Wirtualna Galeria im. Mielżyńskich

Historia – Idea – Prawo

Alicja Jagielska-Burduk, Wojciech Szafrański, Monika A. Górska

PTPN
Wydawnictwo
Poznańskiego Towarzystwa
Przyjaciół Nauk

Wirtualna Galeria im. Mielżyńskich

Historia – Idea – Prawo

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK

Alicja Jagielska-Burduk, Wojciech Szafrański,
Monika A. Górska

Wirtualna Galeria im. Mielżyńskich

Historia – Idea – Prawo

PTPN

Poznań 2013
WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

P O Z N A Ń S K I E T O W A R Z Y S T W O P R Z Y J A C I Ó Ł N A U K
http://www.ptpn.poznan.pl dystrybucja@ptpn.poznan.pl

GŁÓWNY REDAKTOR WYDAWNICTW PTPN
Paweł Marszałek

RECENZENT
Andrzej Gulczyński

REDAKCJA
Elżbieta Turzyńska

PROJEKT OKŁADKI
Morski Studio Graficzne Sp. z o.o.

W książce wykorzystano ilustracje:
obraz Mariana Jaroczyńskiego „Wielkopolanka" ze zbiorów PTPN, 1885;
Sala malowideł w TPN, ryt. P. Borkowski, 1883;
dziedziniec PTPN, fot. D. Kałasz, 2013

© Copyright by PTPN & Authors, Poznań 2013

SKŁAD
Trevo – Grażyna Martins

Publikacja dofinansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

ISBN 978-83-7654-210-2

Spis treści

Historia kolekcji Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 7
Digitalizacja dziedzictwa kulturowego 49
Digitalizacja – wyzwania prawne 75
Bibliografia 111

1

Tu jest coś… Z dosyć banalnej ulicy, przez bramę dosyć banalnego, choć okazałego domu, otoczonego architekturą, która natychmiast zatrzymuje uwagę.
– Tu coś jest – musi sobie powiedzieć przypadkowo zabłąkany turysta, w tym odruchu zatrzymanej uwagi, po którym następuje odruchowe otworzenie Baedeckera.
I oczywiście, napisy nad wejściami świadczą o muzealnych zbiorach, ogródek zawiera rodzaj lapidarium, w trawniku wbudowany jest podziemny grobowiec słowiański, w rogu stoi pomnik.
Znajdujemy się w miejscu dostojnem, w gmachu Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, w ogródku muzealnym.
Bo przy Tow. Przyjaciół Nauk istnieje „Muzeum im. Mielżyńskich".
Ten ogródek i otaczający go gmach zasługują na trzy gwiazdki, nie Baedeckera, ale w historii naszej kultury porozbiorowej (Fragment gazety wklejony, L. Puget, *Listy z Poznania. Tu jest coś…*, Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 12).

Historia kolekcji Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk

Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk (PTPN) powstało w 1857 r. Nosiło wówczas nazwę Towarzystwo Przyjaciół Nauk Poznańskie (TPNP). Do dnia dzisiejszego zajmuje stałe i ważne miejsce na mapie naukowej Wielkopolski. Siedziba PTPN była zawsze w Poznaniu, pierwotnie w budynku Biblioteki Raczyńskich, a następnie w poznańskim Bazarze, stanowiącym ośrodek ówczesnego życia społecznego, i w końcu w budynku na ul. Młyńskiej, nazwanej następnie od imienia fundatora ul. Seweryna Mielżyńskiego. Historia działalności PTPN splata się z historią powstania Uniwersytetu w Poznaniu oraz innymi inicjatywami kulturalno-naukowymi w regionie[1]. Przykładowo, w 2007 r. zorganizowano wystawę z okazji 150-lecia Muzeum Narodowego w Poznaniu (MNP), na której ważne miejsce w przestrzeni wystawowej zajmowały zbiory PTPN, a przygotowana ekspozycja była wzorowana na wnętrzach Muzeum im. Mielżyńskich[2].

