

WOJCIECH SZAFRAŃSKI (Poznań)

## Sleńdziński contra Jachimowicz. Przyczynek do prawa autorskiego Polski międzywojennej

Dnia 1 stycznia 1931 r. o godzinie 17 do mieszkania prof. Ludomira Sleńdzińskiego<sup>1</sup> prodziekana Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie przybyła delegacja z prośbą o wykonania pomnika Księcia Witolda w związku ze zbliżającą się rocznicą 500-lecia śmierci Wielkiego Księcia Litwy. Komitet Obchodów Rocznicowych, do którego należeli m.in. dr Stanisław Lorentz<sup>2</sup>, prof. Marian Morelowski<sup>3</sup>, prof. Witold Staniewicz<sup>4</sup>, Stanisław Mackiewicz<sup>5</sup>, udzielił artyście „pełnych pełnomocnictw w zakresie zaprojektowania i wykonania pomnika”<sup>6</sup>. O wydarzeniu tym szeroko informo-

---

<sup>1</sup> L. Sleńdziński (1899-1980), malarz, rzeźbiarz, w latach 1909–1916 studiował w ASP w Petersburgu, w 1920 r., założyciel i prezes WTAP, w latach 1929-1939 prodziekan i dziekan WSP USB w Wilnie, założyciel Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie, najwybitniejszy przedstawiciel nurtu klasycznego „szkoły wileńskiej”. W latach 1945-1960 profesor rysunku na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Wszystkie biogramy artystów wileńskich oparte zostały na pracach: *Wileńskie środowisko artystyczne 1919-1945*, Olsztyn 1989 oraz *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*, Toruń 1996.

<sup>2</sup> Stanisław Lorentz (1899-1991), historyk sztuki i muzeolog, konserwator zabytków w Wilnie, późniejszy profesor Uniwersytetu Warszawskiego i dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie.

<sup>3</sup> Marian Morelowski (1884-1963), syn krakowskiego prawnika dra Juliana Morelowskiego. Studia z zakresu historii sztuki i filologii romańskiej odbywał w Krakowie, Wiedniu i Paryżu. Doktoryzował się w 1912 r. w Wiedniu. W latach 1926-1929 był kustoszem Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. W 1930 r. został zastępcą profesora historii sztuki na USB w Wilnie. Habilitował się w 1931 r. na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Po 1945 r. opuścił Wilno wykładał na KUL i na Uniwersytecie Wrocławskim.

<sup>4</sup> Witold Staniewicz (1888-1966), ekonomista, profesor USB i Uniwersytetu Poznańskiego, w latach 1926-1930 minister reform rolnych.

<sup>5</sup> Stanisław Mackiewicz (1896-1966), pseud. Cat, założyciel i redaktor naczelny „Słowa”, działacz tzw. żubrów – konserwatystów wileńskich, w latach 1940-1941 członek Rady Narodowej rządu emigracyjnego, w latach 1954-1956 premier polskiego rządu londyńskiego, w 1956 r. powrócił do Polski.

<sup>6</sup> U prof. Sleńdzińskiego, „Słowo” z 1 I 1931 r. Całość materiałów prasowych dotyczących sprawy Sleńdzińskiego i Jachimowicza znajduje się w spuściznie rodu Sleńdzińskich, przekazanej przez Julitę Sleńdzińską (córkę Ludomira) Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku. Materiały

wała ówczesna prasa, a jedyne wątpliwości nasuwały się co do miejsca gdzie ów pomnik miał stać<sup>7</sup>.

Dnia 4 lipca 1931 r. na Wystawie Związku Plastyków można było oglądać wykonany przez Ludomira Sleńdzińskiego projekt pomnika Wielkiego Księcia Witolda, który został zaaprobowany przez Komitet i skierowany do realizacji. Marian Morelowski na łamach „Kuriera Wileńskiego” chwalił Sleńdzińskiego za projekt: „Pomimo najdalej idącej ścisłości w oddaniu stroju zbroi i akcentów z dokładnością archeologicznie naukową, »Witold« Sleńdzińskiego stanowi cenny wyraz sztuki naszej epoki, przez cechy charakterystyczne specyficznych układów bryły i linii”<sup>8</sup>. Wybitny znawca – historyk sztuki wykładający na USB docenił przygotowanie historyczne Sleńdzińskiego w zakresie odtworzenia postaci Witolda, z dużym uznaniem odniósł się także do walorów artystycznych rzeźby<sup>9</sup>.

