, scenariusz: Sidney Howard, muzyka: Max Steiner, grają: Clark Gable, Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Leslie Howard.

<sup>17</sup> Por. Jane Austen, Wikipedia.pl.

Tennant kontynuowała *Pemberley* jako *Niedobrana para*<sup>18</sup>. Wymienione zjawiska doskonale ilustrują kontrowersyjną naturę kontynuacji: każda z pisarek miała inną wizję dzieła wyjściowego Austen (konkretyzacja<sup>19</sup>) i jego ciągu dalszego. W odbiorze czytelnika może to wywołać pewien chaos i zagubienie, ponieważ nowi bohaterowie każdej z pisarek inaczej myślą, postępują, a nawet inaczej wyglądają. Z kolei „kontynuacja kontynuacji” w istocie „rozmywa” dzieło macierzyste, przesuując punkt odniesienia czytelnika z autorki oryginału (czyli Austen) na kontynuatorkę. Niewątpliwie jednak te kontrowersyjne zjawiska stanowią ciekawy eksperyment literacki i psychologiczny, specyficznie realizując Borgesowską wizję książki o rozwidlających się w nieskończoność stronicach<sup>20</sup>.

W 2008 roku ukazała się kontynuacja serii bestsellerów Iana Fleminga (1908–1964), angielskiego twórcy sensacyjnych przygód agenta wywiadu Jamesa Bonda. Widniejący na okładce książki nadtytuł brzmi: *Najnowsze przygody Jamesa Bonda 007*, a niżej zagadkowa informacja: Sebastian

---

<sup>18</sup> Wymieniono tu jedynie przykłady kontynuacji, przełożonych na język polski. Na postawie powieści J. Austen nakręcono też wiele filmów, np. *Duma i uprzedzenie* – 1938 (TV), 1940, 1952, 1958, 1967 (TV), 1980, 2003, 2005; w 2004 r. zrealizowano także specyficzną, indyjską wersję pt. *Bride and Prejudice*; oraz w 1995 (serial TV); *Rozważna i romantyczna* – 1971 (TV), 1981 (TV), 1995 (film), 2008 (serial BBC); *Mansfield Park* – 1983 (TV), 1999, 2007; *Emma* – 1972 (TV), 1996 (TV), 1996; *Opactwo Northanger* – 1986 (TV), 2007; *Perswazje* – 1960 (TV), 1971 (TV), 1995, 2007 (ITV). Filmy biograficzne: *Zakochana Jane* 2007, reżyseria Julian Jarrold, w roli Jane Austen Anne Hathaway oraz *Miss Austen Regrets* 2007 (TV), w roli Jane Austen Olivia Williams. Więcej: Jane Austen, Wikipedia.pl.

<sup>19</sup> Termin i pojęcie **konkretyzacja dzieła literackiego** wprowadził do refleksji literaturoznawczej R. Ingarden. Jest to czytelnicza interpretacja dzieła towarzysząca jego lekturze: proces rozumienia, porządkowania, scalania i dookreślenia utworu, rozgrywający się w świadomości czytelnika. Jest on każdorazowo uwarunkowany przez jego osobiste predyspozycje i doświadczenia zarówno życiowe, jak i literackie, oraz przez społecznie utwierdzone stereotypy odbioru dzieł literackich. Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 236–237.

<sup>20</sup> „Książka nie jest bytem samoistnym, jest relacją, osią nieskończenie wielu powiastań” – pisał argentyński twórca Jorge Louis Borges (1899–1986). W noweli *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* Borges każe nam wyobrazić sobie powieść, w której ścieżka opowiadania rozgałęzia się, a wszystkie rzeczy powstają w każdej chwili i wszystko może się wydarzyć. Autor tego „opowiadania w opowiadaniu” uważany za chorego popełnia samobójstwo, a narrator Borgesa zostaje aresztowany i skazany na śmierć. Por. J. L. Borges, *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, w: *Fikcje*, Warszawa 1956.



Faulks jako Ian Fleming, oraz właściwy tytuł *Piekło poczeka*<sup>21</sup>. W krótkiej adnotacji od wydawcy czytamy: „Nowa powieść o przygodach Jamesa Bonda, napisana przez świetnego angielskiego pisarza w hołdzie dla Iana Fleminga – w setną rocznicę urodzin twórcy superagenta. »Moja powieść ma stać ramieniem z książkami Fleminga, w których akcja jest wszystkim« – mówi autor, który zgłębił wszystkie tajniki oryginałów, by w najlepszym, dawnym stylu wskrzesić słynnego bohatera. Po egzotycznych wakacjach Bond znów popada w niebywałe tarapaty i dokonuje zapierających dech wyczynów. Pojawia się także piękna kobieta... A wszystko na malowniczym tle i w nieco nostalgicznym klimacie drugiej połowy lat sześćdziesiątych»<sup>22</sup>.

Kolejnym przykładem kontynuacji losów bohaterów popularnej powieści jest *Ojciec chrzestny* – powieść Maria Puzo, wydana w roku 1969 w Nowym Jorku. Opowieść o mafii i rodzinie Corleone przetłumaczono na kilkadziesiąt języków, w tym także polski, a jej światowy nakład sięga dwudziestu pięciu milionów egzemplarzy. Pierwsze kontynuacje powieści: *Ojciec chrzestny II* i *Ojciec chrzestny III* napisał sam Puzo jako scenariusze dla filmów o losach rodziny Corleone. Puzo stworzył również powieść *Sycylijczyk*, opowiadającą o wydarzeniach, które rozegrały się podczas pobytu Michaela Corleone na Sycylii.

W 2004 roku kontynuacji sagi tej mafijnej rodziny pod tytułem *Powrót ojca chrzestnego* dokonał Mark Windegardner. Jej akcja skupia się na losach rodziny Corleone w latach 1955–1965. W 2006 roku na polskim rynku ukazała się kolejna część sagi autorstwa Windegardnera – *Zemsta ojca chrzestnego*, tym razem obejmująca lata 1963–1964<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> S. Faulks, *Piekło poczeka*, Warszawa 2008. Warto tu zauważyć, że zwrot „Faulks jako Fleming” jest wyjątkowo niefortunnym określeniem, które sugeruje, że jeden pisarz może być drugim. Co w takim razie z prawami autorskimi? Czy są one wspólne dla obu twórców? A może to Faulks jako kontynuator je przejął? Należy uważać na tego typu sformułowania.

<sup>22</sup> Katalog wydawnictwa Świat Książki, Lato 2008, [www.swiatksiazki.pl](http://www.swiatksiazki.pl).

<sup>23</sup> W 1972 roku ukazała się filmowa adaptacja *Ojca chrzestnego* w reżyserii Francisca F. Coppoli. W głównych rolach wystąpili Marlon Brando i Al Pacino, a nad scenariuszem i całością czuwał Mario Puzo. Film przyniósł około 134 milionów dolarów (budżet: 6 mln). Zdobył trzy Oscary, pięć Złotych Globów, Grammy i in. Kontynuacja, *Ojciec chrzestny II*, zdobyła sześć Oscarów, stając się pierwszym i ostatnim *sequelem*, który zwyciężył w kategorii najlepszy film. Problemy pojawiły się, gdy w 2006 roku firma Electronic Arts wydała grę opartą na fabule *Ojca chrzestnego*. Przed śmiercią Marlon Brando nagrał kwestie potrzebne do realizacji gry, jednak z powodu słabej jakości twórcy postanowili zatrudnić dublera. Francis F. Coppola oświadczył w 2005 roku,

Generalnie można stwierdzić, że jeśli autor dzieła drugiego przenosi bohaterów dzieła oryginalnego w inne miejsce akcji, inaczej kształtuje ich charakter, inna jest też wymowa ideologiczna utworu, to można przyjąć dozwolony użytek, a co za tym idzie – inspirację. Przykładem tego rodzaju kontynuacji jest powieść *Paryska przygoda* Guy de Maupassanta (1850–1893), wiernego ucznia Gustava Flauberta (1821–1880), autora słynnej *Pani Bovary*. Stworzył on świetny portret Emmy Bovary, której wreszcie udało się wyjechać<sup>24</sup>.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że kontynuacja może mocno wkraczać w dobra osobiste twórcy utworu pierwotnego nawet wtedy, gdy uważamy je za utwór inspirowany. Dopisanie dalszych losów bohaterów może istotnie naruszać integralność dzieła pierwszego, zmieniając jego wymowę artystyczną lub ideologiczną. Dlatego, zdaniem E. Traple<sup>25</sup>, jeśli twórca oryginału żyje, należy uzyskać jego zgodę na rozpowszechnianie kontynuacji: przecież on sam może planować dopisanie dalszego ciągu dzieła, co może utrudnić lub wręcz uniemożliwić podobne działanie innego twórcy. Jednak jak wynika z przykładów kontynuacji powieści Jane Austen, problemy mogą wystąpić także w wypadku, gdy twórca już nie żyje, a nawet wtedy, gdy jego dzieła dawno przeszły do domeny publicznej – jak to miało miejsce w wypadku kontynuacji *Odysei* Homera przez Nikosa Kazandzakisa.

