



DOI: 10.21005/pif.2022.52.B-06

## **ORIGINALITY VERSUS PLAGIARISM AND SIMILARITY IN ARCHITECTURE: COPYRIGHT ASPECTS OF ARCHITECTURAL DESIGN**

## **ORYGINALNOŚĆ A PLAGIAT I PODOBIENSTWO W ARCHITEKTURZE – PRAWNAUTORSKIE ASPEKTY TWÓRCZOŚCI ARCHITEKTONICZNEJ**

**Grzegorz Wojtkun**

dr hab. inż. arch., prof. ZUT

Author's Orcid number: 0000-0002-8017-6238

Zachodniopomorski Uniwersytet Technologiczny w Szczecinie, Poland  
Wydział Architektury  
Katedra Mieszkalnictwa i Podstaw Techniczno-Ekologicznych Architektury

### **ABSTRACT**

Intellectual property protection via copyright in architecture has been a matter of much controversy. This stemmed from the complex nature of the architectural creative process and its often long duration. Here, there were accusations of the means and scope of copyright protection of architectural designs being insufficiently precise, especially with respect to the inalienability of the author–work link and the lack of economic balance between the designer and the client. The subject of the unintentional infringement on another's intellectual property in architecture in the context of plagiarism itself.

Keywords: design proposal, architectural plagiarism, copyright protection of architectural designs, creative idea.

### **STRESZCZENIE**

Kwestia prawnoautorskiej ochrony własności intelektualnej w architekturze wzbudzała dotychczas wiele kontrowersji. Wynikało to ze złożonej natury architektonicznego procesu twórczego i nierzadko długiego czasu jego trwania. Podnoszono przy tym zarzut niedostatecznego dookreślenia sposobów i zakresu ochrony prawnoautorskiej twórczości architektonicznej, a w szczególności w odniesieniu do nienaruszalności więzi twórcy z utworem oraz braku równowagi ekonomicznej między twórcą a zamawiającym. Jednocześnie poruszono zagadnienie nieumyślnego przywłaszczenia cudzej własności intelektualnej w architekturze w kontekście plagiatu jako takiego.

Słowa kluczowe: koncepcja projektowa, plagiat architektoniczny, prawnoautorska ochrona twórczości architektonicznej, zamysł twórczy.

## 1. INTRODUCTION

This paper discusses the author–work copyright link, the permissible number of a work's uses in architectural design, and plagiarism and similarity in this respect.<sup>1</sup> The creative process should lead to achieving a result that is unique and also unobvious from the standpoint of the current academic and engineering state of the art. It is also for this reason that originality in residential design architecture based on serial prefabrication was discussed.

Despite the statutory distinction between an architectural, architectural and urban, and solely urban design works, it was deemed necessary to use the terms 'architectural design' and 'architectural work' to describe the creative design work of architects regardless of a project's character, its size and scope.

## 2. THESIS

It was assumed that the means and scope of the copyright protection of an architectural design is sufficient, and that it can be unintentionally infringed upon.

## 3. DISTINCTIVE CHARACTERISTICS OF AN ARCHITECTURAL DESIGN AND ITS IMITATION

Since the dawn of history, the design of architecture has been the domain of artistically gifted people who also displayed above-average spatial imagination and the ability to detect optimal relations between form, function and structure – *it was obvious that man was in possession of a special intuition which made it possible for him to perceive simple mathematical proportions in the physical world. (...) it was believed it that must be true for physical dimensions also* (Rasmussen, p. 104). Apart from these predispositions, the necessary specialized education also became indispensable. The few exceptions from this rule known from architectural history have been a source of ceaseless controversy and only confirmed the former (Le Corbusier, Mies van der Rohe and others) (Miller, p. 68–69 and p. 72–73).

Architectural design became a unique process with no equivalent in other creative occupations. It is based on designing the space of human life on a diverse range of scales and accounting for often mutually exclusive requirements. The latter stemmed from, among others, client aspirations and economic means, respect for public interest, professional responsibility, specialist guidelines, legal regulations, the characteristics of the natural and built environments, etc. The architectural creative process is also an integral part of the real estate development process, over the course of which it underwent further transformation. In their work, architects have always strived to establish clear, logical and simple rules of spatial organization, i.e., that would be understandable to every user regardless of their economic or social status and architectural expertise. All of these reasons combined made architectural design an activity marked by long and intense mental effort.

In architectural design practice, imitating an architectural design should be seen as the application of architectural elements with the same shape and dimensions, or made from the same material, in another architectural work. While doing so, we would assume that the architectural element to be both a visual solution and a technical architectural detail.

The copying of elements of an architectural work should also be understood as the application of elements of similar size in another work – *If two sound waves with a frequency ratio of 15:16 arise simultaneously (...) The result will be a tone of a weird, quavering, uneven sequence which can be very unpleasant. A sensitive listener may actually get a stomachache from hearing such discords. But there is nothing analogous to this in the visual world, for while we are immediately aware of false tones, small irregularities in architecture can be discovered only by careful measuring* (Rasmussen, p. 105).

---

<sup>1</sup> This paper is a research retrospective of a court expert on giving expert testimony concerning copyright in architecture, urban design, and industrial design (2016–2022).

#### 4. ARCHITECTURAL DESIGN IN AN AGE OF PREFABRICATION AND COMPUTER AIDED DESIGN SOFTWARE

In the second half of the 1990s, architectural design became based on computer software. So-called element libraries, consisting of catalogued and ready-to-use drawing objects (façade, structure, interior furnishing elements, etc.) became integral parts of many such programs. Equipping computer aided design programs with element libraries was to simplify the work of architects and thus shorten the time needed to define the creative idea (develop an architectural design documentation). In this situation, the originality of architectural works became a matter of crucial significance, as element libraries were developed by computer programmers – the authors of the computer aided design software. However, these elements could be modified by architects and even created by them, thus expanding the individual portfolios of digital details.

Naturally, computer aided design software that does not use element libraries has been developed, such as curvilinear surface modelling programs (Grasshopper and others). However, they were usually treated as an addition to the essential work 'environment' – the main program used to create design documentation (AutoCAD, ArchiCAD, Rhino and others). Work based on such a software extension boils down to creating an architectural element and then importing it to the main program.

Doubts on the originality of works in contemporary architecture appeared already in the early 1930s along with the development of industrialized housing technologies (France, the Netherlands, Germany, the United States of America, Italy). They were based on serially produced construction elements (large-size prefabrication) (Wojtkun, p. 179–202).<sup>2</sup>

In Poland, a problem in this respect began to coalesce in the mid-1960s, and especially so in the last two decades under the socialist political system. At the time, as in highly industrialized countries, the development of housing was based on the modular coordination of construction elements and products and the optimization of their model ranges. As a result, industrialized systems appeared in construction, dubbed 'heavy' prefabrication. Industrialized systems were original multi-disciplinary solutions by design teams employed in state-owned design institutions, and concerned architectural, technical and technological solutions for buildings and housing units. They were disseminated using typification catalogues and via trade literature. In the situation of the period's rapid regression of craftsmanship techniques in construction, they entered wide use all across the country.

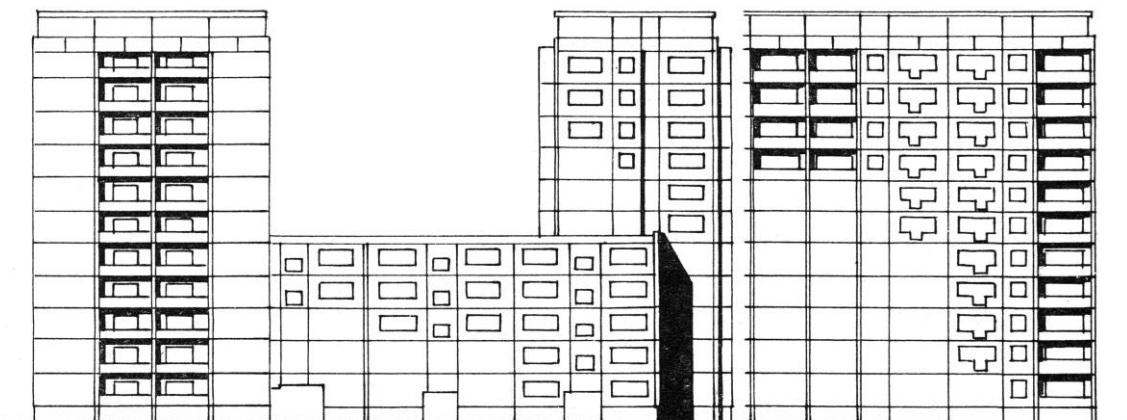


Fig. 1. Residential architecture built using the Szczecin System. Source: Piliszek, 1974

Ryc. 1. Architektura mieszkaniowa w Systemie Szczecińskim. Źródło: Piliszek, 1974

<sup>2</sup> Work on housing industrialization at the time was also conducted in the Soviet Union. Architects from the Netherlands and Germany were invited there for this purpose. Their creative achievements on the territory of the Soviet Union circumvented international regulations on intellectual property.

Despite great efforts by the creators of Polish industrialized housing systems, only one out of over a dozen was acknowledged as a so-called open system, with potential for development (W-70). In reality, even this system, from the standpoint of the originality of architectural design, turned out to be a finite set of prefabricated construction elements and functional and spatial solutions for dwellings (Fig. 1).

Paradoxically, architecture based on such an inelastic 'matter' did not contradict the notion of a work's originality. This was because buildings composed of the same construction elements differed in length, height, their form in horizontal cross sections and in mass, the type of façade finishing materials, etc. At the same time, designers continually pursued original architectural solutions at the scale of construction elements and buildings, and in situations where their implementation was impossible, they sought to differentiate façade cladding or at least the colour palettes of the façade paint.

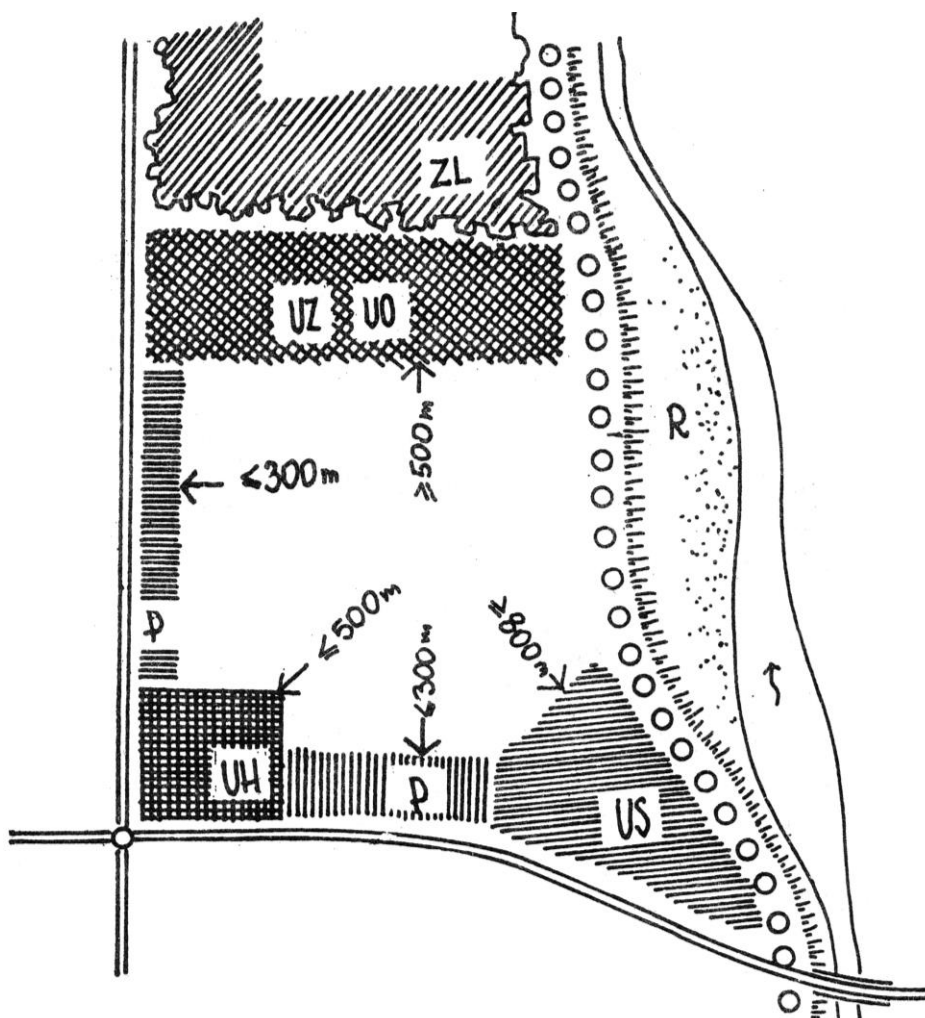


Fig. 2. Functional and spatial scheme of a structural housing unit. Source: Korzeniewski, 1988