Kilka miesięcy później, w dniu 20 września 1931 r., na wystawie Wileńskiego Towarzystwa Niezależnych Artystów Sztuk Plastycznych (WTNASP) rzeźbiarz Rafał Jachimowicz<sup>10</sup>, wychowanek Wydziału Sztuk Pięknych USB, zaprezentował projekt pomnika Witolda, który stał się zarzewiem głośnego sporu artystycznego w międzywojennym Wilnie. Wystawę WTNASP odwiedził m.in. Ludomir Sleńdziński i w rzeźbie Jachimowicza dopatrywał się cech plagiatu. Niezwykle podobieństwo, zdaniem profesora USB, pracy Jachimowicza do jego własnego projektu pomnika było przyczyną podjęcia działań celem wyjaśnienia sytuacji. Sleńdziński skierował sprawę najpierw do Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków (21 IX 1931)<sup>11</sup>, którego sam był prezesem, a którego członkiem był Jachimowicz.

Dodatkowo atmosferę „podgrzewała” lokalna prasa, informując o pozwaniu przez Sleńdzińskiego przed sąd koleżeński Jachimowicza. W wyniku pojawiających się informacji, iż to nie Jachimowicz zapożyczył od Sleńdzińskiego, lecz odwrotnie, profesor celem wyjaśnienia skierował sprawę na drogę sądową. Poinformował o tym publicznie, wysyłając list otwarty do „Kuriera Wileńskiego”, opublikowany dnia 27 X 1931 r.<sup>12</sup>

nińjsze opublikowała I. Suchocka w organie prasowym Galerii, „Ananke”: I. Suchocka, *Artykuły prasowe dotyczące budowy pomnika Księcia Witolda w Wilnie*, „Ananke” 1999, nr 1, s. 3-26.

<sup>7</sup> Początkowo pomnik Witolda stanąć miał na Górze Zamkowej w Wilnie. Z powodu problemów konserwatorskich pomysł ten upadł.

<sup>8</sup> M. Morelowski, *Pomnik Witolda dłuta Sleńdzińskiego*, „Kurier Wileński” z 5 VII 1931 r.

<sup>9</sup> Szerzej na ten temat patrz: A. Hendzel-Andreew, *Sleńdziński w „Dzienniku” Ferdynanda Ruszczyca – część trzecia*, „Ananke” 2001, nr 2, s. 9-12.

<sup>10</sup> Rafał Jachimowicz (1893-1961), rzeźbiarz, w latach 1913-1915 uczęszczał do Szkoły Sztuki Dekoracyjnej i Rysunku Trutniewa w Wilnie, następnie kształcił się w pracowni A. Wiwulskiego, w latach 1919-1926 studiował na WSP USB, członek WTAP i założyciel WTASP. W 1926 r. otrzymał drugą nagrodę w konkursie na pomnik A. Mickiewicza. Od 1939 r. członek Związku Plastyków Litewskiej SRR, od 1944 r. wykładowca w Instytucie Sztuk Pięknych w Wilnie.

<sup>11</sup> A. Hendzel-Andreew, op. cit, s. 18.

<sup>12</sup> Ibidem.

W myśl obowiązującej od 1926 r. ustawy o prawie autorskim<sup>13</sup> (dalej zwanej ustawą), ściganie plagiatu w drodze procesu karnego możliwe było jedynie z oskarżenia prywatnego, z czego skwapliwie skorzystał Sleńdziński, pomijając całkowicie powództwo cywilne. Sprawa trafiła zgodnie z właściwością do Sądu Okręgowego w Wilnie, a pierwsza rozprawa wyznaczona została na dzień 2 marca 1932 r. Sama rozprawa zapowiadała się ciekawie, nie tylko z uwagi na wyjątkowość sprawy – plagiat, ale przede wszystkim z powodu osób, które brały udział w procesie, począwszy od stron, a skończywszy na ekspertach i świadkach.