Prawne rozgraniczenie dzieł samoistnych, dzieł z zapożyczeniami, czyli takich, w których cudzy tekst stanowi jedynie tworzywo dla nowego utworu oraz dzieł zależnych, dotyczy przede wszystkim kwalifikacji udzielanego zezwolenia. W szczególności nie stosuje się do dzieł z zapożyczeniami konsekwencji wynikających z art. 2 ust. 3 i 5 p.a.<sup>26</sup>, a także

---

że nie został poinformowany przez wytwórnę Paramount o wydaniu pozwolenia na powstanie gry i był temu przeciwny. Także Al Pacino nie brał udziału w powstawaniu gry, przez co wygląd bohatera, Michaela Corleone różni się od ukazanego w filmie. Na fabule filmu oparto także grę planszową. Więcej: Ojciec chrzestny, Wikipedia.pl.

<sup>24</sup> J. Tomkowski, op. cit., s. 251.

<sup>25</sup> J. Barta, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Ćwiąkowski, R. Markiewicz, E. Traple, op. cit., s. 75–76.

<sup>26</sup> **Art. 2 ust. 3 p.a.** brzmi: „Twórca utworu pierwotnego może cofnąć zezwolenie, jeżeli w ciągu pięciu lat od jego udzielenia opracowanie nie zostało rozpowszechnione. Wypłacone twórcy wynagrodzenie nie podlega zwrotowi.”; art. 2 ust. 5 p.a. brzmi: „Na egzemplarzach opracowania należy wymienić twórcę i tytuł utworu pierwotnego”. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jedn. Dz. U. 2006, Nr 90, poz. 631 z późn. zm.)

nie występuje oddzielna reguła interpretacyjna, dotycząca przeniesienia prawa zezwalania wraz z innymi prawami majątkowymi (art. 46 p.a.)<sup>27</sup>. Podstawą dozwolonej eksploatacji dzieła z zapożyczeniami, musi być umowa upoważniająca do wykorzystania fragmentu lub całego dzieła w cudzym utworze, określająca wielkość przejmowanych fragmentów, sposób ich oznaczenia i ewentualne wynagrodzenie.

Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza legalność tworzenia i rozpowszechniania kontynuacji cudzego dzieła można także badać pod kątem „rzetelnego wykorzystania utworu”. Przy wykorzystaniu danej postaci literackiej w innej fabule, napisanej przez innego autora, ma miejsce naruszenie dóbr osobistych autora oryginału, z uwagi na możliwą zmianę jej obrazu, utrwalonego u czytelnika, czy ograniczenia możliwości rozwoju tej osobowości w kolejnych, potencjalnych utworach twórcy oryginału. Oczywiście problem ten słabnie po jego śmierci<sup>28</sup>.

### **Przekład: tłumacz w cieniu autora**

Można się zastanawiać, czy **tłumaczenie** jest formą opracowania, czy też rekonstrukcją istniejącego utworu<sup>29</sup>. Mimo, że ustawodawca zakwa-

---

<sup>27</sup> **Art. 46 p.a.** brzmi: „Jeśli umowa nie stanowi inaczej, twórca zachowuje wyłączone prawo zezwalania na wykonywanie zależnego prawa autorskiego, mimo że w umowie postanowiono o przeniesieniu całości autorskich praw majątkowych”. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jedn. Dz. U. 2006, Nr 90, poz. 631 z późn. zm.)

<sup>28</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2008, s. 79.

<sup>29</sup> Zagadnieniami tłumaczenia tekstów literackich zajmuje się m.in. Katedra UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową Uniwersytetu Jagiellońskiego, wydająca od 1995 roku półrocznik „Przekładaniec” – recenzowane czasopismo naukowe. Publikuje ono przekłady z komentarzami tłumaczy, krytykę przekładu, eseje przekładoznawcze i komparatystyczne, recenzje książek poświęconych tłumaczeniu oraz omówienia istniejących tłumaczeń i przekłady wcześniej niepublikowane, prezentując twórczość mało w Polsce znanych współczesnych poetów i pisarzy, oraz promując polską literaturę za granicą. Jako wielojęzyczne i wielokulturowe forum promujące interdyscyplinarną dyskusję nad przekładem literackim, rozumianym jako komunikacja kultur, pismo jest adresowane do badaczy przekładu, tłumaczy, filologów, literaturoznawców i wszystkich zainteresowanych zagadnieniami transferu międzykulturowego. Radzie naukowej przewodniczy Edward Balcerzan (Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań), <http://www2.uj.edu.pl/katedraunesco/przekladaniec>.

lifikował tłumaczenie do opracowania<sup>30</sup>, zdaniem autorki niniejszego artykułu plasuje się ono na pograniczu wspomnianych form: stopień kwalifikacji zależy tu od stopnia twórczego wkładu tłumacza. Jak trudną i często niewdzięczną pracą są tłumaczenia, dowodzą nie tylko liczne procesy sądowe, ale i różne interpretacje charakteru tej pracy: czy jest ona twórcza, czy też tylko odtwórcza? Jak ją pojmować: jako mechaniczny przekład tekstu z języka na język, czy też twórczą interpretację dzieła oryginalnego? Jak w końcu daleko może posunąć się tłumacz w swym przekładzie, jak daleko odejść od oryginału, by nie zostać posądzonym o stworzenie dzieła inspirowanego, a nawet całkiem odrębnego, co może jednak zostać uznane za plagiat?

Niemiecki hermeneutyk Hans-Georg Gadamer (1900–2002), zajmujący się metodologią nauk humanistycznych, filozofią historii i estetyką pisze: „Przedrozumienie, antycypacja sensu, a tym samym wszelkiego rodzaju okoliczności, które nie występują w samym tekście, odgrywają swoją rolę w jego rozumieniu. Staje się to w pełni jasne, jeśli chodzi o tłumaczenie z języka obcego. Jego opanowanie jest tutaj tylko warunkiem wstępnym. Jeśli w wypadku tłumaczenia mówi się w ogóle o t e k ś c i e, to dlatego, że ma on być nie tylko zrozumiały, lecz także przetłumaczony na inny język. Przybiera formę tekstu wówczas, gdy to, co powiedziane, nie podlega po prostu rozumieniu, ale staje się p r z e d m i o t e m – stoi przed różnymi możliwościami oddania w języku docelowym tego, co pomyślane. I znów mamy tu pewien kontekst hermeneutyczny. Każde tłumaczenie, nawet tak zwany przekład dosłowny, jest rodzajem interpretacji”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> **Art. 2 ust. 1 p.a.** brzmi: „Opracowanie cudzego utworu, w szczególności tłumaczenie, przeróbka, adaptacja, jest przedmiotem prawa autorskiego bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego”. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, (tekst jedn. Dz. U. 2006, Nr 90, poz. 631 z późn. zm.)