Ryc. 2. Schemat funkcjonalny i przestrzenny strukturalnej jednostki mieszkaniowej. Źródło: Korzeniewski, 1988

The matter of creating urbanized space, namely housing areas in cities, was regulated in ministerial regulations already in the beginning of the 1950s (Korzeniewski, 1988, p. 5). In a later period, documents with recommendations were published – (...) *substantive and practical guidelines on the programming and design of multi-family housing development (structural housing units)*, that

*included the precepts of their construction and funding* (ibidem, p. 5). These works were descriptive and were based on ideograms and tables. They thus did not include ready-to-use architectural and urban solutions understood as design works (Fig. 2).

The development of industrialized systems in construction became the foundation of the dynamization of multi-family housing. Multi-family residential complexes colloquially referred to as block estates, which came to dominate Polish urbanscapes in the 1980s, began to play a key role in this. In the decade that followed and in the twenty-first century, as a result of economic and social transformation, it began to change thoroughly. This also applied to the architecture of the block estates. It appears that the focus placed on incorporating these areas into compact urban structures, and especially the depreciation of this form of housing as bearing the mark of communism, overshadowed matters of intellectual property. Naturally, they were addressed when the architecture of individual buildings was being altered (thermal refurbishment, door and window replacement, façade colour changes, etc.), but not to development complexes as wholes (composition). At present, we have a perspective of at least five decades that can be seen as sufficient to start a discussion on block estates as architectural and urban works and the legal protection offered on this basis.

## 5. ARCHITECTURAL DESIGN IN THE LIGHT OF COPYRIGHT REGULATIONS

In Poland, works, understood as any and all manifestations of creativity with an original (unique) character, set in any form, regardless of its value, purpose or means of expression (art. 1 section 1) (Ustawa, 1994) is under statutory protection. This made copyright applicable to works of architectural, architectural and urban, and urban design (art. 1, section 2). Such a work is given legal protection at the moment of being defined (its creation), both in a finished and unfinished form (the ultimate cessation of the creative action). This protection is afforded to the author without any formalities (registration, notification, etc.) or fees.

Modifying another's work, and in the case of an architectural work primarily its adaptation, became the subject of copyright without infringing on the right to the original work (art. 2, section 1). However, the use of a modification of another's work and its disposition has been made dependent on the consent of the original work's author (a subsidiary right), unless the property rights to the original work have expired (art. 2, section 2). In the case of an architectural work, this resulted in the duty to procure the consent of the creator of the original work – the architectural design – for its adaptation. This matter also became a foundation for the precepts of professional ethics for architects – *Architects shall not infringe on intellectual property, nor shall they use the ideas of other architects, companies or other organizations without their consent* (4.5. Rule) (Kodeks, 2005, p. 5).

The acquisition of copyright differed in the case of an architect performing labour on another's behalf and the resultant creation of an employee's work. An employer whose employee has created a work as a result of fulfilling their contractual employment obligations receives the proprietary copyrights to said work upon receiving the work itself (art. 12, section 1) (Ustawa, 1994). Moral rights are bestowed on the creator of the architectural design, the person who made it, depending on the authorship specified on the drawings (drawing information table).

In the case of proprietary copyrights, difficulties may arise in a situation when an employer ceases to operate and this operation is not continued by the employer's legal successors. Irrespective of this, a person that engages in the modification of another's architectural work or that intends to dispose of it is obligated to effectively determine the copyright holder.

As a side note, it should be mentioned that regulations on orphaned works (works and their associated copyright that belong to unknown or missing persons) have so far not been applied to architectural works (Dyrektywa, 2012).

All of the above is closely linked to single-use licences for architectural works – *Unless the contract stipulates otherwise, the purchase of a copy of an architectural or architectural and urban design documentation from its author comes with a licence to use it for one construction project only* (art. 61) (Ustawa, 1994).

Paradoxically, the above did not necessitate legal specification, as architectural works have always had a singular, unique character. So-called typical designs have indeed appeared in architectural history. In the twenty-first century they are called repetitive designs. However, even in such cases, different site-specific conditions and client requirements have made it practically impossible to reuse a copy of the original architectural design, especially not without modifications necessary to adapt it to site-specific conditions.

Difficulties appear in the case of large, staged projects, such as block estates. Oftentimes, partial handovers were practiced during such projects, e.g., only the handover of housing buildings and the necessary road and technical infrastructure. The process of fully equipping housing developments, and thus efforts to fully complete projects, often took many years. Afterwards, as a result of the moral 'ageing' of the block estates, they were adapted and modernized as needed. Oftentimes, these measures were engaged in by architects with no ties to the original design documentations.

An architectural and urban design of a block estate is undoubtedly a work under copyright (architectural composition), as intellectual effort was used towards (...) creating original housing interiors (Szymski, 2001, p. 114) during its drafting. As a result, regardless of ideological connotations, it is placed under statutory protection.

In the light of the above, the architectural design's single-use licence practically applied to the original real estate development project that had been completed either mostly or entirely.

It should be added that, especially in the 1980s, architects in Poland were given an ennobling status of artists – *Establishing the status of architect artists was to serve cultural development, and especially Polish architectural thought, and facilitate the creation of artistic works (...) The first architect artist title was conferred on 22 July 1979, and the last on 30 September 2003. In total, 1347 such titles were bestowed* (Perepeczo, p. 286). Naturally, this status was given for lifetime architectural achievements. In many cases it remained in close connection to careers associated with large-size prefabrication.

These matters have also been reflected in judicial decisions – *In accordance with the ruling of the Supreme Court of 13 January 2006, III CSK 40/05, a work of human intellectual activity that does not possess sufficiently individualizing features, i.e., features that distinguish it from other works of a similar type and purpose (e.g., a layout of nails hammered into a fence, the layout of formwork panels, etc.) cannot be seen as a work and be subjected to statutory protection under copyright law* (Nowak, 2011).<sup>3</sup>

In another ruling, the judges of the Supreme Court judged that – *According to art. 1 of the act of 4 February 1994 on copyright and subsidiary rights, a work (...) can be understood as a compilation that uses generally available data under the condition that their selection, segregation, and manner of presentation bears the features of originality* (Wyrok, 2006). In an architectural work, this referred primarily to spatial relations between a composition's components.

The above should be treated more broadly. The statutory object of copyright with respect to architectural work is either the author, the co-author, or the employer. This means that copyright sanctioned the inalienability of the link between these entities and works. The duality of copyright based on the coexistence of proprietary copyrights and moral rights became key in this respect.

In the case of moral rights, the work–author link is sanctioned as unlimited in time and unwaivable (a right that is unalienable and unlimited by time) (art. 16) (Ustawa, 1994). Proprietary copyrights refer solely to the right of the author to use their work, dispose of it in all fields of use and to receive compensation for the work's use by another entity (a time-limited, tradable right) (art. 17). In signatory states of the Bern Convention, proprietary copyrights are assumed to be in effect for a duration of 70 years. This duration is calculated in full-length years that begin after the year of the event of the author's death (art. 36 and 39). In the case of works with multiple authors, this duration starts with the death of the last co-author to die.

<sup>3</sup> In the case of architectural works the concept of statistical singularity could not be applied as it primarily concerned referential works, i.e., in whose cases there is or was a high probability of creation (e.g., a ticket, an advertisement brochure, a form, a user's manual, a public transport timetable, etc.).

Defining what constitutes co-authorship has often proved difficult. This stemmed primarily from the need to prove the equally creative character of the efforts of the persons involved in the creation of a singular work. In this case it is about proving that qualitative input has been made (uniqueness, originality), instead of a quantitative one (labour). From the standpoint of the creative process, the presence of formal and legal circumstances should thus be seen as inconsequential (Wróbel, 2017). The link between a work with multiple authors and a collective work should also be seen illusory, as the latter is – (...) *a work that consists of a series of separate and distinct parts, which are bound into a whole by editorial work based primarily on the proper selection and sequencing of these parts. The assumption of a collective work is that each of its parts are solely the works of their respective authors* (Cięgotura et al., 2009, p. 16).

However, when we go back to the matter of the statutory protection of an architectural and urban design of a block estate under copyright, we should note that proprietary copyrights in this respect will expire towards the end of the first half of the twenty-first century. In turn, when we look at housing complexes erected in the 1980s and the early 1990s, the 70 year long duration of proprietary copyrights has often not even begun. In such a situation, any efforts to change the building layout (the adaptation of the original compositional layout) in an approved architectural design, should be preceded by obtaining the consent of the author of the original design regardless of the legal form of the owner or facility manager of the housing development complex (housing cooperative, homeowners' association, etc.), or the continued existence or cessation of operations by the design institution (architectural firm, etc.). At the same time, engaging in such projects cannot be seen as motivated by ongoing maintenance (reconstruction, renovation, etc.).

As if this was not enough, the duration of proprietary copyrights can even extend beyond the usual 70 years – *A legal successor, even in the event of the purchase of the entirety of proprietary copyrights, cannot, without the consent of the author, alter the work, unless the alterations are motivated by an obvious necessity, and the author would have no justifiable basis to object to them. This relevantly applies to works whose proprietary copyright protection period has expired* (art. 49, section 2) (Ustawa, 1994). Therefore, engaging in an action of, for instance, densifying development, vertically extending a building or constructing a building at a site intended in the original architectural design for a different building, will constitute an infringement upon the author–architectural work link.

The architectural design community has often raised the matter of infringing on the 'integrity' of a work stemming primarily from the lack of equality between the architect and the buyer of an architectural design, or an absence of specification of the circumstances and scope of protection of the copyright of the former.

However, it appears that the problem thus far was founded not as much in the economic superiority of the client and simultaneously the owner of the building erected to a design, but the inertness of the real estate development process. The author engaging in preventing an infringement on their copyright (especially in the light of the passing of a significant amount of time after the creation of the work and engaging in a different design project) typically necessitates downscaling or even ceasing to perform design activity to be able to do so.

## 6. PLAGIARISM AND SIMILARITY IN ARCHITECTURAL DESIGN

Previous studies on intellectual property protection were focused primarily on the humanities and social sciences. They concerned the attribution of copyright, and especially the infringement on another's intellectual property. The structure of written works was conducive to this, as it allowed for a simple and effective algorithm that verified the similarity of works based on a finite set of characters and that resulted from either shorter or longer phrase groups. As a result, an 'extrajudicial' definition of plagiarism, and even self-plagiarism, has been formulated (Stanisławska-Kloc, 2011).

The above has been of little use in the case of architectural works. Their spatial character and open set of visual solutions have prevented finding a means of classification of sufficient effectiveness, i.e., that would allow the isolation and identification of a building's features and their comparison.