Prof. Ferdynand Ruszczyc, dziekan WSP USB, w przeddzień rozprawy w III Wydziale Karnym SO w Wilnie zapisał w swoim pamiętniku: „O godz. 8 zeszli się u Sleńdzińskiego ci, co mają jutro w jego sprawie spotkać się jako świadkowie czy rzeczoznawcy. Jutro więc od samego rana będziemy mieli dzień zajęty i nie wiadomo, jak długo sprawa będzie się ciągnęła”<sup>14</sup>. F. Ruszczyc okazał się bardzo przewidujący, rozprawa która rozpoczęła się o godz. 9 rano trwała 10 godzin, a zainteresowanie było tak wielkie, że „na salę sądową wpuszczano za biletami”<sup>15</sup>. Rozprawie przewodniczył Wacław Brzozowski, ówczesny wiceprezes SO w Wilnie, a w składzie orzekającym obok niego zasiadali sędziowie C. Sienkiewicz i K. Bobrowski<sup>16</sup>. Świadcami L. Sleńdzińskiego były osoby w Wilnie powszechnie znane, wśród nich obok wspomnianych już: F. Ruszczyca, S. Lorentza, M. Morelowskiego, architekt Stefan Narębski<sup>17</sup>, malarz Kazimierz Kwiatkowski<sup>18</sup>, rzeźbiarz prof. Bolesław Bażukiewicz<sup>19</sup>. Wśród świadków obrony również nie zabrakło znanych artystów: Mariana Kuleszy<sup>20</sup>, Czesława Wierusz-Kowalskiego<sup>21</sup>, Witolda

---

<sup>13</sup> Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim (Dz. U. nr 48, poz. 286) w brzmieniu zmienionym Rozporządzeniem Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 11 kwietnia 1927 r. w sprawie zmiany ustawy o prawie autorskim (Dz. U. nr 36, poz. 318). Później prawo autorskie znowelizowane zostało przez ustawę z dnia 22 marca 1935 r. (Dz. U. nr 26, poz. 176).

<sup>14</sup> F. Ruszczyc, *Dziennik, część druga. W Wilnie 1919-1932*, Warszawa 1996, s. 622.

<sup>15</sup> *Proces o plagiat. Ludomir Sleńdziński przeciw Rafałowi Jachimowiczowi*, „Chwila” z 6 III 1932 r., I. Suchocka, op. cit., s. 19.

<sup>16</sup> M. Morelowski, *Rozprawa o plagiat artystyczny*, „Kurier Wileński” z 5 III 1932 r.

<sup>17</sup> Stefan Narębski (1892-1966), architekt i konserwator, ukończył Instytut Inżynierów Cywilnych w Petersburgu i architekturę na Politechnice Warszawskiej (1922), od 1928 r. architekt miejski i konserwator w Wilnie, członek WTAP i SARP, od 1937 r. profesor WSP USB w Wilnie, od 1945 r. profesor a następnie dziekan WSP UMK w Toruniu.

<sup>18</sup> Kazimierz Kwiatkowski (1893-1964), malarz i konserwator, studia w Instytucie Inżynierów Cywilnych w Petersburgu, wychowanek i późniejszy wykładowca WSP USB, członek WTAP, przedstawiciel klasycyzmu wileńskiego, po II wojnie światowej główny konserwator w Muzeum Narodowym w Warszawie.

<sup>19</sup> Bolesław Bażukiewicz (1879-1935) rzeźbiarz, ukończył Szkołę Rysunkową Trutniewa i szkołę rzemiosł Montwiłły w Wilnie oraz ASP w Krakowie (1897-1902) i Ecole des Beaux-Arts w Paryżu, od 1919 r. profesor rzeźby na WSP USB w Wilnie.

<sup>20</sup> Marian Kulesza (1878-1943), w latach 1900-1909 studiował na ASP w Petersburgu, od 1920 r. mieszkał w Wilnie, początkowo członek WTAP, następnie założyciel i pierwszy prezes WTNASP.

<sup>21</sup> Czesław Wierusz-Kowalski (1882-1984), syn znanego malarza Alfreda Wierusz-Kowalskiego, studiował w Akademii Monachijskiej i w Paryżu w Académie Julian, w 1920 r. osiadł w Wilnie,

Kajruksztisa<sup>22</sup>, rzeźbiarki Leony Szczepanowiczowej<sup>23</sup> oraz innych osób m.in.: inż. J. Ojżyńskiego, ks. P. Kraujalisa, ks. Wojczunasa, woźnego Filipowicza.

W doborze świadków zaobserwować można swoisty podział. Pierwsi reprezentowali oficjalny nurt w sztuce i generalnie należeli do WTAP, drudzy to członkowie wyodrębnionego z WTAP właśnie w 1931 r. WTNASP – artyści, którzy sprzeciwiali się supremacji w Towarzystwie Artystycznym m.in. Sleńdzińskiego. Ten ostatni „walczył” z nimi także metodami administracyjnymi, zakazując jednocześnie przynależności do obu wspomnianych formacji artystycznych, co musi budzić zdziwienie, skoro sam Sleńdziński należał do kilku grup malarskich nawet różnych programowo<sup>24</sup>.