<sup>31</sup> Dalej Gadamer pisze: „Każdy zna ów fenomen, gdy na przykład podczas tłumaczenia jakiegoś tekstu na inny język pojawiają się trudności w rozpoznaniu oraz właściwym potraktowaniu materiału wypełniającego mowę, który sam w sobie jest zrozumiały. Tłumacz dostrzega sens w tym materiale i eliminuje go przez odtworzenie właściwego przepływu informacji zawartych w przekazanym mu do tłumaczenia tekście. Na tę trudność narażony jest każdy tłumacz, co nie przeczy temu, że z pewnością należałoby znaleźć ekwiwalent takiego materiału wypełniającego, choć celem przekładu jest w istocie jedynie sens samego tekstu, i dlatego jego prawdziwe zadanie, o ile jest sensowny, polega na rozpoznaniu oraz wyeliminowaniu takiego wypełniającego puste miejsca materiału. Zawczasu należy tu jednak zaznaczyć, że materiał ten jest całkiem czymś innym we wszystkich tekstach o prawdziwej wartości literackiej, które poznamy i które nazywamy tekstami eminentnymi. Właśnie w nim tkwi ujawniająca

Gadamer niewątpliwie ma rację, czego dowodzą najnowsze badania lingwistyczne i medyczne nad specyfiką języków i odmiennym postrzeganiem świata przez ich pryzmat. Owo „przedrozumienie” dostrzegł już kilkadziesiąt lat temu wybitny językoznawca Benjamin Whorf (1897–1941) badający języki północnoamerykańskich Indian. Zauważył, że podczas czyszczenia zbiorników u Indian, prowadzących stacje benzynowe w rezerwatach wybuchały często pożary – zapalały się zgromadzone w nich opary benzyny. Whorf po rozmowach z Indianami zorientował się, że w ich języku nie istnieje pojęcie „oparów”: jak więc może wybuchnąć coś, czego nie ma? Wiele lat później, badając zależność widzenia świata od języka, doszedł do wniosku, że to właśnie on wpływa na sposób odbierania przez mózg otaczającej nas rzeczywistości. Wiedząc, że w wielu indiańskich językach nie ma wyrazów określających kształt przedmiotów, tylko ich cechy, naukowiec przeprowadził eksperyment: poprosił Amerykanów i Indian, by wybrali spośród trzech grzebieni dwa, które ich zdaniem są najbardziej do siebie podobne. Dwa były plastikowe, przy czym jeden miał rączkę a drugi nie. Trzeci też ją miał, ale był z drewna. Amerykanie jako podobne wybrali grzebienie z rączkami, Indianie natomiast te z plastiku<sup>32</sup>! Dzięki serii podobnych eksperymentów wiadomo, że ze względu na język i preferowane przez niego „wartości”, dla jednych narodów najważniejszą kwestią jest „to, co jest” a dla drugich „jak to działa”.

---

się na najrozmaitszych poziomach granica przekładalności tekstów literackich”. H.-G. Gadamer, *Tekst i interpretacja*, w: idem, *Język i rozumienie. Wybór*, Warszawa 2003, s. 99–141.

<sup>32</sup> Whorf stwierdził też, że Indianie Hopi zupełnie inaczej pojmują naturę czasu niż ludzie Zachodu. Brak u nich pojęcia czasu jako przepływu continuum, gdzie zdarzenia wyłaniają się z przyszłości i poprzez teraźniejszość zatapiają się w przeszłości. Badania Whorfa nad specyfiką języka Indian Hopi doprowadziły go do wniosku, że jest on zupełnie pozbawiony słów, form gramatycznych, konstrukcji czy wyrażen odnoszących się do tego, co my nazywamy czasem. Zdaniem Whorfa, Hopi zastąpili metafizykę trójwymiarowej przestrzeni i jednowymiarowego czasu metafizyką tego, co obiektywne i co subiektywne. Metafizyka organizuje uniwersum w dwie formy: u nas jest to czas i przestrzeń, zaś u Hopi to, co obiektywne i subiektywne. Obiektywne to ujawnione, czyli cały świat fizyczny, bez wyróżniania przeszłości, teraźniejszości oraz wykluczające przyszłość. Subiektywne, a więc ujawniające się jest domeną przyszłości: zawiera ona nie tylko fakty rzeczywistości przyszłej, ale i to, co przejawia się w umyśle, sercu człowieka, rośliny, przedmiotu, natury i kosmosu. Sfera subiektywna skrywa emocje, niewyrażone jeszcze pragnienia i intencje. Poprzez dochodzenie do skutku tego, co w nas jest, wydarzenia subiektywne zamieniają się w obiektywne. Więcej: J. Jasiński, *Zagadka czasu*, Fundacja Nautilus, [www.nautilus.org.pl](http://www.nautilus.org.pl).

Z kolei profesor Lena Boroditsky zbadała, jak przedstawiciele różnych narodów postrzegają przedmioty ze względu na rodzaj gramatyczny: żeński, męski i nijaki. Hiszpanie, dla których „klucz” jest rodzaju żeńskiego, podali: „uroczy”, „magiczny”, „intrygujący”. Niemcy natomiast, dla których klucz jest rodzaju męskiego, mówili: „niewygodny”, „zimny”. Ale gdy spytano ich o „most” (w niemieckim rodzaju żeńskiego) określali go jako „piękny”, „delikatny”, „elegancki”, a Hiszpanie (u nich rodzaj męski): „mocny”, „duży”, „niebezpieczny”. Świat widziany przez pryzmat języka może więc być tak różny, że nie wyczuwamy niuansów, zawartych w obcym języku, mimo znajomości znaczenia danego słowa. To ważna wskazówka, zwłaszcza dla tłumaczy literatury. Medyczne badania rejonów mózgu odpowiedzialnych za mowę wykazały, że kiedy przychodzimy na świat, jest on otwarty „na każde rozwiązanie”. Jednak w miarę uczenia się mowy, a potem pisania, tworzy charakterystyczne dla każdego języka połączenia neuronów. Po kilkunastu latach sieć ta staje się trwała i stanowi swoisty pryzmat patrzenia na świat. Dlatego ucząc się innego języka tworzymy w mózgu drugą sieć neuronów. I choćbyśmy go opanowali perfekcyjnie, sieć ojczystego będzie silniejsza. Zdaniem badaczy każdy z istniejących języków opisuje jakiś obraz świata, ale żaden nie robi tego obiektywnie<sup>33</sup>.

Poniższe przykłady świadczą o tym, jak ciężką i twórczą pracą jest przekład. Doskonały polski pisarz i tłumacz Maciej Słomczyński (1922–1998) nad przekładem *Ulissesa* Jamesa Joyce’a pracował dwanaście lat, czyli znacznie dłużej niż Joyce nad swą powieścią! To tłumaczenie stanowi z pewnością jedno z największych osiągnięć w zakresie polskiej sztuki przekładu. Słomczyński przetłumaczył też fragmenty kontrowersyjnej i do dziś pozostającej zagadką innej powieści Joyce’a, *Finnegans Wake* (1939)<sup>34</sup>.

W Polsce literaturę średniowieczną innych narodów poznawaliśmy wrywkowo i z dużym opóźnieniem. *Pieśń o Rolandzie*, *Dzieje Tristana i Izoldy*, a także poezje francuskiego poety Francois Villona (1431–ok. 1463) przetłumaczył dopiero Tadeusz Boy-Żeleński (1874–1941). By oddać ducha epoki, w swych przekładach zastosował polszczyznę lekko archaizowaną, ale zrozumiałą dla współczesnego czytelnika. We wspólnym tłumaczeniu *Wielkiego Testamentu* – zbioru poezji Villona,

<sup>33</sup> J. Gracz, *Widzieć... językiem*, „Wróżka” 2006, nr 6.

<sup>34</sup> J. Tomkowski, op. cit., s. 379.

Żeleński stworzył bardzo oryginalny wariant archaizowanej polszczyzny. Zastosował także pewne zasady staropolskiej pisowni: zamiast litery „j” pojawia się „y” albo „i”, w spójniku „y” zamiast „i”, brak liter „v”, zastąpionych przez „w”<sup>35</sup>.