This is closely related with the possibility of two-dimensional representation (photography, graphics, digital visualization) or a three-dimensional display (in situ inspection, stereoscopic photography, physical model). For this reason, the necessity to further specify the matter of copyright infringement in architectural design is seen as most justifiable – *in every field (and discipline) of science, principles of denoting intellectual contributions should be set and continually updated* (Stanisławska-Kloc, 2020, p. 102).

Words and phrases that refer to the visual relationship between the copy and the original are of paramount importance here – ‘confusingly similar’, ‘almost identical’, ‘as if the same’ or ‘plagiarism’ used to describe infringement on another’s copyright. At the same time, in architecture, the meaning of certain phrases is different than in the visual arts, and they appear sporadically (copy). Other terms are simply not applicable (self-plagiarism, forgery, replica).<sup>4</sup> In such situations, verdicts were often passed without any investigative efforts.

Terms that refer to the visual relationship between a copy and the original are closely related with the term ‘imitation’, which should be understood as – *Imitating someone or something, acting according to a pattern, using someone as a model, a propensity for imitation* (Sobol, 2000, p. 505). However, in architectural design practice, drawing a line between ‘imitating someone or something’ and using another’s work as an inspiration often encounters insurmountable difficulties.

It should be mentioned that imitating another’s work has not been legally banned. Indeed, the development of Western civilization has turned out to be closely tied to sanctioning the right to use the works of other authors, e.g., improving on a previous solution. Implementing an outright ban on imitating anything, i.e., the penalization of imitation, would most certainly make intellectual efforts impossible and thus prevent action seen as fair competition. The consequences would be a global economic and social regression.

However, when we look at imitation as such, it is worth noting that – *Art. 13 sanctions a narrow scope of imitation, namely cases in which the average observer is practically unable to distinguish a copy from an original (i.e., slavish imitation), as well as when said imitation is a deliberate (wilful) act. It is essential here to account for the judgement of the Supreme Court – Civil Chamber of 11 July 2002 (I CKN 1319/2000, OSP 2003/4, p. 237 with Marian Kępiński’s approving gloss), which states: ‘Imitation as stipulated in art. 13 of the relevant act may be qualified as anti-competitive practices, based on the decency clause of art. 3 section 1 of the act on preventing anti-competitive practices, yet after bringing to light essential – from the standpoint of competition regulations – circumstances as to the reprehensibility of the action to a degree that justifies the application of the decency clause’. Art. 13 section 1 of the act pertains to imitation only in its aggravated form, namely when the following are cumulatively true:*

1. *The external form of a product is copied,*
2. *The imitation is made using technical production means,*
3. *The copy can mislead buyers as to the identity of the manufacturer or product* (Zespól, 2011).

The legislative body did not specify the essence of the action based on properly labelling a product – the number and type of labels (trademarks) and their placement – which could be used as a measure of distinctiveness from other trademarks (sufficient distinction).

However, as a side note, it should be mentioned that ‘the manufacturer decency clause’ refers only to the purported duty of a manufacturer to offer a product (work) of sufficient quality to its buyer. Effectively, copying a product should thus be seen as motivated by an intent to mislead the buyer as to the identity of the manufacturer, namely offering a product of inferior quality that is thus cheaper

---

<sup>4</sup> A copy is a work created based on an original work while maintaining maximum possible faithfulness to the original, under conditions of revealing the identity of the copier (via their signature). A forgery is an antonym of the copy, and is a work created to mislead (an observer, investor-buyer) as to the originality of the work (the identity of the work and its author). This action is typically characterized by differences in material, proportion, scale, style and presentation technique, often extending to the original work’s author’s signature. A replica is a repetition of an original work made by its author. It is typically characterized by certain differences resulting from the use of different tools, materials or techniques.



and brings undeserved profit. In other words, it is difficult to imagine a situation in which a manufacturer who engages in the prohibited act offers a product that is better than the original. By demonstrating the strengths of their own product (or a product manufactured by another party to order) they would probably achieve market success by labelling it with their own trademark.

In architectural design, labelling a work (an architectural work) has so far not been specified in regulations. Therefore, such labelling has come to be seen as nonobligatory and honorary, as motivated by an outstanding creative achievement and the resulting esteemed professional status of the architect (Fig. 3).

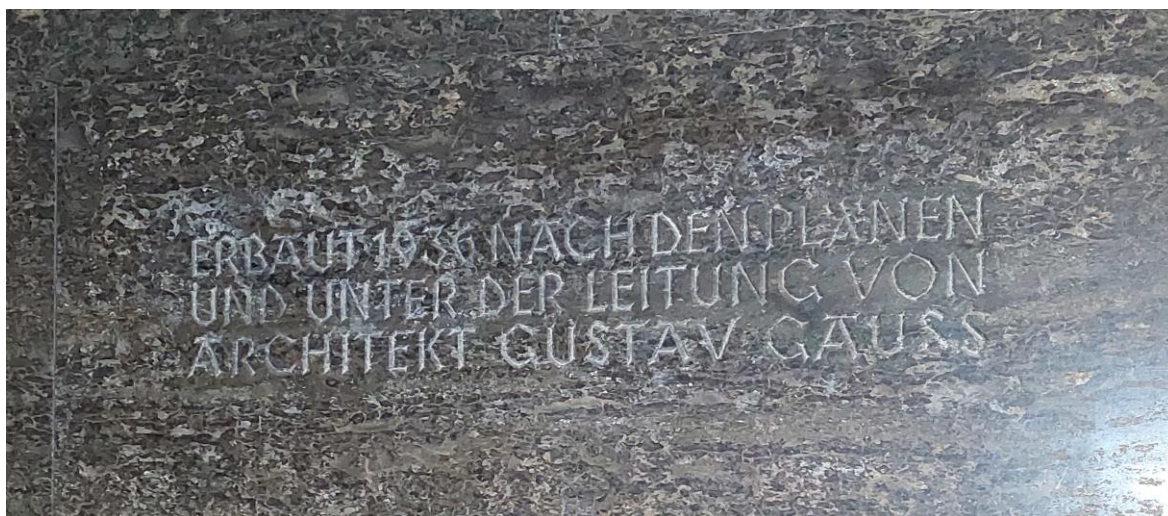


Fig. 3. A wall inscription in the vestibule of a building at Tkacka Street in Szczecin – Built in 1936 to a design by and under the supervision of Gustav Gauss (German: Erbaut 1936 nach den Plänen und unter der Leitung von Architekt Gustav Gauss). Source: Original photo (2022)

Ryc. 3. Naścienna inskrypcja w przedsionku budynku przy ul. Tkackiej w Szczecinie – Wybudowano w 1936 roku na podstawie projektu i pod kierownictwem Gustawa Gausa (niem. Erbaut 1936 nach den Plänen und unter der Leitung von Architekt Gustav Gauss). Źródło: Fotografia autorska (2022)

All of the above is reflected in court verdicts. However, in the case of architectural design, it was necessary to provide written expert testimony each time and did not always dispel the doubts of the parties to the dispute.

## 7. THREAT OF PLAGIARISM IN ARCHITECTURAL DESIGN – SKETCHES, CONCEPTUAL PROPOSALS, TECHNICAL DESIGN DOCUMENTATION

In the process of architectural design, regardless of its computerization or digitalization, we can distinguish the following action types: preparatory, conceptual, and proper design. Preparatory work is based on, among others, investigating the ownership status of buildings and the site and the geological structure of the soil of the site. Afterwards, a site inspection is performed to determine the character and state of the natural and built environment, access to a public road, circulatory linkages, the shape of the terrain, access to road and technical infrastructure, etc. This is often when a so-called mental map is prepared (a manual drawing, typically abstract in character, that depicts the area in terms of its immediate and more distant surroundings). It typically formed a basis for a sketch or sketches of ideas about a future building's architecture, or that of a building complex and their surroundings. Mental maps are sometimes ignored and instead a sketch is immediately made, or, alternative, a simplified physical model.

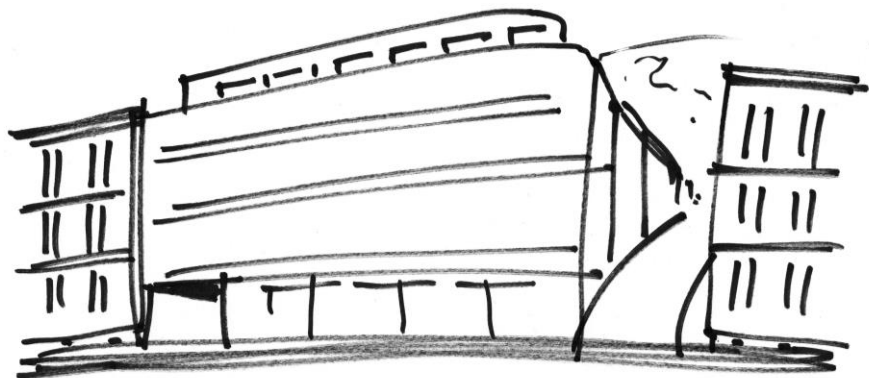


Fig. 4. Mixed-use residential and service building on the corner of Jana z Kolna and Kapitańska streets in Szczecin (2002–2006). Source: Original photo, sketch and computer visualization.

Ryc. 4. Budynek mieszkalno-usługowy u zbiegu ulic Jana z Kolna i Kapitańskiej w Szczecinie (2002-2006). Źródło: Autorska fotografia, szkic i wizualizacja komputerowa

The sketch is a graphical, hand-drawn depiction made using any draughtsmanship utensil or technique. It is used to *define a creative idea that has a unique and individual character, and is thus a work under copyright* – *The definition of a work is a form of its externalization that allows at least one person other than the author to familiarize themselves with it, e.g., the author defined the architectural and urban design of Stary Browar in Poznań in the form of a sketch and presented it to a colleague. This fact alone meets the statutory criteria of defining and unveiling a work, which should be secured as to the date of the display of the work against any possible infringement* (Cięgotura et al., 2009, p.16). The term ‘work definition’ should be equated with its creation, and its ‘externalization’ as a public display (presentation to another person or group).

In architectural practice, the sketch is an initial design phase (phase one). A satisfying result in this respect could be achieved both by using a singular drawing or the laborious production of many such drawings. In every case, the action has a creative character and required the author’s intellectual involvement.

The sketch typically acted as a general definition of an author’s idea, in which architectural, structural, site terrain, size and development conditions are presented symbolically, indirectly, or are altogether ignored. Therefore, the creative idea defined as a sketch can significantly differ from the features of a building defined in a design proposal (perspective drawing, visualization). For this reason, observers may have different impressions when viewing them (Fig. 4).

In addition, in the twenty-first century, in an age of the Internet, the independent and simultaneous creation of an identical invention appeared outright improbable. To the same degree, we should rule out the creation of an identical or almost identical work of architecture.<sup>5</sup> However, an architect, when we account for their spatial imagination, may be able to create graphical representations from mere tidbits of information (physical model, hand-drawn sketch, simplified digital visualization) that can display a range of similarities or be even equivalent to what is shown by a participant of a discussion or meeting concerning a development project.

In the next, conceptual architectural design phase, the creative idea is crystallized into drawings at a small scale (1:100, 1:200, 1:250, etc.) (phase two). They feature a reflection of proposed architectural, functional, spatial, technical and technological solutions.

The phase of design proper (technical design) may be divided into a phase associated with obtaining a construction permit and construction itself (phase three). In the case of small projects, e.g., building a single-family house, a technical design that can be used to secure a construction permit and an architectural technical design – could typically be seen as one and the same document.

Making a decision on the imitation of an architectural work or its plagiarism has always been much more difficult than in the case of a work of music or visual art. Demonstrating such a dependency in relation to design process phases one and two is exceptionally difficult if not outright impossible. Original research on the number of cases concerning infringement on another’s intellectual property found a minuscule number of their occurrence.