Druga linia podziału przebiegała po części z uwagi na narodowość. Po stronie oskarżonego opowiedziały się osoby, podobnie jak Jachimowicz, pochodzenia litewskiego, Sleńdzińskiego wspierali Polacy. Tak zarysowany konflikt nie pozostawał bez znaczenia, zważywszy na i tak napiętą ówczesnie sytuację w wileńskim tyglu narodowościowym<sup>25</sup>.

Sama rozprawa stanowiła popis erudycji i ignorancji w sprawach sztuki adwokatów obu stron: Stanisława Węslawskiego, reprezentującego L. Sleńdzińskiego, oraz L. Kulikowskiego i B. Krzyżanowskiego, adwokatów R. Jachimowicza. Nieprzypadkowo centralne miejsce sali rozpraw zajmowali nie świadkowie czy obrońcy, ale dwa projekty gipsowe pomnika Wielkiego Księcia Litewskiego, autorstwa Sleńdzińskiego i Jachimowicza, umieszczone na obrotowych stolikach<sup>26</sup>. Rozprawa miała bowiem na celu uzyskaniu odpowiedzi co do podobieństwa między obu rzeźbami i ewentualnych zapożyczeń. W toku postępowania dowodowego strona oskarżająca dowodziła, iż nie było możliwe samodzielne wykonanie przez J. Jachimowicza pomnika Witolda właśnie w takiej formie. Zdaniem świadków powołanych przez L. Sleńdzińskiego zauważalne były zapożyczenia w zakresie uzbrojenia Witolda, które sam profesor USB uzyskał w toku żmudnych studiów i konsultacji z wybitnym specjalistami m.in. M. Morelowskim<sup>27</sup>.

członek WTAP, a następnie WTNASP, założyciel i prezes Towarzystwa Szerzenia Kultury Plastycznej w Wilnie. Po II wojnie światowej zamieszkał w Trójmieście i Warszawie.

<sup>22</sup> Witold Kajruksztis (1890-1961), malarz i teoretyk sztuki, studiował w szkole Trutniewa w Wilnie i w Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury, odbył studia prawnicze w Moskwie, w 1921 r. powrócił do Wilna, wraz z W. Strzezińskim zorganizował „Wystawę Nowej Sztuki” (1923), był animatorem litewskiego życia artystycznego, po II wojnie światowej wykładał historię sztuki w Kownie.

<sup>23</sup> Leona Szczepanowiczowa (1900-1939), rzeźbiarka, studiowała na WSP USB w Wilnie, początkowo członek WTAP, uczestniczyła w I Wystawie Artystek Polskich w Bydgoszczy (1930).

<sup>24</sup> Szerzej na ten temat patrz J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994, s. 275-277 i 318.

<sup>25</sup> Odnośnie do narodowych środowisk artystycznych w Wilnie por. uwagi J. Malinowskiego, *Kultura artystyczna Wilna 1893-1945*, [w:] *Wileńskie środowisko ...*, s. 33-38.

<sup>26</sup> *Proces o plagiat pomnika w Wilnie*, „Kultura” z 13 III 1932 r.

<sup>27</sup> I. Suchocka, s. 15.

R. Jachimowicz na poparcie swoich twierdzeń o braku zapożyczeń od Sleńdzińskiego przedstawił projekty i rysunki pochodzące jeszcze z 1930 r., a więc z czasów, zanim profesor USB rozpoczął pracę nad projektem pomnika Witolda. W tym okresie stworzył także popiersie Wielkiego Księcia Litewskiego znajdujące się w kościele św. Mikołaja w Wilnie. Strona oskarżająca zarzucała Jachimowiczowi, iż te projekty w rzeczywistości stanowią argument na potwierdzenie jej tez, albowiem uzbrojenie, strój i podstawa rzeźby Jachimowicza różnią się od wcześniejszych jego projektów, a są identyczne z tymi, które wykonał Sleńdziński. „Witold” Sleńdzińskiego i Jachimowicza ubrany jest w zbroję łuskową, choć uprzednio w swych pracach Jachimowicz prezentował Wielkiego Księcia w pancerzu litym. Sędziowie badali takie szczegóły, jak to, czy łuska jest trójkątna czy sześciokątna, ile jest rzędów łusek, przewidyując nawet ile każdy z artystów umieścił łusek pod pasem Witolda. Jachimowicz odpyeł zarzut, wskazując, iż swój wygląd Witolda osnuł na rycinie z dzieła Gwaguina z 1611 r. i na ... cukierkach kowieńskich, które miały etykiety z wizerunkami Witolda właśnie w zbroi łuskowej<sup>28</sup>.