Hiszpański pisarz barokowy Pedro Calderon de la Barca (1600–1681), nadworny kapelan i dramaturg króla Filipa IV, autor komedii „płaszczka i szpady”, sztuk religijnych, dramatów filozoficznych i poematów religijnych, napisał utwór, poruszający problem wolnej woli i przeznaczenia. Dramat filozoficzny *Życie jest snem*, jest jedynym arcydziełem literatury zachodniej, którego akcja w całości rozgrywa się z Polsce. Zdaniem autora, leży ona nad Morzem Śródziemnym i nie jest zbyt miłym miejscem. Opracowaną przez siebie polską wersję dramatu Jarosław Marek Rymkiewicz (ur. 1935) nazwał nie przekładem, lecz „imitacją”, czyli próbą odtworzenia oryginału we współczesnej polszczyźnie, z zastosowaniem rozwiązań typowych dla liryki XX wieku: braku interpunkcji czy rezygnacji z dużych liter. Poza „zwykłe” tłumaczenie wykracza także *Księżniczka na opak wywrócona* tego samego hiszpańskiego autora – dokonana przez Rymkiewicza sensacyjna kompilacja dwóch wersji utworu, wzbogacona cytatami z poetów barokowych i niepozbawiona aluzji do współczesności<sup>36</sup>. Dzieło to niewątpliwie stanowi nie tylko specyficzną formę rekonstrukcji, ale i opracowanie oryginalnych wersji.

Jak już wspomniano, twórca opracowania nie nabywa żadnych praw autorskich do oryginału. Niemniej, zgodnie z orzeczeniem Sądu Najwyższego z 1985 roku, tłumacz jest uprawniony do domagania się respektowania tej postaci dzieła, która pochodzi od twórcy i która jest zawarta w tłumaczeniu. Jest to słuszne, o ile chodzi o zmiany dzieła w powiązaniu z konkretnym chronionym tłumaczeniem<sup>37</sup>.

Tymczasem jeden z warszawskich teatrów wystawił sztukę, która była montażem fragmentów kilku utworów Michała Bułhakowa (1891–1940): sztuk, powieści i opowiadań, wówczas już nie chronionych przez autorskie prawo majątkowe. Tłumacz utworów Bułhakowa, którego przekład chciano w omawianym przedstawieniu wykorzystać, uznał propozycję reżysera i zarazem scenarzysty za artystyczną tandetę i nie wyraził zgody na użycie swego opracowania. A ponieważ teatr mimo jego sprzeciwu

<sup>35</sup> Ibidem, s. 76–77.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>37</sup> Orzeczenie SN z 29 października 1985 r., opubl. OSN 1986, nr 10, poz. 159, z głosem J. Serdy, OSPiKA 1987, nr 7–8, poz. 133.

wystawił spektakl, tłumacz wniósł sprawę do sądu. Sąd Najwyższy wydał korzystny dla niego wyrok: „Wykonywanie prawa do tłumaczenia, eksploatacja tego prawa stanowi równocześnie pośrednią eksploatację oryginału, tj. przysługującego do niego prawa twórcy oryginału. Uznać więc należy, że tłumacz jest uprawniony nie tylko do decydowania o udostępnieniu dzieła w jego tłumaczeniu osobom trzecim, lecz również że tłumacz jest upoważniony do domagania się respektowania postaci dzieła nadanej mu przez twórcę i zawartej w tłumaczeniu tego dzieła, czyli do domagania się respektowania integralności tłumaczenia tego dzieła. Wygaśnięcie praw autorskich twórcy dzieła nie ogranicza ochrony praw autorskich tłumacza do dzieła i jego tłumaczenia”<sup>38</sup>.

### Rekonstrukcja: jeden czy dwóch autorów?

Zdaniem autorki niniejszego artykułu, rekonstrukcję od opracowania dzieli cienka granica, analogiczna jak w kwestii inspiracja-plagiat. Zarówno w przypadku opracowania, jak i rekonstrukcji mamy do czynienia z wyjściowym utworem macierzystym, a także włożoną weń twórczą pracą kolejnego autora. Elementem, przechylającym szalę Temidy na korzyść opracowania, jest znacznie większy wkład twórczej fantazji, zakładającej pewną dowolność i oryginalność, w wyniku której powstaje nowa jakość twórcza. Natomiast w przypadku rekonstrukcji, pracujący nad nią autor z definicji<sup>39</sup> powinien dążyć do możliwie najwierniejszego odtworzenia dzieła macierzystego, a dowolność i fantazja są tu wadą, błędem w sztuce. Można więc powiedzieć, że opracowanie ma charakter fantazyjny, a rekonstrukcja faktograficzny. Stąd w tej pierwszej środkiem twórczym będzie własna fantazja autora, a w tej drugiej istniejące narzędzia badawcze, a także własnego pomysłu metodologie. Wydaje się, że to właśnie ten ostatni aspekt powoduje kontrowersje i odmienne orzeczenia sądów, rozpatrujących kwestię, czy rekonstrukcję można uznać za chroniony prawem autorskim utwór.

<sup>38</sup> A. Karpowicz, *Poradnik prawny dla ludzi twórczych*, Warszawa 1995, s. 16–17.

<sup>39</sup> **Rekonstrukcja** (łac. *re-* + *constructio* = *łączenie, związek, budowa*) – odtworzenie czegoś na podstawie dochowanych fragmentów, szczątków, przekazów, form pochodnych itp., zwłaszcza odbudowywanie zniszczonych częściowo lub całkowicie budynków albo dzieł sztuki. Def. za: *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1996, s. 952; *Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1974, s. 120.



Wspomniana wyżej płynna granica między opracowaniem a rekonstrukcją spowodowała, że w analizowanym przez Sąd Najwyższy w 1936 roku przypadku stwierdził on, iż „prawo autorskie służy pomiędzy innymi także wydawcom edycji krytycznych, o ile opracowanie wydawnicze posiada cechy twórczości osobistej, ujawniającej się w oryginalności wyboru, układu, w badawczym ustaleniu tekstu”<sup>40</sup>. Podobnie Sąd Apelacyjny w Warszawie w orzeczeniu z 1993 roku zauważył, iż opracowanie krytyczne, zwłaszcza przygotowane przez wybitnego znawcę twórczości Mickiewicza, polega na odtworzeniu pierwotnej wersji utworu, zniekształconego przez dziesiątki cenzorów jego kolejnych wydań, i stanowi integralną część utworu w ostatecznym jego kształcie<sup>41</sup>. Tu jednak mamy raczej do czynienia z rekonstrukcją, stąd dyskusyjne jest uznanie odtworzenia pierwotnego dzieła Mickiewicza za utwór<sup>42</sup>.

Cudze teksty bywały opracowywane z potrzeby ich zachowania w pamięci kolejnych pokoleń<sup>43</sup>. Dla zwykłego czytelnika, nie będącego filologiem ani wyrafinowanym miłośnikiem fabuł pozbawionych początku lub końca, pragnącego poznać historię Tristana czy Parsifala w postaci

---

<sup>40</sup> Orzeczenie SN z 23 czerwca 1936 r., I K 336/36.

<sup>41</sup> Orzeczenie SA w Warszawie z 16 listopada 1993 r., I A Cr 698/93.

<sup>42</sup> Por. dyskusję nad rekonstrukcją i przytoczone orzeczenia: nie publ. Orzeczenie SN z 23 czerwca 1936 r., I K 336/36 oraz nie publ. Orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 16 listopada 1993 r., I Atr 698/93, oraz C.A.2790,2811/93Eisenmanv.Qimron,54(3)P.D.817. Zob. też: [www.tau.ac.il/law/members/birnhack/DSStranslation.pdf](http://www.tau.ac.il/law/members/birnhack/DSStranslation.pdf).