In turn, a situation in which one architect has developed the design proposal and another has developed the technical design documentation for the same project is far from rare. The degree of detail of architectural definition in design process phases one and two allows for a relatively easy identification of common traits in both of these works. Infringing on another’s intellectual property typically takes place as a result of an architect unlawfully transitioning from phase two to phase three. This was based on not receiving the written consent of the author of the conceptual proposal (phase two) for use in a technical design (phase three). This is typically caused by neglect on behalf of the designer caused by excessive haste and misconduct in their approach to determining the authorship of the original architectural design, e.g., acting on the presupposition of the inability to establish contact with the other designer. It can therefore be said that a more or less deliberate copyright infringement takes place in both cases. Proving this is not at all difficult. The number of court cases concerning infringement on another’s intellectual property in this phase of architectural

---

<sup>5</sup> There were many such cases in human civilization, e.g., the discovery of oxygen (C. Scheele and J. Priestley, 1772), the invention of the telephone (A. Bell and E. Gray, 1876) and others.



design can be seen as significant in comparison to design process phases one and two, although it has not always been disclosed (Fig. 5).

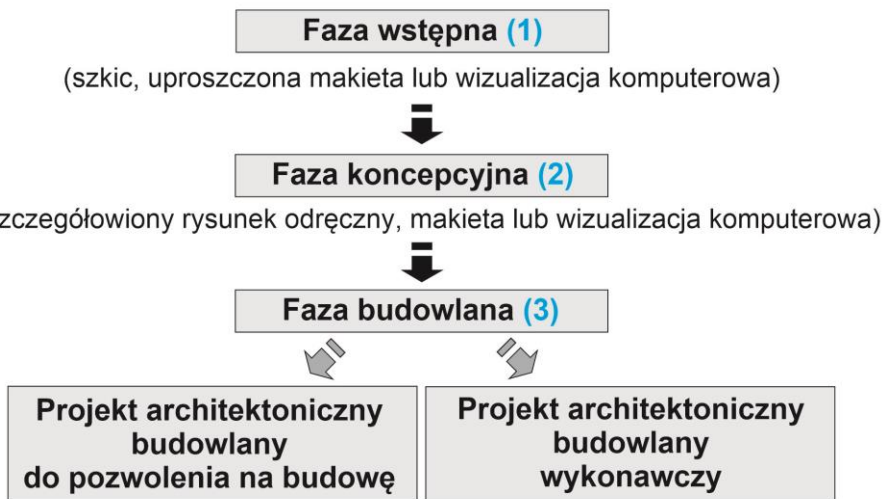


Fig. 5. Phases of the architectural design process. Source: Original drawing

Ryc. 5. Fazy architektonicznego procesu projektowego. Źródło: Rysunek autorski

Plagiarism in architecture was discussed in the literature, where its ambiguous nature was highlighted – *Who was inspired by what? Who, using some program, modified someone else's drawings? Plagiarism in architecture disgusts, entices, provokes. (...) And although accusations, and more often snide or malicious remarks, can be easily directed at other people's designs, it can easily be said that the tradition of inspiration, so as to avoid the word 'copying', in architecture is as old as transparency paper (that is currently practically unused) which, placed on any design, allows us to reproduce it down to the finest detail or to merely carry over a couple distinct motifs. Without design fascinations and inspirations there would be no such dynamic evolution in architectural form. When we look at completed buildings, it is very difficult to convincingly state whether any similarities are accidental, stem from a general spirit of the time, construction methods, or deliberate imitation* (4, p. 45). The above-mentioned should be treated more broadly, presenting an example – (...) of Rem Koolhaas, a shining star of global architecture. A young graduate of architectural studies employed in the modelling workshop of a former associate of Koolhaas was asked by his boss to show his thesis design. With pride, the graduate left his drawings at the studio. This was in the mid-1980s. Koolhaas – a rising (and controversial) star – had a habit of popping into his friend's office on Saturdays. On Monday, the young architect found his drawings segregated and rolled up as if they had just returned from a copy shop. A couple of years later, on a visit to Rotterdam, he observed the construction of an art gallery – the Kunsthal, designed by Koolhaas – and came to the conclusion that its plans had been plagiarized from his thesis design. He consequently sued Koolhaas, the Arup engineering company and his former employer for design theft. He hired an expert from the RIBA, who identified over fifty similarities in a lengthy argumentation. In 2001, after a long trial, the judge (...) ruled that it is not the plans, but the massings of both buildings that should be compared. They were different enough that he found the claims of the plaintiffs absurd, the opinion of the expert unreliable, and dismissed the case, demanding disciplinary action to be taken against the RIBA expert. Such action was – indeed – taken, but in another expert testimony the British architectural association decided that the one presented to the court in Koolhaas's case had been correct (Stiasny, 2008, p. 45–46).

All this, by principle, made it impossible for there to be similarity understood as 'slavish imitation', and thus to clearly point to architectural plagiarism.

## **8. RESEARCH PERSPECTIVE ON COPYRIGHT CONDITIONS IN ARCHITECTURAL DESIGN**

This paper did not discuss the matter of the supposition that an architectural design is always a work that is creative in character, but the matter of the work and its copyright-related consequences became a thread in reporting on research.

The thesis as to the possibility of seeing every architectural design as a work, along with all the copyright-related consequences this brings, will become the subject of the author's research in the immediate future.

## **10. DISCUSSION AND CONCLUSIONS**

The manner and scope of the protection of the author–work link, including the link with an architectural work, under copyright, was observed to be sufficiently specified. However, the multi-planar and complex nature of the architectural creative process may cause unintentional infringement on another's intellectual property.

In architecture, the line between similarity and plagiarism and using someone's work as inspiration should be seen as fuzzy. Determining it was usually associated with in-depth comparative analyses of the component elements of a composition without extracting them from their relevant wholes.

An architect's engagement in preventing infringement on their copyright, especially in the light of the considerable amount of time that can pass between creating a work and beginning another design task, is typically associated with it being necessary to limit or sometimes even cease professional activity. In this situation, we should instead seek solutions that improve the legal services and insurance arrangements offered to architects instead of case-based definitions of what constitutes intellectual property.

# **ORYGINALNOŚĆ A PLAGIAT I PODOBIENSTWO W ARCHITEKTURZE – PRAWNOAUTORSKIE ASPEKTY TWÓRCZOŚCI ARCHITEKTONICZNEJ**

## **1. WSTĘP**

W niniejszym artykule podjęto zagadnienie prawnoautorskiej ochrony więzi twórcy z utworem, dopuszczalnej krotności jego wykorzystania w twórczości architektonicznej oraz kwestię plagiatu i podobieństwa w tym zakresie<sup>6</sup>. Proces twórczy powinien prowadzić do uzyskania osiągnięcia indywidualnego i jednocześnie nieoczywistego z punktu widzenia aktualnego stanu nauki i techniki. Z tej przyczyny odniesiono się również do kwestii oryginalności działań projektowych w architekturze mieszkaniowej opartej na wielkoseryjnej prefabrykacji.

Mimo ustawowego rozróżnienia między utworem architektonicznym, architektoniczno-urbanistycznym oraz urbanistycznym uznano za właściwe posługiwanie się określeniem „projekt architektoniczny” lub „utwór architektoniczny” na okoliczność twórczej działalności architekta niezależnie od charakteru przedsięwzięcia inwestycyjnego oraz jego wielkości i zakresu.

---

<sup>6</sup> Niniejszy artykuł stanowi retrospekcję badawczą biegłego sądowego dotyczącą opiniowania spraw o charakterze prawnoautorskim z zakresu architektury i urbanistyki oraz wzornictwa (2016-2022).

## 2. TEZA

Przyjęto założenie o dostatecznym dookreśleniu sposobów i zakresu ochrony prawnoautorskiej utworu architektonicznego, a ponadto o możliwości jego przywłaszczenia w sposób nieumyślny.

## 3. CECHY CHARAKTERYSTYCZNE TWÓRCZOŚCI ARCHITEKTONICZNEJ A JEJ NAŚLADOWICTWO

Kreowanie architektury od zarania dziejów stało się domeną osób uzdolnionych plastycznie, których jednocześnie cechowała ponadprzeciętna wyobraźnia przestrzenna oraz umiejętność dostrzeżenia optymalnej relacji między formą, funkcją a konstrukcją – *człowiek ma specjalną intuicję, która pozwala mu dostrzegać proste proporcje matematyczne w świecie fizycznym. (...) niewątpliwie dotyczy to także i proporcji wizualnych* (Rasmussen, s. 104). Oprócz tych predyspozycji niezbędne okazało się kierunkowe wykształcenie. Nieliczne wyjątki w tym zakresie znane w historii architektury bezustannie wzbudzały kontrowersje i powyższe tylko potwierdzały (Le Corbusier, Mies van der Rohe i inni) (Miller, s. 68–69 i s. 72–73).

Projektowanie architektoniczne okazało się procesem szczególnym, niemającym odpowiednika w innej działalności twórczej. Polegał on na tworzeniu przestrzeni życia człowieka w różnorodnej skali z uwzględnieniem wielu nierzadko wykluczających się wymagań. Te ostatnie wynikały, m.in. z aspiracji inwestora i jego możliwości ekonomicznych, poszanowania interesu publicznego, odpowiedzialności zawodowej, wytycznych branżowych, przepisów prawnych, cech środowiska naturalnego i zbudowanego itp. Architektoniczny proces twórczy stanowił ponadto integralną część procesu inwestycyjnego w czasie, którego ulegał dalszym przemianom. Architekt w swojej twórczości zawsze dążył do ustanowienia jasnych, logicznych i prostych zasad organizacji przestrzeni, tj. zrozumiałych dla każdego użytkownika niezależnie od jego statusu ekonomicznego i społecznego oraz posiadanej wiedzy z zakresu architektury. Z tych wszystkich powodów twórczość architektoniczną zazwyczaj cechował długotrwały i wzmożony wysiłek intelektualny.

W architektonicznej praktyce projektowej za naśladowanie dzieła architektonicznego należałoby uznać zastosowanie w innym utworze architektonicznym elementów architektonicznych o tych samych kształtach, wymiarach względnie wykonanych z tego samego materiału. Uznając przy tym za element architektoniczny zarówno rozwiązanie plastyczne jak i szczegół architektoniczno-budowlany.

Powielanie elementów utworu architektonicznego należałoby również rozumieć jako zastosowanie w innym dziele elementów o zbliżonych rozmiarach bowiem – *Jeśli (...) dwie fale dźwiękowe o proporcji częstotliwości 15:16 zabrzmią równocześnie, będą się wzmacniać nawzajem (...). Wynikiem (tego) będzie ton niespokojnej, drżącej, nierównej sekwencji (...). Wrażliwego słuchacza może wręcz rozboleć głowa od słuchania takich dysonansów. W świecie widzialnym nie znajdujemy odpowiedniej analogii, ponieważ – choć natychmiast rozróżniamy fałszywe tony – niewielkie nieregularności w architekturze można odkryć jedynie dzięki dokładnym pomiarom* (Rasmussen, s. 105).

## 4. TWÓRCZOŚĆ ARCHITEKTONICZNA W DOBIE PREFABRYKACJI I KOMPUTEROWYCH PROGRAMÓW DO WSPOMAGANIA PROJEKTOWANIA

W drugiej połowie lat 90. XX wieku projektowanie architektoniczne zostało oparte na programach komputerowych. Integralną częścią wielu z nich stała się tzw. biblioteka elementów, czyli skatalogowane i gotowe do bezpośredniego użycia obiekty rysunkowe (elementy elewacyjne, konstrukcyjne, wyposażenia wnętrz itp.). Wyposażenie programu komputerowego do wspomaganie projektowania architektonicznego w bibliotekę elementów miało na celu uproszczenie pracy architekta i tym samym skrócenie czasu potrzebnego na ustalenie jego zamysłu twórczego (opracowanie architektonicznej dokumentacji projektowej). W tej sytuacji kwestią o niebagatelnym znaczeniu okazało się zagadnienie oryginalności twórczości architektonicznej, bowiem biblioteki elementów opracowali programiści komputerowi – autorzy programu komputerowego do wspomaganie projektowania

architektonicznego. Z drugiej jednak strony elementy te mogły być modyfikowane przez architektów, a nawet przez nich tworzone powiększając tym samym indywidualny zasób detali cyfrowych.