Świadek oskarżenia B. Bałzukiewicz zeznał, iż podczas wizyty u Jachimowicza widział w jego pracowni reprodukcję pomnika Witolda Sleńdzińskiego zamieszczoną w „Kurierze Wileńskim” co dawało podstawę do łatwiejszego wzorowania się przez Jachimowicza: „Zauważywszy podobieństwo spotkał się nawet z potwierdzeniem tego przez p. J. i wyjaśnieniem, że p. J. swego Witolda wykona lepiej”<sup>29</sup>.

Adwokaci Jachimowicza argumentowali, „że studia – to furda, że badania historyczne to drobiazg”<sup>30</sup>. Obrona wskazywała nie tyle na podstawę zapożyczeń w zakresie historycznym, ile na rozmach artystyczny Jachimowicza, który zaprezentował w swoim dziele. Jednocześnie adwokaci Jachimowicza deprecjonowali pracę Sleńdzińskiego, odmawiając jej takiego przymiotu. Wybitny malarz W. Kajruksztis wskazywał: „nie wiadomo, czy Witold Sleńdzińskiego chce iść czy nie chce, czy patrzy czy nie patrzy”<sup>31</sup>. Prasa obszernie relacjonująca rozprawę również nie oparła się pokusie wystąpień po jednej czy drugiej stronie.

Sąd ogłosił wyrok uniewinniający, „ponieważ nie dopatrył się żadnego podobieństwa”<sup>32</sup>. Część świata kulturalnego Wilna uznała ten wyrok za skandal i poniżenie dla profesorów USB. Jerzy Wyszomirski w „Słowie” rozżalony po procesie napisał: „Można tylko na zakończenie powtórzyć bajeczkę o Apellesie i o szewcu. Jest ona dobrze wszystkim znana. Śmieszne i przykre jest tylko to, że w Wilnie opinia szewców jest tymczasem miarodajna”<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> *Niezwykły proces o łuskę na zbroi wielkiego księcia Witolda*, Kurier Poranny z 11 III 1932 r., nr 71, s. 3.

<sup>29</sup> M. Morelowski, *Rozprawa ...*

<sup>30</sup> J. Wyszomirski, *Trzeba mieć odwagę*, „Słowo”, z 3 III 1932 r.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Proces o plagiat pomnika w Wilnie*, „Kultura” z 13 III 1932 r. Patrz także: *O plagiat*, „Kurier Poranny” z 4 III 1932 r.

<sup>33</sup> J. Wyszomirski, *op. cit.*

Marian Morelowski, powstrzymując się od komentowania samego wyroku, w jednym z artykułów wskazał: „należy moim zdaniem podnieść, że brzmienie ustawy o własności autorskiej zdradza wyraźnie zdecydowane braki: wpływ ujęcia rzeczy zbyt ogólnikowo i to od strony plagiatu literackiego a nie artystycznie-plastycznego, ciasno, bez rozejrzenia się autorów ustawy w tak bardzo fachowej sprawie istoty sztuki plastycznej i autorstwa w tej dziedzinie, co niewątpliwie sprawia artystom walczącym o swe prawa autorskie i prawnikom trudności. Nie ulega najmniejszej kwestii, że wśród wniosków jakie przebieg sprawy nasuwa, na pierwszy plan wysuwa się potrzeba rewizji ustawy przez miarodajne czynniki”<sup>34</sup>. Czy taki osąd M. Morelowskiego uznać należy w świetle casusu Jachimowicza za zasadny?