<sup>43</sup> Przykładem jednej ze współczesnych rekonstrukcji, jest książka *Siedem szkiców* Virginii Wolf. Od momentu, kiedy Virginia, jeszcze pod panińskim nazwiskiem Stephen zapisała kilka szkiców w kajecie obłożonym papierem pakowym, minęło sto lat. Odnalazł je Leonard Woolf, propagator twórczości zmarłej żony, który oddał zeszyt do przepisania na maszynie i... zmarł. Notatnik znów przepadł, po czym ponownie odnaleziony trafił do rąk czytelników – wbrew intencjom Virginii, która nie zamierzała ich publikować: „Faktem jest, że w tych osobistych zeszytach używam czegoś w rodzaju stenografii (...) robię drobne wyznania, jak gdybym chciała przebłągać własne oko, czytając później”, pisze. Mimo ich surowości, pisarka już zaczynała objawiać talent i poglądy, pragnąc „...pisać nie tylko okiem, ale umysłem; (...) odkrywać rzeczy prawdziwe pod zewnętrznymi pozorami”. *Siedem szkiców* kilka lat temu zredagował i wydał w formie książki David Bradshaw z Oksfordu, specjalista od literatury przełomu XIX i XX wieku, zwłaszcza modernizmu. Z 20-stronicowych zapisków Wolf stworzył książkę, dopisując komentarz, przypisy i wstęp. Przedmowę napisała noblistka Doris Lessing, nie bojąc się osobistych ocen ani niepopularnych opinii. M. Małkowska, *Kiedy Virginia Wolf zaczynała objawiać talent, poglądy i parę*, „Rzeczpospolita”, 4 lutego 2009. V. Woolf, *Siedem szkiców*, Warszawa 2009.

spójnej opowieści a nie luźnych fragmentów, wybitny francuski historyk literatury, mediewista i pisarz Joseph Bédier (1864–1938) sporządził w 1900 roku rekonstrukcję, już we współczesnej francuszczyźnie, *Dzieł Tristana i Izoldy* (wyd. polskie w 1925 roku). Utwór ten jest więc rekonstrukcją, kompilacją<sup>44</sup> wielu zachowanych wersji a nie oryginalnym tekstem średniowiecznym. Badacze podkreślają, że historia Tristana i Izoldy jest starsza, niż legendy tworzące cykl arturiański, pochodzące z XII wieku<sup>45</sup>. Bédier sporządził też w 1921 roku krytyczne wydanie *Pieśni o Rolandzie*. Francuski uczoney, mimo niewątpliwie żmudnej i trwającej lata pracy nad rekonstrukcjami niniejszych dzieł nigdy nie rościł sobie pretensji do nabycia do nich praw autorskich.

Inaczej stało się w przypadku rekonstrukcji sensacyjnego znaleziska archeologicznego: w 1947 roku w Qumran na północno-zachodnim wybrzeżu Morza Martwego znaleziono w skalnych grotach rękopisy Esseńczyków<sup>46</sup>. W czasie prac archeologicznych odkryto tu także budowle mieszkalne, łaźnie, cysterny, warsztaty garncarskie i *scriptorium* wspólnoty, wzniesione w połowie lub pod koniec II wieku p.n.e., a w 68 roku n.e. całkowicie zniszczone podczas walk z Rzymianami. Przypuszcza się, że mieszkańcy sporządzone tu manuskrypty ukryli w grotach w czasie

---

<sup>44</sup> **Kompilacja** (łac. *compilatio* = rabunek, łup, grabież) praca, utwór, dzieło niesamodzielne, będące połączeniem części innych dzieł lub zestawieniem wyników cudzych badań. Def. za: *Słownik wyrazów obcych*, op. cit., s. 575; *Słownik łacińsko-polski*, op. cit., s. 103.

<sup>45</sup> J. Tomkowski, op. cit., s. 67.

<sup>46</sup> Była to mistyczna sekta żydowska (gr. *essénoi*, wywodzące się prawdopodobnie od aramejskiego *hasa* = pobożny), istniejąca od około 150 roku p.n.e. do 70 roku n.e. w Palestynie i Syrii. Znamy ją z przekazów Filona z Aleksandrii (25 p.n.e.–50 n.e.), a także rzymskiego historiografa Pliniusza Starszego (23–79) i żydowskiego historyka Józefa Flawiusza (ok. 37–ok. 103 n.e.). Po zerwaniu z kapłanami Jerozolimy esseńczycy utworzyli ugrupowanie, odrębne także od faryzeuszów i saduceuszów. Do zelotów – nacjonalistycznych obrońców integralności judaizmu, podburzających lud przeciw rzymskiemu okupantowi, zbliżyli się w 68 roku, w czasie powstania przeciw Rzymianom. O samej doktrynie esseńczyków niewiele wiadomo, bo stanowiła ona ścisłą tajemnicę, zawarowaną inicjacjami i przysięgami: charakteryzował ją monastycyzm, ascetyczne życie wspólnotowe w odosobnieniu od innych i przywiązanie do tradycji. Jego przejawem było odrzucenie nowego kalendarza liturgicznego, opozycja do oficjalnego kultu świątynnego, troska o czystość obrzędową, a także gorliwość w dążeniu do zapewnienia zwycięstwa Bogu nad bezbożnymi. Nauki Esseńczyków miały charakter ezoteryczny (gr. *esoterikós* = wewnętrzny, zamknięty), dostępny tylko dla wybranych i wtajemniczonych. Więcej: J. Ochman, *Peryferie filozofii żydowskiej*, Kraków 1997, s. 182–184.

powstania przeciw Rzymianom, które trwało w latach 66–70 n.e., by uchronić je przed spaleniem. W wyniku trwających kilka lat poszukiwań uzyskano blisko 800 dokumentów z 11 jaskiń: w kilku z nich, a szczególnie w jaskini nr 4 funkcjonowały zorganizowane biblioteki, gdzie Esseńczycy zamontowali nawet półki<sup>47</sup>. Odkryte rękopisy zawierają całe księgi biblijne, jak na przykład *Zwój Wielkiego Izajasza* (66 rozdziałów), fragmenty wszystkich ksiąg *Biblii Hebrajskiej* z wyjątkiem *Księgi Estery* a także rękopisy esseńskich apokryfów. Wśród manuskryptów są księgi biblijne, starsze o tysiąc lat od najdawniejszych znanych kompletnych rękopisów ksiąg *Starego Testamentu*<sup>48</sup>.

Znalezione teksty odrestaurowano, a następnie zaczęto odczytywać. Do tego celu stworzono międzynarodowy, ośmioosobowy zespół badaczy<sup>49</sup>, który ukończył większość prac w 1960 roku. Jednak przez cztery lata nic ze znaleziska właściwie nie opublikowano<sup>50</sup>. I tu zaczyna się bulwersująca historia, określana w świecie naukowym jako „największy skandal XX wieku”, a rekonstruktorów mianem „koterii” i „kartelu”. Powinna ona zainteresować także prawników, z uwagi na kontrowersyjne działania nie tylko na granicy prawa, ale i poza nim, skutkujące kilkoma

---

<sup>47</sup> B. Haughton, *Ukryta Historia. Encyklopedia tajemnic historii opracowana na podstawie najnowszych wyników badań naukowych*, Poznań 2008, s. 247. Pierwsze polskie tłumaczenie rękopisów z Qumran: *Rękopisy z Qumran nad Morzem Martwym*, tłum. W. Tyloch (1963, przekład częściowy). Pierwszy polski całościowy przekład, uzupełniony o tłumaczenia zwójów z grot w Wadi Murabba'at, Masady i Nachal Cheder: *Rękopisy znad Morza Martwego*, tłum. P. Machowski (1996). Zob. też: hasło: Rękopisy z Qumran, Wikipedia.pl.

<sup>48</sup> Por. D. Fouilloux, A. Langlois, A. Le Moigné, F. Spiess, M. Thibault, R. Trébuchon, *Kultura biblijna. Słownik*, Warszawa 1997, s. 217.

<sup>49</sup> W skład zespołu rekonstrukcyjnego wchodził: pierwszy szef zespołu R. de Vaux, kolejny John Strugnell i jego asystent Elisha Qimron, Józef Milik – wybitny znawca języków semickich i jego asystent Allegro, Frank Cross, Skehan, Jean Starcky. Zespół finansowała głównie fundacja Johna D. Rockefellera (zm. w 1960 r.). Więcej: *Zwoje z Qumran: Skandal XX wieku*, fragment książki *Sekrety Biblii* dr Alfreda J. Pala, [www.kosciol.pl](http://www.kosciol.pl).