Naturalnie powstały również programy do wspomagania projektowania architektonicznego nieposiadające bibliotek elementów, np. do modelowania powierzchni krzywoliniowych (Grasshopper i inne). Jednak z reguły były one traktowane jako dodatek do podstawowego „środowiska” pracy – programu głównego służącego do tworzenia dokumentacji projektowej (AutoCAD, ArchiCAD, Rhino i inne). Praca oparta na takim dodatku sprowadzała się do wykreowania elementu architektonicznego, a następnie przeniesienia go do programu głównego.

Wątpliwości związane z zagadnieniem oryginalności utworu we współczesnej nam architekturze pojawiły się już na początku lat 30. XX wieku wraz z rozwojem technik uprzemysłowionych w mieszkalnictwie (Francja, Holandia, Niemcy, Stany Zjednoczone, Włochy). Były one oparte na wielkoseryjnej produkcji elementów budowlanych (prefabrykacja wielkowymiarowa) (Wojtkun, s. 179-202)<sup>7</sup>.

W Polsce problem w tym zakresie zaczął narastać w drugiej połowie lat 60. XX wieku, a w szczególności w ostatnich dwóch dekadach ustroju socjalistycznego. Wówczas to, podobnie jak w państwach wysoko uprzemysłowionych rozwój mieszkalnictwa oparto na koordynacji modularnej elementów i wyrobów budowlanych oraz zoptymalizowaniu wielkości ich asortymentu. W efekcie tego powstały systemy uprzemysłowione w budownictwie nazwane „ciężką” prefabrykacją. Systemy uprzemysłowione były autorskimi rozwiązaniami międzybranżowych zespołów projektantów zatrudnionych w państwowych jednostkach projektowych, a dotyczyły rozwiązań architektonicznych oraz technicznych i technologicznych budynków i lokali mieszkalnych. Rozpowszechniano je następnie za pomocą katalogów typizacyjnych oraz w literaturze fachowej. W sytuacji postępującego wówczas w szybkim tempie regresu technik rzemieślniczych w budownictwie znalazły one szerokie zastosowanie w całym kraju.

Mimo usilnych dążeń twórców polskich systemów uprzemysłowionych w mieszkalnictwie zaledwie jeden spośród kilkunastu uznano za tzw. otwarty, czyli rozwojowy (W-70). W rzeczywistości nawet ten z punktu widzenia oryginalności twórczości architektonicznej okazał się zamkniętym zbiorem prefabrykowanych elementów budowlanych oraz rozwiązań funkcjonalnych i przestrzennych lokali mieszkalnych (Ryc. 1).

Paradoksalnie, architektura oparta na takim nieelastycznym „tworzywie” nie stanęła w sprzeczności z zagadnieniem oryginalności utworu. Stało się tak dlatego, że budynki skomponowane z tych samych elementów budowlanych różniły się między sobą długością, wysokością, kształtem w przekroju poziomym oraz w bryle, rodzajem elewacyjnych materiałów wykończeniowych itd. Jednocześnie projektanci bezustannie poszukiwali oryginalnych rozwiązań architektonicznych w skali elementu budowlanego i budynku, a w wypadku braku możliwości ich wdrożenia dążyli do zróżnicowania okładzin elewacyjnych lub choćby gamy kolorystycznej powłok malarskich na elewacji.

Z kolei zagadnienie kreowania przestrzeni zurbanizowanej, czyli obszarów zabudowy mieszkaniowej w miastach zostało uregulowane ministerialnymi zarządzeniami już na początku lat 50. XX wieku (Korzeniewski, 1988, s. 5). W późniejszym okresie ukazywały się nawet opracowania będące zbiorami zaleceń – (...) *merytorycznych oraz wskazówek praktycznych w zakresie programowania i projektowania zespołów wielorodzinnej zabudowy mieszkaniowej* (strukturalnych jednostek mieszkaniowych), *z uwzględnieniem zasad ich realizacji i finansowania* (Ibidem, s. 5). Opracowania te miały charakter opisowy i były oparte na ideogramach oraz zestawieniach tabelarycznych. Z tej przyczyny nie zawierały gotowych do zastosowania rozwiązań architektonicznych i urbanistycznych w rozumieniu utworu projektowego (Ryc. 2).

Rozwój systemów uprzemysłowionych w budownictwie legł u podstaw zdynamizowania wielorodzinnego mieszkalnictwa. Kluczową w nim rolę zaczęły odgrywać zespoły zabudowy wielorodzin-

<sup>7</sup> Prace związane z uprzemysłowieniem mieszkalnictwa były w tym czasie prowadzone również w Związku Sowieckim. W tym celu zaproszono tam do współpracy architektów z Holandii i Niemiec. Dokonanie przez nich osiągnięć twórczych na terenie Związku Sowieckiego pozwoliło ominąć międzynarodowe uregulowania prawne w zakresie ochrony własności intelektualnej.

nej nazwane potocznie blokowiskami, które w końcu lat 80. XX wieku zdominowały krajobraz polskich miast. W następnej dekadzie i w XXI wieku, wskutek przemian ekonomicznych i społecznych zaczął on ulegać gruntownej przemianie. Dotyczyło to również architektury blokowisk. Wydaje się, że skupienie w tym czasie uwagi na kwestii włączenia tych obszarów do zwartej struktury miast, a w szczególności deprecjonowanie tego rodzaju mieszkalnictwa jako obciążonego piętnem komunizmu przysłoniło kwestie związane z własnością intelektualną. Naturalnie odnoszono się do nich w wypadku zmiany architektury pojedynczych budynków (termorenowacja, wymiana stolarki drzwiowej i okiennej, zmiana kolorystyki elewacji itp.), ale nie do zespołów zabudowy jako całości (kompozycja). Obecnie powstała co najmniej 50. letnia perspektywa, którą można było uznać za wystarczającą przesłankę do podjęcia zagadnienia blokowiska jako utworu architektonicznego i urbanistycznego oraz wynikającej z tego tytułu ochrony prawnej.

## 5. TWÓRCZOŚĆ ARCHITEKTONICZNA W ŚWIETLE UREGULOWAŃ PRAWNOAUTORSKICH

W Polsce ochroną ustawową został objęty utwór, czyli każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym (niepowtarzalnym) charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (art. 1, ust. 1) (Ustawa, 1994). W ten sposób przedmiotem prawa autorskiego stał się utwór architektoniczny, architektoniczno-urbanistyczny oraz urbanistyczny (art. 1, ust. 2). Ochronę prawną uzyskiwał on w chwili ustalenia (stworzenie dzieła) zarówno w postaci ukończonej jak również nieukończonej (ostateczne ustanie działania twórczego). Ochrona ta przysługiwała twórcy bez konieczności spełnienia jakichkolwiek formalności (rejestracja, zgłoszenie itp.) lub wniesienia opłaty.

Opracowanie cudzego utworu, a w wypadku utworu architektonicznego przede wszystkim jego adaptacja stało się przedmiotem prawa autorskiego bez umniejszenia prawa do utworu pierwotnego (art. 2, ust. 1). Jednakże korzystanie z opracowania cudzego utworu oraz rozporządzanie nim zostało uzależnione od zezwolenia twórcy utworu pierwotnego (prawo zależne), chyba że prawa majątkowe do utworu pierwotnego wygasły (art. 2, ust. 2). W wypadku utworu architektonicznego wyniknął z tego obowiązek uzyskania zgody twórcy utworu pierwotnego – projektu architektonicznego na dokonanie jego adaptacji. Kwestia ta legła również u podstaw zasad etyki zawodowej architekta – *Architekci nie przywłaszczają sobie własności intelektualnej ani nie wykorzystują pomysłów innych architektów, firm lub innej organizacji bez ich zgody* (4.5. Reguła) (Kodeks, 2005, s. 5).

Nabycie praw autorskich okazało się odmienne w wypadku świadczenia przez architekta stosunku pracy i powstania utworu pracowniczego. Mianowicie, pracodawca, którego pracownik stworzył utwór w wyniku pełnienia obowiązków wynikających ze stosunku pracy z chwilą jego przyjęcia nabył autorskie prawa majątkowe (art. 12, ust. 1) (Ustawa, 1994). Z kolei autorskie prawa osobiste przysługiwały twórcy projektu architektonicznego, czyli osobie go opracowującej w zależności od wykazanego na rysunkach autorstwa (tabela rysunku).

W wypadku autorskich praw majątkowych trudność pojawiała się w sytuacji zaprzestania działalności gospodarczej przez pracodawcę i niekontynuowania jej przez następców prawnych. Niezależnie jednak od tego na osobie podejmującej się opracowania cudzego utworu architektonicznego względnie zamierzającej nim rozporządzać spoczął obowiązek skutecznego ustalenia właściciela praw autorskich.

Niejako na marginesie tego należałoby wspomnieć, że w odniesieniu do dzieł architektonicznych nie znalazły dotychczas zastosowanie zapisy prawne dotyczące utworów osieroconych (utwory i związane z nimi prawa autorskie należące do osób nieznanych lub zaginionych) (Dyrektywa, 2012).

Wszystko powyższe znalazło się w ścisłym związku z prawem do jednokrotnego wykorzystania projektu architektonicznego – *Jeżeli umowa nie stanowi inaczej, nabycie od twórcy egzemplarza projektu architektonicznego lub architektoniczno-urbanistycznego obejmuje prawo zastosowania go tylko do jednej budowy* (art. 61) (Ustawa, 1994).



Paradoksalnie, powyższe nie wymagało prawnego dookreślenia bowiem dzieło architektoniczne w zasadzie zawsze miało charakter jednostkowy, niepowtarzalny. W historii architektury pojawiły się co prawda, tzw. projekty typowe. W XXI wieku określano je jako powtarzalne. Jednak nawet wówczas odmienne uwarunkowania lokalizacyjne oraz indywidualne wymagania inwestora w zasadzie uniemożliwiały ponowne zastosowanie egzemplarza pierwotnego projektu architektonicznego, a w szczególności bez zmian adaptacyjnych.

Trudność pojawiała się w wypadku dużych, etapowanych inwestycji, np. blokowisk. Niejednokrotnie przeprowadzano w nich odbiory częściowe, np. jedynie zabudowy mieszkaniowej wraz niezbędną infrastrukturą drogową i techniczną. Proces doposażania zespołów zabudowy mieszkaniowej, a zatem działania zmierzające do ostatecznego zakończenia inwestycji nierzadko trwały wiele lat. Następnie, w wyniku moralnego „starzenia się” blokowisk ulegały one bieżącej adaptacji i modernizacji. Niejednokrotnie działania te podejmowali architekci niezwiązani z pierwotnym zamierzeniem projektowym.

Projekt architektoniczny i urbanistyczny blokowiska bez wątpienia stanowił utwór (kompozycja architektoniczna), bowiem w trakcie jego opracowywania podjęty został wysiłek intelektualny w celu – (...) *stworzenia oryginalnych wnętrz mieszkalnych* (...) (Szymski, 2001, s. 114). W związku z tym niezależnie od ideologicznych konotacji przysługiwała mu prawna ochrona.