Obecnie PTPN zrzesza ponad 1000 członków, którzy są przypisani do funkcjonujących w ramach PTPN siedmiu wydziałów. Poza działalnością naukową członków, PTPN od lat prowadzi bibliotekę oraz wydawnictwo. Warto dodać, że Towarzystwo aktywnie uczestniczy w życiu kulturalnym Wielkopolski. W historii regionu zaistniało

[1] A. Pihan-Kijasowa, R. Marciniak, D. Gucia, *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk 1857–2011. Zarys dziejów*, Poznań 2012, s. 13 i n.

[2] *Ars una species mille. 150 dzieł na 150-lecie Muzeum Narodowego w Poznaniu ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, red. D. Suchocka, Poznań 2007.

także jako organizator prywatnego Muzeum im. Mielżyńskich. PTPN adaptuje się ciągle do nowej rzeczywistości, m.in. udostępniając w szerokim zakresie dobra kultury, o czym świadczą podjęte inicjatywy digitalizacji najcenniejszych pozycji księgozbioru, utworzenia muzeum wirtualnego kolekcji PTPN oraz plan stworzenia muzeum dzieł utraconych.

Wśród celów statutowych Towarzystwa można, zgodnie z § 1 statutu[3], wyróżnić pielęgnowanie nauki, literatury i sztuki. W dalszej części statutu nie ma jednak wielu odniesień do sposobów pielęgnowania sztuki; brak też określenia kompetencji poszczególnych członków Zarządu dotyczących zarządzania kolekcją. Wynika to z tego, że w ramach PTPN nie funkcjonuje już muzeum, a zbiory zostały przekazane na podstawie umów do muzeów w Wielkopolsce i w innych regionach, np. do Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu.

Zapisy statutu z 2006 r. dotyczące kolekcji odnoszą się przede wszystkim do sposobu wykonywania prawa własności na posiadanym przez PTPN majątku. W szczególności ważny jest zapis, że dokonywanie czynności przekraczających zwykły zarząd majątkiem możliwe jest jedynie po podjęciu w tym przedmiocie uchwały przez Walne Zebranie członków PTPN. W przypadku czynności przekraczających zwykły zarząd można wskazać wolę zawarcia umowy darowizny czy też umowę sprzedaży mające za przedmiot składnik kolekcji. Czynności ograniczone do renegocjacji umów depozytowych lub wydania zezwoleń na użyczenie obiektu na wystawę do podmiotu zewnętrznego podejmowane są natomiast w ramach zwykłego zarządu przez członków władz PTPN uprawnionych do reprezentacji.

W rozdziale zostanie zaprezentowana historia zbiorów PTPN, a dokładnie – jak na przestrzeni lat w świetle różnych ustaw z zakresu ochrony zabytków starano się pielęgnować i upubliczniać posiadane zbiory. Przytoczone zostaną przykłady praktycznego zastosowania kolejnych aktów prawnych odnoszących się do zbiorów prywatnych do statusu prawnego zbiorów PTPN. Warto przypomnieć, że w 2012 r. PTPN obchodziło 155. rocznicę powstania. Wspomniane 155 lat to nie tylko historia jednego z najstarszych towarzystw naukowych w Polsce, lecz także jeden z nielicznych przykładów historii polskiej kolekcji zapoczątkowanej jako prywatne muzeum, starszej od polskiej regulacji prawa ochrony zabytków i prawa muzealnego. Dlatego też zadecydowano o włączeniu do opracowania podstawowych informacji o aktach prawnych regulujących prawo ochrony dziedzictwa kulturowego, których przepisy dookreślały status kolekcji jako muzeum czy zabytku oraz

[3] Statut Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w brzmieniu uchwalonym przez Nadzwyczajne Walne Zebranie w dniu 25 października 2006 r. [Poznań 2007].

stanowiły podstawę do ingerencji władz konserwatorskich w sposób wykonywania władztwa nad zbiorami.