Ustawa o prawie autorskim z 1926 r., stworzona w dużej mierze przez prof. Fryderyka Zolla, była nie tylko jedną z pierwszych prac unifikujących prawo na ziemiach polskich po 1918 r., ale przede wszystkim była to ustawa o wielu nowatorskich rozwiązaniach<sup>35</sup>. Z punktu widzenia sprawy Sleńdzińskiego i Jachimowicza istotny wydaje się art. 1 ustawy regulującej zagadnienie dzieła. Zgodnie z nim przedmiotem „prawa autorskiego jest od chwili ustalenia w jakiejś postaci (słowem żywym, pismem, drukiem, rysunkiem, barwą, bryłą, dźwiękiem, mimiką, rytmiką) każdy przejaw działalności duchowej noszący cechę osobistej twórczości”. Ustawodawca wskazywał, iż w szczególności należą tu „dzieła z zakresu wszystkich sztuk graficznych i plastycznych” w tym i rzeźbiarskich. Zdaniem F. Zolla o tym, czy w konkretnym wypadku można mówić o istnieniu przedmiotu prawa autorskiego, konieczne jest spełnienie dwóch elementów: aby dzieło nosiło „piętno osobiste twórcy” i przez to było dziełem oryginalnym (nowym) i aby ów płód myśli ludzkiej wydany został w „postaci ustalającej jej treść i istotę”<sup>36</sup>. Nie ulega wątpliwości, iż projekt rzeźby L. Sleńdzińskiego spełniał te kryteria, a zgodnie z art. 6 ustawy, prawo autorskie należało do twórcy dzieła, a więc profesora USB. Dodatkowo pozycję prawną twórcy wzmacnia regulacja art. 12 ustawy, zgodnie z którym, „twórca rozporządza swym dziełem wyłącznie i pod każdym względem”. Tym samym jego prawa obejmowały uprawnienia majątkowe i osobiste. Te pierwsze stanowiły o eksploatacji gospodarczej dzieła, drugie miały na celu ochronę interesów osobistych wynikających „z węzła uczuciowego, jaki łączy twórcę z dziełem”<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> M. Morelowski, *Rozprawa ...*

<sup>35</sup> Odnośnie do prawa autorskiego obowiązującego wcześniej na ziemiach polskich patrz m.in.: E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926 r.*, Kraków 2000; teże, *Przedmiot prawa autorskiego w ustawodawstwie niemieckim na ziemiach polskich zaboru pruskiego*, ZN Uniwersytetu Szczecińskiego 1996 nr 196, „Roczniki Prawnicze” nr 8, s. 89-100; teże, *Prawo autorskie w ustawodawstwie rosyjskim z 1911 roku*, ZN Uniwersytetu Szczecińskiego 1997 nr 216, „Roczniki Prawnicze” nr 9, s. 93-107; teże, *Kształtowanie się praw autorskich do utworu fotograficznego*, ZN Uniwersytetu Szczecińskiego 1999 nr 274, „Roczniki Prawnicze” nr 11, s. 81-124.

<sup>36</sup> *Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja Berneńska*, z objaśnieniami F. Zolla, Warszawa 1926, s. 14-15.

<sup>37</sup> *Ustawa o prawie autorskim*, opr. S. Ritterman, Warszawa 1934, s. 6-7. Ów dualizm praw autorskich był charakterystyczny dla polskiej ustawy z 1926 r.

Ściśle z art. 1 koresponduje art. 2 ustawy dopuszczający opracowanie cudzych utworów za zezwoleniem twórcy oryginału. W niniejszej sprawie wydaje się ważniejsze zdanie ostatnie niniejszego artykułu, zgodnie z którym „wymóg uzyskania zezwolenia nie stosuje się do dzieł, które mają cechy samodzielnej twórczości, chociaż podnieję do nich dał utwór cudzy”. Niniejsza regulacja w praktyce najbardziej zamazywała granicę między inspiracją a zapożyczeniem z cudzego utworu, tudzież plagiatem. O ile bowiem opracowanie cudzego dzieła zgodne z art. 2 ustawy polegało na recepcji treści, a często i formy cudzego dzieła ale za zgoda twórcy, to w przypadku plagiatu celem osoby inkorporującej cudze dzieło do dzieła własnego było uznanie tego utworu za własny. Jednakże plagiatem był także taki wytwór działalności, gdy osoba „nieświadomie pozostawała przy tworzeniu pod sugestywnym wpływem dzieła macierzystego i dokonywując obiektywnie recepcji, działała subiektywnie w najświętszym przekonaniu że tworzy dzieło samoistne”<sup>38</sup>. W takich sytuacjach plagiator nie dokonuje maskowania recepcji dzieła macierzystego, jak w przypadku plagiatu umyślnego.

W niniejszej sprawie sądowej wielokrotnie strona oskarżona podnosiła argumenty, iż rzeźbiarz z reguły jedynie odtwarza tudzież kształtuje rzeczywistość, zaś celem jego działania jest wywołanie u widza przeżycia, jakie sam, tworząc, odczuwał. Podkreślali obrońcy i świadkowie Jachimowicza twórczy charakter jego rzeźby, oryginalny przede wszystkim co do formy, a więc wystarczający, by nie uznać „Witolda” litewskiego artysty za plagiat.