W związku z powyższym prawo do jedнокrotnego wykorzystania projektu architektonicznego w praktyce dotyczyło pierwotnego, ukończonego w swojej zasadniczej części lub całości procesu inwestycyjnego.

Nawiasem mówiąc, szczególnie w latach 80. XX wieku architektom w Polsce nadawano nobilitujący ich status twórcy – *Ustalenie statusu architekta twórcy miało służyć rozwojowi kultury, a w szczególności polskiej myśli architektonicznej, sprzyjać powstawaniu dzieł artystycznych* (...). *Pierwszy tytuł architekta twórcy został przyznany 22 lipca 1979 roku, ostatni 30 września 2003 r. Łącznie przyznano 1347 takich tytułów* (Perepeczo, s. 286). Naturalnie, status ten przyznawany był za całokształt twórczości architektonicznej. W wielu wypadkach pozostawał on jednak w ścisłym związku z działalnością na polu prefabrykacji wielkometrycznej.

Powyższe kwestie znalazły odzwierciedlenie również w orzecznictwie sądowym – *Zgodnie z wyrokiem Sądu Najwyższego z dnia 13 stycznia 2006 r., III CSK 40/05 nie może być uznany za utwór i objęty ochroną prawa autorskiego taki przejaw ludzkiej aktywności umysłowej, któremu brak cech dostatecznie indywidualizujących, to jest odróżniających go od innych wytworów podobnego rodzaju i przeznaczenia* (np. układ gwoździ wbitych w parkanie, sposób ułożenia desek szalunkowych itp.) (Nowak, 2011)<sup>8</sup>.

Jednocześnie w innym wyroku sędziowie Sądu Najwyższego stwierdzili, że – *Utworem w rozumieniu art. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych* (...) *może być kompilacja wykorzystująca dane powszechnie dostępne pod warunkiem, że ich wybór, segregacja, sposób przedstawienia ma znamiona oryginalności* (Wyrok, 2006). W utworze architektonicznym odnosiło się to przede wszystkim do relacji przestrzennych między składowymi kompozycji.

Powyższe należałoby potraktować szerzej. Mianowicie, ustawowym podmiotem prawa autorskiego w zakresie twórczości architektonicznej stał się twórca, współtwórca oraz pracodawca. Oznaczało to prawnoautorskie usankcjonowanie nienaruszalności więzi tych podmiotów z utworem. Kluczowy w tym wypadku stał się dualizm praw autorskich polegający na współistnieniu praw autorskich majątkowych oraz praw autorskich osobistych.

W wypadku praw autorskich osobistych doszło do usankcjonowania nieograniczonej w czasie i niepodlegającej zrzeczeniu się względnie zbyciu więzi twórcy z utworem (prawo nieograniczone w czasie, niezbywalne) (art. 16) (Ustawa, 1994). Z kolei autorskie prawa majątkowe zostały odniesione do wyłącznego prawa twórcy do korzystania z własnego utworu, rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu przez inny podmiot

<sup>8</sup> W wypadku dzieł architektonicznych nie mogła znaleźć zastosowania koncepcja statystycznej jednorazowości bowiem dotyczyła ona przede wszystkim utworów o charakterze referencyjnym, tj. które istniały lub istnieją duże prawdopodobieństwo, że powstaną (bilet, folder reklamowy, formularz, instrukcja obsługi, rozkład jazdy komunikacji miejskiej i inne).

(prawo ograniczone w czasie, zbywalne) (art. 17). W państwach sygnatariuszach Konwencji Berneńskiej przyjęto 70. letni czas trwania autorskich praw majątkowych. Termin ten obliczano w latach pełnych następujących po roku, w którym nastąpiło zdarzenie, czyli śmierć twórcy (art. 36 i 39). W wypadku utworów współautorskich termin ten biegł od śmierci ostatniego współtwórcy.

Zdefiniowanie istoty współautorstwa niejednokrotnie nastroczało trudność. Wynikało to przede wszystkim z konieczności dowiedzenia na równi twórczego charakteru działań osób zaangażowanych w powstanie pojedynczego dzieła. Chodziło w tym wypadku o stwierdzenie dokonania wkładu jakościowego (niepowtarzalność, oryginalność), a nie ilościowego (nakład pracy). Zatem za nieistotne z punktu widzenia procesu twórczego należałoby uznać wystąpienie lub brak okoliczności formalnoprawnych (dorozumienie woli współtwórców lub konieczność jej wyrażenia) (Wróbel, 2017). Za iluzoryczny należałoby również uznać związek między utworem współautorskim a zbiorowym jako, że ten drugi to – (...) *utwór składający się z szeregu oddzielnych i odrębnych partii, które łączy w jedną całość działalność redaktorska, polegająca przede wszystkim na odpowiednim wyborze oraz układzie tych partii. Założeniem dzieła zbiorowego jest to, że poszczególne jego części są dziełami poszczególnych autorów* (Cięgotura i inni, 2009, s. 16).

Powracając jednak do kwestii prawnoautorskiej ochrony projektu architektonicznego i urbanistycznego blokowiska należałoby zauważyć, że autorskie prawa majątkowe w tym zakresie wygasną dopiero pod koniec pierwszej połowy XXI stulecia. Z kolei biorąc pod uwagę zespoły zabudowy mieszkaniowej wzniesione w latach 80. i na początku lat 90. XX wieku, 70. letni czas trwania autorskich praw majątkowych niejednokrotnie nie zaczął jeszcze biec. W takiej sytuacji wszelkie działania zmierzające do wprowadzenia zmian w układzie zabudowy (adaptacja pierwotnego układu kompozycyjnego) w zatwierdzonym projekcie architektury powinny być poprzedzone uzyskaniem zgody twórcy utworu pierwotnego niezależnie od formy prawnej właściciela bądź zarządcy zespołu zabudowy mieszkaniowej (spółdzielnia mieszkaniowa, wspólnota itp.) względnie od istnienia lub zaprzestania działalności przez jednostkę projektową (biuro architektoniczne itp.). Jednocześnie podjęcie takich przedsięwzięć nie sposób byłoby uznać za spowodowane bieżącymi potrzebami eksploatacyjnymi (odbudowa, remont itp.).

Jakby tego było nie dość czas trwania autorskich praw majątkowych może nawet przekroczyć okres siedemdziesięcioletni – *Następca prawny, choćby nabył całość autorskich praw majątkowych, nie może, bez zgody twórcy, czynić zmian w utworze, chyba, że są one spowodowane oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić. Dotyczy to odpowiednio utworów, których czas ochrony autorskich praw majątkowych upłynął* (art. 49, ust. 2) (Ustawa, 1994). Zatem podjęcie działania polegającego, np. na dogęszczeniu zabudowy, nadbudowie budynku względnie realizacji innego obiektu na miejscu tego, które zostało przewidziane w pierwotnym projekcie architektury będzie stanowić bezprawne naruszenie związku między utworem architektonicznym a jego twórcą.

W środowisku projektantów architektury nierzadko podnoszona była kwestia naruszenia „integralności” utworu wynikająca głównie z braku równorzędności między architektem a nabywcą projektu architektonicznego względnie niedookreślenia okoliczności i zakresu ochrony praw autorskich pierwszego z wymienionych.

Wydaje się jednak, że problem tkwił dotychczas nie tyle w przewadze ekonomicznej inwestora i jednocześnie właściciela obiektu budowlanego wzniesionego na podstawie projektu ile w inercji procesu inwestycyjnego. Podjęcie przez twórcę przeciwdziałania naruszeniu jego praw autorskich (w szczególności wobec znacznego upływu czasu od chwili stworzenia utworu oraz podjęcia kolejnego zadania projektowego) z reguły wiązało się z koniecznością ograniczenia, a nawet wstrzymania działalności zawodowej w celu dochodzenia praw autorskich.

## 6. PLAGIAT A PODOBIENSTWO W TWÓRCZOŚCI ARCHITEKTONICZNEJ

Podjęte dotychczas przedsięwzięcia badawcze w zakresie ochrony własności intelektualnej uległy zogniskowaniu przede wszystkim w naukach humanistycznych i społecznych. Dotyczyły one kwestii przynależności praw autorskich, a w szczególności zagadnienia przywłaszczenia cudzej wła-

sności intelektualnej. Sprzyjała temu struktura utworu pisanego, która umożliwiła zastosowanie prostego i skutecznego zarazem algorytmu weryfikującego zbieżność utworów opartych na zamkniętym zbiorze znaków i wynikających z tego dłuższych lub krótszych frazach wyrazowych. W związku z tym sformułowano również „pozaustawową” definicję plagiatu, a nawet autoplgiatu (Stanisławska-Kloc, 2011).

Powyższe okazało się w niewielkim stopniu użyteczne w wypadku utworu architektonicznego. Jego przestrzenny charakter oraz otwarty zbiór rozwiązań plastycznych uniemożliwiły dotychczas znalezienie sposobu klasyfikacji o dostatecznej sprawności, tzn. umożliwiającego wyodrębnienie cech obiektu i ich zidentyfikowanie, a następnie dokonanie porównania. Znalazło się to w ścisłym związku z możliwością dokonania dwuwymiarowego przedstawienia (fotografia, grafika, wizualizacja komputerowa) względnie trójwymiarowego oglądu (badanie in situ, fotografia stereoskopowa, makietą). Z tych powodów konieczność dookreślenia kwestii przywłaszczenia własności intelektualnej w twórczości architektonicznej wydała się w najwyższym stopniu uzasadniona – *W każdej dziedzinie (oraz dyscyplinie) nauki należy ustalić i na bieżąco wraz z rozwojem danej dziedziny uaktualniać zasady oznaczania wkładów intelektualnych* (Stanisławska-Kloc, 2020, s. 102).

W powyższym niebagatelną rolę odgrywały wyrazy i związki frazeologiczne odnoszące się do relacji wizualnej między kopią a oryginałem – „ludzko podobny”, „nieomal identyczny” lub „prawie taki sam” względnie „plagiat” na określenie przywłaszczenia cudzej własności intelektualnej. Jednocześnie w architekturze znaczenie niektórych określeń okazywało się odmienne niż w sztukach plastycznych, a do tego pojawiały się sporadycznie (kopia). Z kolei inne określenia nie miały racji bytu (autoplgiat, falsyfikat, replika)<sup>9</sup>. W takiej sytuacji niejednokrotnie dochodziło do ferowania werdyktu bez podjęcia wysiłku badawczego.

Określenia odnoszące się do relacji wizualnej między kopią a oryginałem znalazły się w ścisłym związku ze słowem „naśladownictwo”, które należałoby rozumieć jako – *Wzorowanie się na kimś lub na czymś, postępowanie według jakiegoś wzoru, branie z kogoś przykładu, skłonność do naśladowania* (Sobol, 2000, s. 505). Jednak w architektonicznej praktyce projektowej wyznaczenie granicy między „wzorowaniem się na czymś lub na kimś”, a zainspirowaniem się działaniem innego twórcy lub cudzym utworem z reguły napotykało na niedające się pokonać trudności.

Nawiasem mówiąc naśladowanie cudzego utworu nie zostało dotychczas prawnie zabronione. Bynajmniej, rozwój cywilizacji zachodniej okazał się ściśle związany z usankcjonowaniem prawa do korzystania z osiągnięć innych twórców, np. ulepszenie znanego wcześniej rozwiązania. Ustanowienie bezwzględnego zakazu naśladowania czegokolwiek, czyli spenalizowanie naśladownictwa z pewnością uniemożliwiłoby podjęcie wysiłku intelektualnego i wynikającego z tego działania w rozumieniu uczciwej konkurencji. Następstwem tego byłby regres ekonomiczny i społeczny o zasięgu globalnym.