<sup>50</sup> Z 574 manuskryptów, jakie udało się złożyć z Groty nr 4, Milik otrzymał do odczytania 197 (ponad jedną trzecią), Strugnell ponad 100, zaś Cross i Skehan dysponowali niemal wszystkimi manuskryptami biblijnymi (jedna trzecia całości). Z wyjątkiem Milika i Allegro mało kto opublikował cokolwiek przed drugą połową lat osiemdziesiątych: Jean Starcky (zm. 1988) oddał do druku tylko jeden ze swych 30 manuskryptów a Skehan (zm. 1980) nie wydał praktycznie niczego. Frank Cross przez kilkadziesiąt lat opublikował zaledwie kilka małych fragmentów. *Zwoje z Qumran: Skandal XX wieku...*, op. cit.

procesami sądowymi i łamaniem praw autorskich, których zasadność też okazuje się wysoce dyskusyjna. Nie bez znaczenia jest tu też interesujący wątek polski.

Mimo zakończenia prac rekonstrukcyjnych w 1960 roku, nie opublikowano transliteracji i fotografii zwojów z Qumran z niskich pobudek: trzymano je pod kluczem, aby główna zasługa przypadła uczonym, którzy je odczytali, a nie tym, którzy mogliby w oparciu o nie napisać opracowania i komentarze. Niewątpliwie błędem było to, że pierwszy szef zespołu badaczy R. de Vaux, a potem J. Strugnell nie powiększyli go o kolejnych naukowców: dopiero kolejny szef zespołu E. Tov poszerzył go do blisko 50 osób. A przecież R. de Vaux planował wydawać teksty z Qumran opatrzone w fotografie, transkrypcję oraz wyczerpujący komentarz w historycznym i lingwistycznym kontekście. Mimo zapowiedzi i ciągłego odwoływania daty publikacji mijały dekady: uczeni z całego świata byli oburzeni, że nie mogą wykorzystać w swej pracy tak ważnego odkrycia<sup>51</sup>.

Do najbardziej wpływowych krytyków należał Hershel Shanks, który w 1989 roku w swym magazynie „Biblical Archeology Review” zakwestionował monopol rekonstruktorów, eksponując ślamazarne tempo ich pracy i ukazując ich jako chciwych sławy snobów. Drugim głośnym krytykiem był Robert Eisenman z uniwersytetu stanowego w Kalifornii, który uważał, że prawdziwą przyczyną opóźnienia druku zwojów z Qumran są przekonania katolickich duchownych z zespołu rekonstruktorów. W 1989 roku Robert Eisenman oraz Philip R. Davies zwrócili się do ich ówczesnego szefa Johna Strugnella z prośbą o wgląd w *Dokument Damasczeński* z Groty nr 4. Strugnall odmówił uważając, że Eisenman nie ma kwalifikacji do poprawnego odczytania tekstu. W odpowiedzi Eisenman i Davies połączyli swe siły z Shanksem, krytykując na łamach „Biblical Archeology Review” i innych pism prace zespołu. Debatą zainteresował się tygodnik „Time” i inne media, a zwoje znad Morza Martwego znów znalazły się w centrum uwagi mediów.

---

<sup>51</sup> Rozczarowanie świata akademickiego tak wyraził w 1981 roku prof. Geza Vermes z Oksfordu, w często później cytowanych słowach: „Oto mija 30. rocznica, odkąd zwoje ujrzały światło dzienne po raz pierwszy, i świat ma prawo zapytać autorytety odpowiedzialne za ich publikację, co zamierzają zrobić z tą pożałowania godną sytuacją. Jeśli bowiem nie zostaną natychmiast podjęte drastyczne kroki, to największe i najbardziej wartościowe odkrycie hebrajskich i aramejskich manuskryptów stanie się akademickim skandalem XX wieku *par excellence*”. Cyt. za: *Zwoje z Qumran: Skandal XX wieku...*, op. cit.

I tu pojawia się wątek polski<sup>52</sup>: we wrześniu 1989 roku w Mogilanach koło Krakowa odbyło się II kolokwium poświęcone qumranologii: zaproszeni uczeni z całego świata wyrazili dezaprobatę dla prac nad zwojami: z inicjatywy sekretarza kolokwium dr Zdzisława Kapery jednogłośnie przyjęto rezolucję, wyrażającą sprzeciw wobec dalszych opóźnień. Domagano się natychmiastowego udostępnienia fotografii rękopisów z Groty nr 4 oraz opublikowania konkordancji<sup>53</sup> zwojów. Rezolucja ukazała się w „Folia Orientalia”<sup>54</sup> – roczniku Komisji Orientalistycznej PAN w Krakowie, w polskim piśmie „The Qumran Chronicle” wydawanym z inicjatywy dr Kapery od 1990 roku oraz w „Biblical Archeology Review” H. Shanksa. Odbiła się ona dużym echem w środowiskach naukowych, stanowiąc przełom w bitwie o zwoje. Atakowany zewsząd J. Strugnell, szef zespołu rekonstruktorów, w wywiadzie dla amerykańskiej stacji telewizyjnej ABC nazwał uczonych domagających się publikacji zwojów „natrętnymi muchami”. Niestety, Strugnell, podobnie jak Allegro i Milik borykał się z alkoholizmem, a potem także z manią prześladowczą. Po udzieleniu bulwersującego wywiadu w 1990 roku<sup>55</sup>, oraz z powodu słabej

---

<sup>52</sup> Więcej: A. Mrozek, K. Pilarczyk, *Sześćdziesiąt lat badań qumranoznawczych w Polsce*, „Studia Judaica” 10: 2007 nr 2(20), s. 185–199, <http://www.studijudaica.pl/sj20mroz.pdf>.

<sup>53</sup> **Konkordancja** (łac. *concors,-rdis* = zgodny) 1. Zestawienie tekstów, znaków, sygnatur, dat odpowiadających sobie lub dotyczących tego samego przedmiotu. 2. Alfabetyczny spis wyrazów i sentencji zawartych w danym utworze, z dokładnym wskazaniem miejsca, w którym się znajdują. Por. *Słownik wyrazów obcych*, op. cit., s. 585.

<sup>54</sup> „Folia Orientalia” – międzynarodowy rocznik o tematyce orientalistycznej, wydawany w Krakowie. Czasopismo powstało w 1959 roku z inicjatywy profesora Tadeusza Lewickiego (1905–1992) w imieniu Komitetu Orientalistycznego PAN, Oddziału w Krakowie. Dotychczas ukazało się XXXIX tomów. Zarys historii tego czasopisma oraz bibliografia prac opublikowanych w 30 pierwszych tomach w latach 1959–1994 ukazały się w tomie XXXII (1996), s. 203–256. Zob. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Folia\\_Orientalia](http://pl.wikipedia.org/wiki/Folia_Orientalia).

<sup>55</sup> Oto fragment wywiadu, jakiego Strugnell udzielił w 1990 roku izraelskiej gazecie „Haaretz” na temat judaizmu:

Pyt.: – Co się Panu nie podoba w judaizmie?

Odp.: – Po prostu judaizm. Fakt, że przetrwał. Powinien był zniknąć. Chrześcijaństwo posługuje się dziś bardziej pokojowym językiem w tych samych kwestiach. Mówię brutalnie szczerze, nie owijając w bawełnę. Dla mnie rozwiązaniem żydowskiego problemu jest masowe nawrócenie...

Pyt.: – No, ale co się Panu nie podoba w judaizmie?

Odp.: – Nic. Jestem katolikiem i to, że nie jecie świń zostawia więcej wieprzowiny dla mnie... Jesteście fenomenem, którego nie potrafiłszy nawrócić, a powinniśmy byli.

efektywności w pracach i stanu zdrowia został zwolniony, a jego miejsce zajął wybitny biblista izraelski Emanuel Tov.