Należy się zastanowić, czy R. Jachimowicz mógł zastosować jakiś inny sposób obrony. Zgodnie z ustawą w zakresie utworów rysunkowych, malarskich, rzeźbiarskich, architektonicznych i fotograficznych pod warunkiem art. 16 możliwe było odtwarzanie jakąkolwiek techniką artystyczną lub reprodukcyjną dzieł sztuki wystawionych na stałe na drogach publicznych, ulicach placach lub w publicznych ogrodach, ale nie w tych samych rozmiarach i nie do takiego samego użytku (art. 15 pkt. 4). Nie ulega wątpliwości, iż wystawienie projektu pomnika Witolda przez Sleńdzińskiego na wystawie WTAP w Pałacu Reprezentacyjnym w Wilnie nie można uznać za wystawienie na stałe. Jednocześnie w ustawie stworzono zastrzeżenie wynikające z art. 16, zgodnie z którym zapożyczenie z dzieł dozwolone były tylko pod warunkiem, że „zapożyczający poda źródło zapożyczenia i twórcę”. R. Jachimowicz odzegnując się od jakichkolwiek zapożyczeń od Sleńdzińskiego przekonywał, iż praca jego jest wytworem własnej działalności artystycznej. Ewentualna inspiracja, choćby z ryciny Gwaguina, w świetle prawa autorskiego była dopuszczalna, albowiem nie było naruszeniem prawa autorskiego odtwarzanie w rzeźbie utworów malarskich czy graficznych (art. 15 pkt 5). Trudne do obrony z tego punktu widzenia byłoby ewentualne twierdzenie R. Jachimowicza, iż jedynie

---

<sup>38</sup> S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, z przedmową S. Sieczkowskiego, Kraków 1937, s. 20.

odtworzy w rzeźbie utwór fotograficzny – ilustrację z pracy Sleńdzińskiego zamieszczoną w „Kurierze Ilustrowanym”, albowiem nie zdjęcie jest utworem, ale sama reprodukowana rzeźba. Ponadto i w tym wypadku winien podać źródło zapożyczenia.

Ustawa dopuszczała, zgodnie z art. 17, kopiowanie lub inny sposób odtwarzania cudzego utworu wyłącznie dla własnego użytku prywatnego. R. Jachimowicz wystawił rzeźbę na wystawie WTNASP, a wcześniej przedstawiona ona została komisji konkursowej. Było to więc wystawienie dla użytku publicznego.

F. Zoll w swoich objaśnieniach do prawa autorskiego wskazał, iż plagiat polega na przywłaszczeniu sobie autorstwa czy to w części czy w całości. Zgodnie z jego rozważaniami, „plagiatorom jest także ktoś, kto obcą myślą lub użytą przez kogoś formę wyrażenia myśli rozpowszechnia w ten sposób, jakoby one były utworem plagiatora, produktem jego własnej inwencji”<sup>39</sup>. Taka sytuacja zdaniem Sleńdzińskiego miała miejsce odnośnie do pracy Jachimowicza. Oczywiście plagiatu by nie było, gdyby podano źródło lub twórcę dzieła. Tak samo gdyby publiczność o źródle nie wiedziała, ale nie odniosła wrażenia, iż osoba X (tu ewentualnie Jachimowicz) rozpowszechnia swój własny utwór. Eksponowanie rzeźby na wystawie pod swoim nazwiskiem bez podania źródła zapożyczenia przy, zdaniem Sleńdzińskiego, ewidentnym jego występowaniu – skłoniło profesora USB do potraktowania pracy Jachimowicza w kategorii plagiatu artystycznego. Nie skorzystał jednak Sleńdziński ze skargi z tytułu naruszenia praw osobistych, a więc z art. 58 ustawy. Występujące (jego zdaniem) zapożyczenie przez Jachimowicza kwalifikowane być mogło w myśl art. 58 jako „działanie wyrządzające szkodę w zakresie osobistego stosunku do dzieła”. Co więcej, powodem do wystąpienia na drogę sądową z art. 58 ustawy mógł być także fakt obwiniania publicznego twórcy, że popełnił plagiat, w momencie rozwoju sprawy twierdził bowiem Jachimowicz, że to Sleńdziński zaczerpnął myśl artystyczną od niego, a nie odwrotnie.