Odnosząc się jednak do zagadnienia naśladownictwa jako takiego warto zauważyć, że – *Art. 13 obejmuje sankcją naśladownictwo w wąskim zakresie, a mianowicie takie przypadki, w których dla przeciętnego odbiorcy nie jest właściwie możliwe odróżnienie kopii od oryginału (tzw. niewolnicze naśladownictwo), a także, że naśladownictwo to jest działaniem zamierzonym (świadomym). Istotnym w tym względzie jest wyrok Sądu Najwyższego – Izba Cywilna z dnia 11 lipca 2002 r. (I CKN 1319/2000, OSP 2003/4 str. 237 z glosą aprobującą Mariana Kępińskiego), który stanowi: „Naśladownictwo z art. 13 powołanej ustawy może być zakwalifikowane jako delikt nieuczciwej konkurencji, na podstawie klauzuli dobrych obyczajów z art. 3 ust. 1 ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji, jednakże po wykazaniu istotnych – z punktu widzenia prawa konkurencji – okoliczności przesądzających o naganności postępowania w stopniu uzasadniającym zastosowanie powołanej*

---

<sup>9</sup> Kopia to dzieło stworzone na podstawie oryginału z zachowaniem maksymalnej wierności pierwotnego utworu w warunkach ujawnienia tożsamości kopisty (sygnatura autora kopii). Antonimem kopii stał się falsyfikat, a więc utwór stworzony w celu wprowadzenia w błąd odbiorcy (obserwatora, inwestora – nabywcy) co do oryginalności utworu (tożsamość utworu i jego wykonawcy). Działanie to najczęściej charakteryzowało się odmiennością co do materiału, proporcji, skali, stylu oraz techniki przedstawienia, niejednokrotnie rozciągając się również na sygnaturę autora oryginału. Z kolei replika to powtórzenie dzieła przez twórcę utworu pierwotnego. Z reguły cechowała się ona pewnymi różnicami wynikającymi z zastosowania innych narzędzi i materiałów względnie techniki wykonania.

klauzuli dobrych obyczajów”. Art. 13 ust. 1 ustawy dotyczy naśladownictwa jedynie w kwalifikowanej postaci, tj. gdy kumulatywnie spełnione są następujące przesłanki:

1. kopiowana jest zewnętrzna postać produktu,
2. naśladownictwa dokonuje się za pomocą technicznych środków reprodukcji,
3. kopia może wprowadzić klientów w błąd co do tożsamości producenta lub produktu (Zespół, 2011).

Wprowadzenie w błąd co do tożsamości utworu zazwyczaj polegało na naśladowaniu jego cech zewnętrznych – kolorystyki, kształtu, proporcji itp. Z kolei wprowadzenie w błąd co do tożsamości producenta wynikało ze sposobu oznaczenia utworu – odmienny lub podobny znak towarowy względnie brak oznaczenia. Wytwory oznaczone odmiennym znakiem towarowym jednoznacznie identyfikowały różnych producentów (wytwórców). Jednakże nie stanowiło to rozstrzygnięcia kwestii podobieństwa wytworów, czyli naśladownictwa jednego wytworu względem innego.

Kwestia oznaczenia utworu została prawnie dookreślona przede wszystkim w rozumieniu jego jako wytworu przemysłowego – Art. 13. (...) *Jeżeli naśladowanie cech funkcjonalnych gotowego produktu wymaga uwzględnienia jego charakterystycznej formy, co może wprowadzić klientów w błąd co do tożsamości producenta lub produktu, naśladowca jest zobowiązany odpowiednio oznaczyć produkt* (Ustawa, 1993).

Ustawodawca nie dookreślił istoty działania polegającego na odpowiednim oznaczeniu produktu, tzn. nie ustalił liczby i rodzaju cech oznaczenia (znaku towarowego) oraz jego umiejscowienia będących miarą odmienności od innych znaków towarowych (dostateczne odróżnienie).

Niejako na marginesie tego warto byłoby wspomnieć, że „klauzula dobrych obyczajów producencich” odnosi się do spoczywającego na wytwórcy dorozumianego obowiązku zaoferowania klientowi produktu (wytworu) należytej jakości. W rzeczy samej kopiowanie produktu należałoby uznać za ściśle związane z zamiarem wprowadzenia w błąd nabywcy co do tożsamości producenta, czyli zaoferowanie produktu gorszej jakości; zatem tańszego i przynoszącego niezaskuszonego zysk. Inaczej rzecz ujmując trudno wyobrazić sobie sytuację, w której wytwórca dopuszczający się czynu zabronionego oferuje produkt lepszy od oryginału. Wobec tego wykazując zalety produktu wytworzonego przez siebie (lub wytworzonego przez kogoś innego na jego zamówienie) przypuszczalnie osiągnąłby sukces rynkowy oznaczając go własnym znakiem towarowym.

W twórczości architektonicznej oznaczenie utworu (dzieło architektoniczne) nie zostało dotychczas prawnie dookreślone. Wobec czego działanie takie przyjęło się uważać za dobrowolne i jednocześnie podniosłe, bo wynikające z wybitnego osiągnięcia twórczego i związanej z tym ugruntowanej pozycji zawodowej architekta (Ryc. 3).

Wszystko powyższe znalazło odzwierciedlenie w orzecznictwie sądowym. Jednak w wypadku twórczości architektonicznej każdorazowo wiązało się to z koniecznością sporządzenia opinii przez biegłego sądowego z zakresu architektury i nie zawsze rozwiewało wątpliwości stron sporu.

## **7. ZAGROŻENIE PLAGIATEM W TWÓRCZOŚCI ARCHITEKTONICZNEJ – SZKIC, KONCEPCJA PROJEKTOWA, PROJEKT BUDOWLANY**

W architektonicznym procesie projektowym, niezależnie od jego skomputeryzowania i z informatyzowania należałoby wyróżnić działania przygotowawcze, koncepcyjne i właściwe. Prace przygotowawcze polegały, m.in. na zapoznaniu się ze stanem własności budynków i terenów oraz strukturą geologiczną podłoża gruntowego na obszarze objętym opracowaniem projektowym. W dalszej kolejności przeprowadzana była wizja lokalna w celu ustalenia charakteru i stanu środowiska naturalnego i zbudowanego, dostępności do drogi publicznej, powiązań komunikacyjnych, rzeźby terenu, wyposażenia w infrastrukturę drogową i techniczną itd. Niejednokrotnie na tej podstawie była opracowywana tzw. mapa mentalna (odręczny rysunek, najczęściej o abstrakcyjnym charakterze, obrazujący teren opracowania wraz kontekstem najbliższego i dalszego otoczenia). Z reguły stanowiła ona przesłankę do wykonania szkicu lub szkiców zamysłu dotyczącego architektury budyn-

ku, zespołu zabudowy względnie budowli wraz z otoczeniem. Zdarzało się pominięcie stworzenia mapy mentalnej na rzecz szkicu lub szkiców względnie uproszczonej makiety.

Szkic to przedstawienie rysunkowe wykonane ręcznie dowolnym narzędziem rysunkowym i techniką. W ten sposób następowało ustalenie zamysłu twórczego o indywidualnym i niepowtarzalnym charakterze, a zatem utwór w rozumieniu prawnoautorskim – *Ustalenie utworu to takie uzewnętrznienie utworu, które umożliwia zapoznanie się z nim przez co najmniej jedną osobę poza twórcą, np. twórca ustalił utwór architektoniczno-urbanistyczny Starego Browaru w Poznaniu w formie szkicu i okazał go koledze. Ten fakt jest już spełnieniem ustawowego kryterium ustalenia i ujawnienia utworu, które należy zabezpieczyć co do daty okazania utworu przed ewentualnym naruszeniem prawa* (Cięgotura i inni, 2009, s. 16). Określenie „ustalenie utworu” należałoby przy tym rozumieć jako jego stworzenie, a „uzewnętrznienie” jako jego publiczne okazanie (przedstawienie innej osobie bądź grupie osób).

W praktyce architektonicznej szkic stanowił wstępną fazę projektową (faza 1.). Zadowolający rezultat w tym zakresie można było osiągnąć zarówno za pomocą pojedynczego rysunku jak również przez mozolne tworzenie wielu jego egzemplarzy. W każdym tym wypadku działanie miało charakter twórczy i wymagało intelektualnego zaangażowania autora.

Szkic najczęściej stanowił ustalenie zamysłu twórcy o charakterze ogólnym, w którym zagadnienia architektoniczne, konstrukcyjne oraz te związane ukształtowaniem terenu i wielkością działki, warunkami zabudowy i zagospodarowania terenu zostały przedstawione w sposób umowny, zawoalowany lub mogły być wręcz pominięte. Zatem zamysł twórczy ustalony w postaci szkicu mógł znacznie różnić się od cech obiektu architektonicznego ustalonego w koncepcji projektowej (rysunek perspektywiczny, wizualizacja). Z tej przyczyny ich odbiór przez obserwatora mógł wywoływać odmienne wrażenie (Ryc. 4).

Nawiasem mówiąc w XXI wieku, w dobie globalnej sieci informatycznej niezależne i równoczesne dokonanie takiego samego wynalazku wydało się wręcz nieprawdopodobne. W takim samym stopniu należałoby wykluczyć stworzenie identycznego lub nieomal identycznego utworu architektonicznego<sup>10</sup>. Jednakże architekt, biorąc pod uwagę jego wyobraźnię przestrzenną mógł z samego zasłyszania stworzyć przedstawienie rysunkowe (makieta, rysunek odręczny o charakterze szkicu, uproszczona wizualizacja komputerowa) wykazujące szereg podobieństw lub wręcz tożsame z tym przedstawionym przez uczestnika dyskusji lub spotkania dotyczącego zamierzenia inwestycyjnego.

W dalszej kolejności, tj. w fazie koncepcyjnej projektowania architektonicznego skryształowaniu ulegał zamysł twórczy projektanta w postaci rysunków w małej skali (1:100, 1:200, 1:250 itp.) (faza 2.). Znajdowały w nim odzwierciedlenie propozycje rozwiązań architektonicznych, funkcjonalnych, przestrzennych oraz technicznych i technologicznych.

Z kolei fazę właściwą (budowlaną) projektowania architektonicznego można było podzielić na tę związaną z uzyskaniem pozwolenia na budowę oraz wykonawczą (faza 3.). W wypadku niewielkich inwestycji, np. związanych z wzniesieniem domu jednorodzinnego architektoniczny projekt budowlany umożliwiający uzyskanie pozwolenia na budowę oraz architektoniczny projekt budowlany – etap wykonawczy najczęściej były jednym i tym samym opracowaniem.

Dokonanie rozstrzygnięcia w zakresie naśladownictwa utworu architektonicznego względnie jego splagiatowania zawsze było dużo trudniejsze niż w wypadku utworu muzycznego lub plastycznego. Wykazanie takiej zależności w odniesieniu do 1. i 2. fazy procesu projektowego jest nadzwyczaj trudne lub wręcz niemożliwe. Autorskie badania dotyczące liczby spraw dotyczących naruszenia cudzej własności intelektualnej w tym zakresie wykazały ich znikomą ilość.

Z kolei sytuacja, w której jeden architekt opracował koncepcję projektową, a inny projekt budowlany nie należały do rzadkości. Stopień szczegółowości ustalenia architektonicznego w 2. i 3. fazie procesu projektowego pozwalał na stosunkowo łatwe zidentyfikowanie tożsamyh cech w obu tych dokonaniach. Przywłaszczenie cudzej własności intelektualnej najczęściej następowało w wyniku

<sup>10</sup> W historii cywilizacji ludzkiej doszło do wielu takich wypadków, np. otrzymanie tlenu (C. Scheele oraz J. Priestley, 1772), wynalezienie telefonu (A. Bell oraz E. Gray, 1876) i inni.

nieuprawnionego przejścia przez architekta z 2. do 3. fazy procesu projektowego. Polegało to na tym, że nie uzyskał on pisemnej zgody autora koncepcji projektowej na jej wykorzystanie (2 faza) w projekcie budowlanym (3 faza). Przyczyną tego z reguły była nieuwaga projektanta spowodowana pośpiechem lub nierzetelność w dochodzeniu autorstwa pierwotnego projektu architektonicznego, np. założenie *a priori* braku możliwości nawiązania kontaktu z innym twórcą. Można zatem powiedzieć, że w obu tych wypadkach doszło do bardziej lub mniej umyślnego naruszenia praw autorskich. Dowiedzenie tego nie nastęrczało większych trudności. Liczbę spraw dotyczących naruszenia cudzej własności intelektualnej w tej fazie projektowania architektonicznego należałoby uznać za znaczącą w porównaniu do 1. i 2. fazy procesu projektowego, choć nie zawsze była ujawniana (Ryc. 5).