W 1990 roku wyszło na jaw, że niektórzy uczeni spoza oficjalnego zespołu rekonstruktorów wykorzystali do badań liczący 133 linijki tekst z Groty nr 4 zatytułowany *Niektóre z nakazów Tory* (4QMMT). Dr Kapera zaproponował, aby poświęcić mu sesję kolokwium w Mogilanach w 1991 roku, ale Elisha Qimron, były asystent Strugnella odmówił wydania jego kopii. Mimo to ktoś anonimowy przesłał odtisk oryginału wersji, zrekonstruowanej w połowie lat osiemdziesiątych przez Strugnella i Qimrona, na adres krakowskiego pisma „The Qumran Chronicle”. Wiedząc, że ten tekst krąży między badaczami, Kapera postanowił udostępnić go uczestnikom kolokwium i przygotował go do druku jako Apendyks w „The Qumran Chronicle”. Gdy się o tym dowiedział Amir Drori – dyrektor Departamentu Starożytności Izraela, zagroził procesem, jeśli Kapera nie wycofa tekstu. Wobec tej groźby zaniechano planowanego druku tekstu.

W 1992 roku Hershel Shanks opublikował w „Biblical Archeology Review” jako ilustrację hebrajski tekst 4QMMT, przypisując jego odczytanie Strugnellowi. Wówczas Elisha Qimron zatrudnił znanego prawnika i zaskarżył pismo, żądając 250 tysięcy dolarów odszkodowania za złamanie praw autorskich. Sąd w Izraelu przyznał mu 100 tysięcy szekli, czyli ponad 40 tysięcy dolarów.

W sprawie tej bulwersuje nie tylko przypisanie sobie praw autorskich do naukowej rekonstrukcji tekstów, ale i fakt, że po kilku latach analiza starych fotografii zwojów wykazała, że niemal całą pracę nad rekonstrukcją tekstu 4QMMT wykonał J. Strugnell, zapewne przy pomocy J. Milika, a jego asystent E. Qimron przypisał sobie całą chwałę, nie wyłączając praw autorskich. H. Shanks, pisząc o tym w „Biblical Archeology Review” pytał: „Czy Qimron podzieli się odszkodowaniem, przyznanym przez sąd za złamanie praw autorskich ze swym starszym kolegą, czy też Qimron zatrzyma wszystko dla siebie?”

W tym czasie wspomniany już Robert Eisenman z uniwersytetu stanowego w Kalifornii, dzięki anonimowemu ofiarodawcy, znalazł się w posiadaniu 1700 fotografii zwojów z Qumran. Wtajemniczył w to Shanksa i młodego naukowca Michaela Wise’a, gdyż sam nie był dość kompetent-

---

Po zwolnieniu z funkcji szefa zespołu rekonstrukcyjnego Strugnell leczył się z nałogu i depresji w amerykańskim szpitalu psychiatrycznym. Cyt. za artykułem *Zwoje z Qumran; Skandal XX wieku...*, op. cit.

ny, aby je opublikować. W maju 1991 roku Eisenman podpisał kontrakt z holenderską firmą na druk mikrofiszowego wydania zwojów. Wydawca wycofał się jednak, słysząc o reakcji władz Izraela na próbę publikacji 4QMMT w krakowskim piśmie. Dwa miesiące później Eisenman przyjechał do Krakowa z propozycją publikacji faksymiliów zdjęć rękopisów. Do publikacji jednak nie doszło, więc Eisenman zwrócił się do H. Shanksa: ten zgodził się je wydać, gdy Eisenman znajdzie pieniądze na druk.

Tymczasem wykładowca prestiżowego Hebrew Union College w Cincinnati w stanie Ohio, prof. Ben Zion Wacholder ze swym doktorantem Martinem Abeggiem, wpadli na inny sposób dotarcia do tekstów z Qumran. Wacholder wiedział od jednego z rekonstruktorów o istnieniu konkordancji – alfabetycznego spisu wszystkich wyrazów występujących w zwojach w ich kontekstach. Powstała ona z inicjatywy Strugnella w latach pięćdziesiątych, z tysięcy poukładanych alfabetycznie fiszek na potrzeby rekonstruktorów, dlatego mało kto o niej wiedział. Przy jej pomocy dałoby się odtworzyć wszystkie teksty, ale ze względu na mozół takiej pracy, w dobie raczkujących komputerów nie myślano o tym. W 1988 roku Strugnell zamówił w niemieckiej drukarni w Göttingen 25 egzemplarzy tej konkordancji.

Prof. Wacholder wynegocjował jedną kopię konkordancji dla Hebrew Union College. Abegg powiedział później: „Podczas prowadzonych przez prof. Wacholdera negocjacji miałem nadzieję, że nie będzie to jedynie alfabetyczna lista haseł, lecz słowo w jego kontekście zdaniowym. Okazało się, że było jeszcze lepiej”. Każde hasło umieszczono w szerokim kontekście, ze zdaniem poprzedzającym i następującym. Abegg wpisał je w komputer i przy pomocy prostego programu zrekonstruował wszystkie interesujące go manuskrypty! Wkrótce teksty zwojów były gotowe do druku. Wacholder i Abegg mieli jednak wątpliwości natury etycznej: wiedząc o żmudnej pracy rekonstruktorów wahali się, czy umieścić swoje nazwiska na okładce wydanych na bazie konkordancji tekstów z Qumran. Z drugiej strony, teksty te powinny być opublikowane już w latach sześćdziesiątych, bo istnienie konkordancji dowodziło, że rekonstruktorzy, choć temu zaprzeczali, od dawna dysponowali transkrypcją wszystkich zwojów. Wątpliwości nie miał natomiast H. Shanks uważając, że snobi monopolizujący zwoje, dostaną to, na co zasłużyli swą arogancją.

W tym samym czasie okazało się, że Biblioteka Huntington w kalifornijskim San Marino także posiada fotografie zwojów z Qumran. W 1978 roku Elizabeth Bechtel, milionerka zafascynowana zwojami, sfinansowała projekt ich sfotografowania dla Ancient Biblical Manuscript Center w Clare-

mont, a kopię mikrofilmu zachowała dla siebie. Instytucja z Claremont musiała się zobowiązać, że nie udostępni nikomu mikrofilmu bez zgody zespołu rekonstruktorów, ale pani Bechtel takiej zgody nie podpisywała i przed śmiercią w 1987 roku przekazała swoją kopię mikrofilmu Bibliotece Huntington. Umieszczono ją w sejfie z kontrolowaną temperaturą i wilgotnością, po czym o mikrofilmie zapomniano. W 1991 roku, gdy Martin Abegg odtwarzał teksty z Qumran przy pomocy konkordancji, a Robert Eisenman zbierał pieniądze na druk fotografii z tekstami zwojów, nowy dyrektor Biblioteki Huntington William Moffett odkrył w sejfie cenny mikrofilm.

Czwartego września 1991 roku opublikowano teksty z Qumran, opracowane przez prof. Wacholdera i dr Abegga. Świat akademicki okrzyknął ich „wyzwolicielami zwojów”, a prasa chwaliła za odzyskanie skarbu, który jest własnością cywilizacji, a nie grupki uczonych. Ci zaś nazwali ich złodziejami i zdrajcami. Na wieść o edycji Wacholdera i Abegga, dwudziestego pierwszego września dyrektor Biblioteki Huntington W. Moffett ogłosił, że w imię wolności akademickiej udostępnia uczonym mikrofilm ze zwojami. Zespół rekonstruktorów znów protestował, Izraelski Departament Starożytności groził procesem, ale Biblioteki Huntington nie wiązała umowa z Izraelem, mogła więc dysponować depozytem pani Bechtel. Jej dyrektor otrzymał wsparcie setek bibliotek i naukowców z całego świata. Ujęła się za nim prasa amerykańska, czuła na punkcie swobodnego dostępu do informacji: następnego dnia na pierwszej stronie „New York Times’a” opublikowano zdjęcie Moffetta z podpisem: „Koniec monopolu na zwoje znad Morza Martwego”. Szef zespołu rekonstruktorów chciał wnieść sprawę do sądu, ale widząc, z jakim wsparciem spotkały się inicjatywy Wacholdera, Abegga i Moffetta, zaniechał tego. Teksty zwojów zostały opublikowane, więc członkowie zespołu wydali oświadczenie, że odtąd każdy uczoney może badać oficjalne fotografie zwojów, pod warunkiem, że oni zachowają prawo pierwszeństwa do publikacji badań.