Profesor USB za podstawę prawną swojego oskarżenia przyjął art. 61 ustawy, zgodnie z którym „kto wbrew przepisom niniejszej ustawy umyślnie wkracza w wyłączne prawa twórcy, lub jego następcy prawnego, ulega karze grzywny do dziesięciu tysięcy złotych lub aresztu od jednego tygodnia do sześciu miesięcy albo obu tym karom łącznie”<sup>40</sup>. Owa bezprawność byłaby wyłączona, gdyby np. Sleńdziński zgodził się na wkroczenie w swe prawo albo gdyby zastosowanie znalazł art. 15 w powiązaniu z art. 16 ustawy. Pod pojęcie wyłącznych praw twórcy podpadały także naruszenia z art. 58, ale tylko takie, które były przywłaszczeniami, a więc i plagiat. Stanowisko takie prezentował sam twórca ustawy F. Zoll<sup>41</sup>. Przyznanie przez Jachimowicza, że

<sup>39</sup> *Polska ustawa ...*, s. 130.

<sup>40</sup> Odnośnie do dyskusji w łonie Komisji dotyczącej sformułowania tego artykułu patrz: S. Gołąb, *Ustawa o prawie autorskim z dnia 29 marca 1926 r. z materiałami*, Warszawa 1928, s. 200-201.

<sup>41</sup> *Polska ustawa ...*, s. 147.



jedynie zapożyczył pewne fragmenty np. stroju (owej zbroi) z pracy Sleńdzińskiego, spowodowałyby, iż nie uniknąłby skazania. Oczywiście mogłyby zaistnieć wątpliwości w związku z fragmentem o umyślności wkraczania. W trakcie procesu nie obowiązywał jeszcze nowy kodeks karny, a orzecznictwo SN wskazywało iż: „do istoty umyślnego naruszenia prawa twórcy w rozumieniu wart 61 ustawy ... należy zamiar sprawcy osobistego dotknięcia autora poczynionymi zmianami; sama świadomość tego dotknięcia nie wystarcza do przyjęcia umyślności działania”<sup>42</sup>.

Jachimowicz podkreślał w toku procesu, iż brak jest w jego pracy zapożyczeń z dzieła Sleńdzińskiego, a oba utwory łączy jedynie temat i technika wykonania – rzeźba. Sędziowie doszli do przekonania, iż „Witold” Jachimowicza posiada piętno osobiste, co czyni z niego własny utwór podlegający takiej samej ochronie jak praca Sleńdzińskiego. Czy sąd popełnił błąd w toku postępowania dowodowego? Nie dysponujemy materiałem procesowym, brak jest także w tej sprawie odwołanie L. Sleńdzińskiego. Z pewnością Jachimowicz w dużej mierze wyzyskał brak bardzo ścisłych określeń dotyczących zapożyczeń, inspiracji twórczych i plagiatu w ustawie z 1926 r. Można by uznać, iż słabością ustawy był brak istnienia jasnych kryteriów zapożyczenia, a właściwie jego stopnia. O ile bowiem w jaskrawych przypadkach skopiowania pracy w każdym szczególnie wskazuje na tak wysoki stopień zapożyczeń, iż nie ulega wątpliwości, że to plagiat a nie inspiracja, o tyle w niniejszym przypadku sprawa nie była tak prosta. Czy stwierdzenie podobieństwa między rzeźbami, np. co do uzbrojenia, stanowiłoby wystarczającą podstawę do uznania dzieła Jachimowicza za plagiat pracy Sleńdzińskiego? Nowelizacja prawa autorskiego, o którą apelował M. Morelowski niewiele by zmieniła, trudno byłoby tak poprawić ustawę, by była ona remedium na wszystkie sprawy z dziedziny prawa autorskiego. Słusznie ustawodawca przyznał sędziom więcej swobody w ocenie konkretnego stanu faktycznego. W tym sporze zwycięstwo odniósł Jachimowicz, ale było to zwycięstwo pyrrusowe, zważywszy jak bardzo sprawa niniejsza zbulwersowała środowisko artystyczne Wilna.

Na zakończenie warto wspomnieć, iż pierwsza rzeźba Witolda autorstwa R. Jachimowicza znajduje się do dziś w kościele św. Mikołaja w Wilnie, a projekt L. Sleńdzińskiego, doczekawszy się jedynie procesu sądowego, a nie realizacji, zaginął<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Orz. SN III Izby Cywilnej z dnia 14 III 1928 r., nr 474/27 – OSP T. VII 1928 r., nr 493.

<sup>43</sup> J. Poklewski, op. cit., s. 318.