Zagadnienie plagiatu w architekturze doczekało się potraktowania w literaturze przedmiotu, w której uwypuklono jego niejednoznaczną naturę – *Kto czym się zainspirował? Kto, korzystając z jakiego programu, przerobił cudze rysunki? Plagiat w architekturze brzydzi, kusi, prowokuje. (...) I choć oskarżenia, a częściej przytyki i złośliwości, łatwo rzucać na cudze projekty, to śmiało można stwierdzić, że tradycja inspirowania się, żeby nie powiedzieć kopiowania, jest w architekturze stara jak kalka kreślarska (obecnie praktycznie nieużywana), która nałożona na dowolny projekt pozwala oddać go w szczegółach lub tylko przenieść kilka specyficznych motywów. Wszak bez projektowych fascynacji i inspiracji nie byłoby tak żywiołowej ewolucji formy architektonicznej. Patrząc na zrealizowane budynki, bardzo trudno z przekonaniem stwierdzić, czy podobieństwa są przypadkowe, wynikają z ogólnego ducha czasu, metod budownictwa, czy też ze świadomego naśladownictwa (4, s. 45). Powyższe warto byłoby potraktować szerzej podając przykład – (...) Rema Koolhaasa, gwiazdę pierwszej wielkości światowej architektury. Oto świeżo upieczony absolwent studiów architektonicznych zatrudniony w modelarni biura byłego współnika Koolhaasa zostaje poproszony przez szefa, aby pochwalił się swoim dyplomem. Z dumą zostawia na weekend rysunki w pracowni. Jest połowa lat osiemdziesiątych (XX wieku). Koolhaas – wschodząca gwiazda (i kontrowersyjna zarazem) – ma w zwyczaju wpadać w soboty do biura przyjaciela. W poniedziałek młody architekt znajduje swoje projekty posegregowane i zwinięte w rulony tak, jakby właśnie wróciły z powielarni. Kilka lat później będąc w Rotterdamie, obserwuje budowę galerii sztuki – Kunsthall, autorstwa Koolhaasa i stwierdza, że jej plany są plagiatem jego pracy dyplomowej. W konsekwencji pozywa Koolhaasa, biuro konstrukcyjne Arup i swojego byłego szefa o kradzież projektu. Powołuje eksperta z brytyjskiego stowarzyszenia architektów RIBA, który w obszernym wywodzie wskazuje ponad pięćdziesiąt podobieństw. W 2001 roku, po długim procesie, sędzia (...) zdecydował, że porównywać należy nie plany, ale bryły obu budynków. Te są na tyle różne, iż uznał oskarżenia powództwa za absurdalne, opinie eksperta za nierzetelne i oddalając oskarżenie, nakazał wszczęcie procedury dyscyplinarnej przeciwko ekspertowi RIBA. Taką – i owszem – wszczęto, ale brytyjski samorząd architektoniczny w kolejnej ekspertyzie uznał, że ta przedstawiona sądowi była poprawna (Stiasny, 2008, s. 45-46).*

Wszystko to niejako z zasady uniemożliwiało zaistnienie podobieństwa w rozumieniu „bezwolnego naśladownictwa”, a tym samym jednoznaczne wskazanie plagiatu architektonicznego.

## 8. PERSPEKTYWA BADAŃ DOTYCZĄCYCH UWARUNKOWAŃ PRAWNAUTORSKICH W TWÓRCZOŚCI ARCHITEKTONICZNEJ

W niniejszym artykule nie podjęto kwestii domniemania, że projekt architektoniczny zawsze stanowił dokonanie o twórczym charakterze jakkolwiek zagadnienie utworu wraz z wynikającymi z tego prawnoautorskimi następstwami stało się nicią wiodącą w relacjonowaniu badań.

Właśnie teza dotycząca możliwości każdorazowego uznania architektonicznego osiągnięcia projektowego za utwór wraz z prawnoautorskimi tego następstwami stanie się przedmiotem autorskich dociekań badawczych w najbliższej przyszłości.

## 10. WNIOSKI I DYSKUSJA

Sposób jak i zakres prawnoautorskiej ochrony więzi twórcy z utworem w tym z utworem architektonicznym zostały dookreślone w stopniu wystarczającym. Jednakże wielopłaszczyznowy i złożony charakter architektonicznego procesu twórczego mógł stać się przyczyną nieumyślnego przywłaszczenia cudzej własności intelektualnej.

Granicę między podobieństwem a plagiatem i zainspirowaniem się cudzą twórczością w architekturze należałoby uznać za płynną. Jej określenie z reguły wiązało się z koniecznością dokonania pogłębionej analizy porównawczej elementów składowych kompozycji bez ich wyabstrahowania z całości.

Podjęcie przez architekta przeciwdziałania naruszeniu jego praw autorskich w szczególności wobec znacznego upływu czasu od chwili stworzenia utworu oraz podjęcia kolejnego zadania projektowego z reguły wiązało się z koniecznością ograniczenia, a nawet wstrzymania działalności zawodowej w celu dochodzenia praw autorskich. W takiej sytuacji należałoby raczej poszukiwać rozwiązań poprawiających obsługę prawną i ubezpieczeniową architektów zamiast kazuistycznego dookreślenia istoty własności intelektualnej.

## REFERENCES

- Basista A. *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, 1st ed.; Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa-Kraków, Polska, 2001.
- Cięgotura J., Koczorowski P., Musiał B., Podczywałow A., Tomtas-Anders A., Walas U., *Podręcznik zarządzania własnością intelektualną*, 1st ed.; Urząd Marszałkowski Województwa Wielkopolskiego, Departament Gospodarki: Poznań, Polska, 2009.
- Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 r. w sprawie niektórych dozwolonych zastosowań utworów osieroconych, <https://legislation.gov.uk/eudr/2012/28/introduction> (accessed: 22.09.2022).
- Kleyff Z. *Studium wstępne koordynacji modularnej*, 1st ed.; Instytut Organizacji, Zarządzania i Ekonomiki Przemysłu Budowlanego: Warszawa, Polska, 1978.
- Kodeks etyki zawodowej architektów; Załącznik do Uchwały 01 III Sprawozdawczego Krajowego Zjazdu Izby Architektów podjętej w dniu 18 czerwca 2005 r.
- Korzeniewski W., *Podstawy programowania i projektowania zespołów wielorodzinnej zabudowy mieszkaniowej*, 1st ed.; Centralny Ośrodek Informacji Budownictwa: Warszawa, Polska, 1988.
- Miller J., *Design XX wieku. Artyści, projekty, dzieła*, 1st ed.; Grupa Wydawnicza Foksal sp. z o.o.: Warszawa, Polska, 2014.
- Nowak M., Co może być uznane za utwór w świetle ustawy o prawie autorskim? <https://www.skarbiec.biz/prawo/prawnik-radzi/utwor-w-swietle-ustawy-o-prawie-autorskim.htm> (accessed: 26.08.2022).
- Perepeczo M., Dokumentowanie dziedzictwa architektonicznego przez SARP i jego związek z ochroną praw autorskich, Stowarzyszenie Architektów Polskich, Warszawa, p. 286, file:///C:/Users/drossel/Downloads/5\_Perepeczo-1.pdf (accessed: 29.08.2022).
- Piliszek E. (ed.). *Systemy budownictwa mieszkaniowego i ogólnego*, 2nd ed.; Arkady: Warszawa, Polska, 1974.
- Rasmussen S.E. *Odczuwanie architektury*, 1st ed.; Wydawnictwo Murator: Warszawa, Polska, 1999.
- Sobol E. (red.), *Mały słownik języka polskiego*, Wydanie nowe; Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa, Polska, 2000.
- Stanisławska-Kloc S., Plagiat i autoplagiat, Infos, Biuro Analiz Sejmowych, nr 16(108), 27 July 2011, [orka.sejm.gov.pl/WydBAS.nsf/0/809AA726A2EBA65BC12578DA00426605/\\$file/Infos\\_108.pdf](http://orka.sejm.gov.pl/WydBAS.nsf/0/809AA726A2EBA65BC12578DA00426605/$file/Infos_108.pdf) (accessed: 16.09.2022).
- Stanisławska-Kloc S., Plagiat naukowy – naruszenie prawa do autorstwa utworu, Przegląd Prawa Konstytucyjnego, Nr 3(55)/2020.
- Stiasny G., Idee, inspiracje, plagiaty, Architektura-Murator, 10 (169) October 2008.

Szymski A.M., *Architektura i architekci Szczecina (1945-1995). Architektura Szczecina na tle osiągnięć polskiej architektury współczesnej*, Prace naukowe Politechniki Szczecińskiej nr 560, Instytut Architektury i Planowania przestrzennego nr 41, 1st ed.; Wydawnictwo Uczelniane Politechniki Szczecińskiej: Szczecin, Polska, 2001.

Ustawa z dn. 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 1994 r., Nr 24, item 83 as amended).

Ustawa z dnia 16 kwietnia 1993 r. o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji (Dz.U. z 1993 r., Nr 47, item 211 as amended).

Wojtkun G., Chlubne i niechlubne postawy i wydarzenia w dziejach Ruchu Nowoczesnego w architekturze, *Przestrzeń i Forma*, Szczecin, Szczecińska Fundacja Edukacji i Rozwoju Addytywnego „SFERA”, 20/2013.

Wróbel M., Utwór współautorski a utwór zbiorowy – moment wygaśnięcia autorskich praw majątkowych, *Pismo adwokatury polskiej Palestra*, 5/2017, <https://palestra.pl/pl/czasopismo/wydanie/5-2017/artykul/utwor-wspolautorski-a-utwor-zbiorowy-moment-wygasniecia-autorskich-praw-majatkowych> (accessed: 06.09.2022).

Wyrok z dnia 25 stycznia 2006 r., I CK 281/05, <http://www.sn.pl/sites/orzecznictwo/orzeczenia1/i%20ck%20281-05-1.pdf> (accessed: 26.08.2022).

Zespół e-prawnik.pl, Naśladowanie gotowego produktu, stanowiące czyn nieuczciwej konkurencji, <https://e-prawnik.pl/porady-prawne/nasladowanie-gotowego-produktu-stanowiace-czyn-nieuczciwej-konkurencji.html> (accessed: 20.08.2022).

## AUTHOR'S NOTE

The author is a member of the research and teaching staff of the West Pomeranian University of Technology in Szczecin. In his research he investigates housing conditions in multi-family residential areas built in the second half of the twentieth century and the present, as well as matters of intellectual property in architecture.

## O AUTORZE

Autor jest pracownikiem dydaktyczno-naukowym na Wydziale Architektury w Zachodniopomorskim Uniwersytecie Technologicznym w Szczecinie. W badaniach podejmuje problematykę warunków zamieszkania na obszarach zabudowy wielorodzinnej zrealizowanej w drugiej połowie XX wieku i obecnie oraz zagadnienia własności intelektualnej w architekturze.

Contact | Kontakt: [drossel@zut.edu.pl](mailto:drossel@zut.edu.pl)