Wśród najcenniejszych obiektów wchodzących w skład kolekcji bibliotecznej należy wskazać: Mikołaja Kopernika *De revolutionibus orbium coelestium* (Norymberga, Joh. Petreius, 1543), Jana Łaskiego *Commune Regni Poloniae privilegium* (Kraków, Jan Haller 1505) oraz rękopisy pierwszej dwuaktowej wersji *Halki* Stanisława Moniuszki i zielnika Elizy Orzeszkowej *Z pól i łąk nadniemeńskich*. Z kolei wśród najcenniejszych obiektów wchodzących w skład kolekcji obrazów wypada wymienić obrazy przedstawicieli szkoły Rubensa i prace Marcello Bacciarellego, Jana Norblina, Aleksandra Orłowskiego, Wojciecha Gersona, Józefa Brandta i Jacka Malczewskiego. Obecnie w ramach umowy użyczenia w muzeach (m.in. Muzeum Narodowym w Poznaniu czy Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu) pozostają najcenniejsze dzieła, w tym: *Pielgrzymi u grobu św. Mikołaja z Bari* Bicciego di Lorenza, *Ofiarowanie Najświętszej Panny Marii w świątyni* Bartola di Fredi, *Portret króla Stanisława Augusta Poniatowskiego* Marcello Bacciarellego, *Herkules u Omfale* Lucasa Cranacha Starszego czy *Założenie Akademii Lubrańskiego w Poznaniu* Jana Matejki. Opracowanie dotyczące stanu i strat kolekcji należących do PTPN pod redakcją Doroty Suchockiej (choć ograniczone do malarstwa rysunku i rzeźby) stanowi najlepszą ocenę wielkości i jakości zbiorów wchodzących dawniej w skład Muzeum im. Mielżyńskich[4].

W ostatnich latach kilkakrotnie obiekty pochodzące z kolekcji, które znajdują się na liście strat wojennych (w szczególności obrazy), pojawiały się na rynku sztuki. Często postępowanie karne przygotowawcze było umarzane na skutek braku wykazania, że popełniono czyn zabroniony. Co więcej, obowiązujące przepisy prawa cywilnego pozwalające na nabycie dzieła sztuki od nieuprawnionego[5] czynią ewentualne starania PTPN o odzyskanie takich dzieł nieskutecznymi. Nie oznacza to jednak, że nie są podejmowane próby ustalenia właściciela obiektu w drodze procesu cywilnego. Niestety, brak w polskim prawie rozwiązań dotyczących statusu prawnego strat wojennych zrównuje te obiekty z innymi wyjętymi spod władztwa właściciela, a postępowanie prowadzi się wedle ogólnych zasad. Najlepszym na to dowodem jest sprawa z ostatnich lat, która stanowić może doskonały wstęp, a jednocześnie puentę dla historii zbiorów artystycznych obecnego PTPN[6].

---

[4] Zob. *Katalog dzieł malarstwa, rysunku lawowanego i rzeźby ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, red. D. Suchocka, Poznań 2008.

[5] Zob. szerzej W. Kowalski, *Nabycie własności dzieła sztuki od nieuprawnionego*, Kraków 2004, s. 100 i n.

[6] Odnośnie do niniejszej sprawy zob. także K. Chabowska, *Podwójna radość. Dwa szkice Bacciarellego odnalezione*, „Cenne, Bezcenne, Utracone" 2013, z. 1–4, s. 22–27.