W listopadzie 1991 roku H. Shanks wydał gruby tom z fotografiami zwojów, które posiadał Robert Eisenman. Wobec tego faktu szef zespołu rekonstruktorów Emanuel Tov zgodził się na publikację wszystkich 6400 fotografii zwojów, aby uczeni nie musieli korzystać z kiepskiej jakości faksymiliów R. Eisenmana. Ukazały się one drukiem w 1993 roku: odtąd każdy ma dostęp do treści zwojów z Qumran. W 1997 roku Emanuel Tov uczynił Abegga, którego był wykładowcą, gdy ten studiował w Izraelu, jednym z oficjalnych redaktorów tekstów z Qumran. Zaczęły pojawiać się



przekłady tekstów zwojów na różne języki<sup>56</sup>. Wydawałoby się, że blisko półwieczny monopol garstki uczonych, który wywołał jeden z największych naukowych skandali XX wieku, dobiegł końca<sup>57</sup>.

Niestety, Elisha Qimron nie dał za wygraną i wystąpił do izraelskiego sądu o uznanie swej pracy za utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Izraelski Sąd Najwyższy w orzeczeniu z 30 sierpnia 2000 roku<sup>58</sup> przychylił się do tego wniosku i uznał za utwór „odszyfrowanie” i zrekonstruowanie przez niego 120 linijek ze starożytnych manuskryptów, odnalezionych w 1947 roku w Qumran nad Morzem Martwym<sup>59</sup>.

Orzeczenie to spowodowało żywą dyskusję: skoro bowiem uczoney dowodził, że wiernie odtworzył kształt wyjściowy manuskryptów sprzed dwóch tysięcy lat, to jego autorem nie jest badacz, a starożytny autor lub autorzy oryginałów. I chociaż praca uczonego miała z naukowego punktu widzenia twórczy charakter, to o klasyfikacji jej wyniku jako utworu decydowałoby coś wręcz przeciwnego: stwierdzenie cech twórczych, pochodzących od uczonego, czyli różnic w formie lub treści pomiędzy oryginałem a zrekonstruowanym dziełem. Dlatego rekonstrukcja ta mogłaby być uznana za utwór, gdyby badacz wykazał, że niemożliwe było odtworzenia pierwotnego kształtu dzieła, stworzył więc własny, nowy plan wyrażania, uzupełniający w warstwie treściowej i formalnej specyfikę odkrytych zwojów<sup>60</sup>. Oczywiście należałoby wtedy zmienić kwalifikację takiego utworu z rekonstrukcji na opracowanie. Tymczasem przypadek ten wygląda tak, jakby na przykład badacz odnalezionego manuskryptu Platona czy Kochanowskiego domagał się, by zrekonstruowanie poematu uznać za kolejny utwór. W związku z powyższym, by uniknąć podobnych

---

<sup>56</sup> Autorem pierwszego przekładu zwojów z Qumran był F. G. Martinez z uniwersytetu w Groningen, który już w 1992 r. przetłumaczył większość tekstów na język hiszpański; jego praca ukazała się też w języku angielskim i holenderskim (we współpracy z prof. A. S. van der Woude). W 1995 roku niemiecki przekład z komentarzem opublikował Johann Maier z uniwersytetu w Kolonii. Autorem trzeciego przekładu, ale tylko zwojów pozabiblijnych, jest dr Piotr Muchowski z Katedry Orientalistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. *Zwoje z Qumran: Skandal XX wieku...*, op. cit.

<sup>57</sup> Oprac. i cytaty na podstawie artykułu *Zwoje z Qumran: Skandal XX wieku...*, op. cit.

<sup>58</sup> C.A. 2790,2811/93 Eisenman v. Qimron, 54(3) P.D. 817. Zob. też: [www.tau.ac.il/law/members/birnhack/DSStransaltion.pdf](http://www.tau.ac.il/law/members/birnhack/DSStransaltion.pdf).

<sup>59</sup> Por. też. D. Fouilloux, A. Langlois, A. Le Moigné, F. Spiess, M. Thibault, R. Trébuchon, op. cit., s. 217.

<sup>60</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 39.

wątpliwości, pracę rekonstruktorską należałoby rozpatrywać jak prace naukowe, w których ochronie nie podlega zastosowana metoda, fakt naukowy, hipoteza, technika czy *know-how*, a nawet stworzona specjalnie własna metodologia, nawet najbardziej twórcza. Nie wyklucza to przecież umieszczenia na publikacji zrekonstruowanego utworu noty w rodzaju: „Na podstawie zachowanych materiałów rekonstrukcji dokonał...” oraz ochrony wyniku pracy rekonstruktora na ogólnych zasadach prawa cywilnego.

Z uwagi na wyżej poruszone wątpliwości, w przypadku rekonstrukcji utworu w doktrynie zdania są podzielone. J. Barta i R. Markiewicz<sup>61</sup> uważają, że „nie podlega ona ochronie w tym zakresie, w jakim badacz odtwarza, często dzięki niewątpliwemu procesowi twórczemu, uprzednio istniejący utwór literacki, muzyczny czy architektoniczny. Wysiłek skierowany jest tu nie na kreację nowej twórczej zawartości lub planu wyrażania, nie na uwidocznieniu własnej indywidualności, lecz – przeciwnie – na «usunięciu się w cień» i wyszukiwanie (rekonstrukcję) elementów cudzej twórczości [...]”<sup>62</sup>. Podobne stanowisko wyraził w przytoczonym orzeczeniu z 1937 roku Sąd Najwyższy, różnicując dzieła na twórcze i odtwórcze. Jednak w innych orzeczeniach, zwłaszcza w cytowanych wyżej orzeczeniach z 1936 roku Sąd Najwyższy, oraz w 1993 roku Sąd Apelacyjny w Warszawie przyjęły dyskusyjne stanowisko, według którego odtworzenie pierwotnej wersji utworu, czyli badawcze ustalenie tekstu, może stanowić przedmiot prawa autorskiego.

Z powyższych rozważań wynika, że wokół opracowania, rekonstrukcji i kontynuacji danego dzieła prawdopodobnie zawsze będą istnieć wątpliwości, ponieważ dotyczą one materii już istniejącego dzieła, a wszelkie ingerencje w istocie naruszają jego prawo do integralności. Dlatego właśnie dzieło macierzyste powinno stać na pierwszym miejscu, a opracowujący, tłumacz, kontynuator i rekonstruktor z szacunkiem w jego cieniu. Podobnego zdania był Ignacy Krasicki (1735–1801) pisząc w *Myszeidos*: „Sławmy autora, z którego bierzemy; gdy wodę pijem, źródło uwieńczajmy!”<sup>63</sup>. Lecz gdy niezdrowe ambicje każą nam przysłonić autora orygi-

---

<sup>61</sup> J. Barta, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Cwiągalski, R. Markiewicz, E. Traple, op. cit., s. 53.

<sup>62</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 39.

<sup>63</sup> I. Krasicki, *Myszeidos* (Pieśń X, 123-4), cyt. za: P. Hertz, W. Kopaliński, *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, Warszawa 1975, s. 193.

nału, by stanąć w blasku jupiterów, lepiej stwórzmy własne dzieło, by „będąc sobie źródłem, stać się winem dla innych”.

---

### Summary

The conclusion of the considerations in this paper is that the analysis, reconstruction and continuation of a given work of art will probably always raise some doubts since they concern the existing work, and any kind of intervention infringes on this work's right to remain integral. Therefore the original work of art should always come first whereas an analyst, translator, continuator and reconstructor should stay respectfully in the background.