W początkach stycznia 2013 r. funkcjonariusze Komendy Wojewódzkiej Policji w Poznaniu zabezpieczyli dwa szkice olejne do dekoracji Sali Salomona w Łazienkach Królewskich (*Ofiara Salomona* i *Poświęcenie Świątyni Salomona*) autorstwa Marcello Bacciarellego, uznawane jako strata wojenna PTPN. Płótna te należały pierwotnie do zbiorów Edwarda Rastawieckiego i razem z całą jego kolekcją zostały zakupione przez Seweryna Mielżyńskiego w 1870 r. Mielżyński podjął decyzję o przekazaniu niniejszej kolekcji Towarzystwu Przyjaciół Nauk Poznańskiemu, która w całości trafiła do Towarzystwa po śmierci Mielżyńskiego, a później stała się początkiem Muzeum im. Mielżyńskich TPNP (1876). W wyniku wspomnianej listy zdarzeń towarzyszących TPNP i tym samym kolekcji (o których niżej) oba szkice Bacciarellego trafiły jako depozyty do Muzeum Wielkopolskiego (obecnie MNP) w 1924 r. W latach 1939–1941 zostały zarekwirowane i ich los był nieznany, dlatego w latach 90. XX w. wpisane zostały do bazy dóbr kultury utraconych w wyniku II wojny światowej, prowadzonej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W 2008 r. szkice olejne Bacciarellego były oferowane w Domu Aukcyjnym Polswiss Art jako „Dyptyk Bacciarellego". Wobec braku zainteresowania zwrócono je osobie prywatnej – A.G., widniejącej jako właściciel w dokumentach domu aukcyjnego. W wyniku przeprowadzonych czynności procesowych stwierdzono, że A.G. zakupił niniejsze szkice w jednym z poznańskich antykwariatów, prowadzonym przez G.K., w 2004 r. G.K. kilka lat wcześniej zwrócił się do MNP i PTPN z propozycją wykupu niniejszych prac oraz o wykazanie okoliczności utraty tych obrazów i ich cech. Zarówno PTPN, jak i MNP dysponowały w niniejszej sprawie jedynie opracowaniem A. Chyczewskiej z 1970 r. dotyczącym strat (w tym obrazów Bacciarellego), w którym podane były wymiary w ramach, gdy tymczasem G.K. dysponował obrazami bez ram i z nowymi krosnami, powstała zatem wątpliwość co do tożsamości obiektów znajdujących się na liście strat z przedmiotowymi szkicami. Postępowanie w niniejszej sprawie zostało umorzone dnia 30.11.2001 r. ze względu na brak dostatecznych danych o popełnieniu przestępstwa. Nie było wtedy możliwości przeprowadzenia dokładnych badań z uwagi na brak dostępu do obrazów, antykwariusz zwrócił je bowiem jakoby właścicielowi. W 2004 r. G.K. sprzedał oba obrazy A.G. Wydane policji w 2013 r. przez A.G. dwa szkice Bacciarellego zostały przebadane przez biegłych z Zamku Królewskiego w Warszawie, którzy potwierdzili autentyczność obu prac, jednakże wobec braku sygnatur na płótnach oraz archiwalnej dokumentacji fotograficznej nie sformułowali kategorycznej opinii, że owe prace pochodzą ze zbiorów PTPN. Z uwagi na to śledztwo zostało umorzone, a Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego złożyło zażalenie. Niniejsza historia nie tylko napawa nadzieją na to, że ciągle możliwe jest

odnalezienie obiektów pochodzących ze zrębu kolekcji Mielżyńskich, a utraconych podczas II wojny światowej i będących własnością ciągle istniejącego PTPN. Jest także, niestety, przykładem na to, jak zmieniło się podejście do interesu publicznego. Gdy powstawało TPNP, a następnie Muzeum im. Mielżyńskich, różne osoby prywatne przekazywały obiekty do Muzeum, uznając je za dobro wspólne. Niestety, ani antykwariusz, ani właściciel nie potrafili między sobą uzgodnić sposobu dalszego działania i zdobyć się na gest przekazania szkiców Bacciarellego do MNP czy PTPN, szukając wątpliwości, wobec których prawo pozostaje obecnie bezradne.

Tworzenie kolekcji

Początek gromadzenia pamiątek przeszłości związany jest z licznymi darowiznami na rzecz TPNP[7]. Przedmiotami darowizn były: książki, rękopisy, zbiory archeologiczne oraz dzieła sztuki. Pierwotnie zbiory TPNP były przechowywane w budynku Biblioteki Raczyńskich, a następnie od 1870 r. w budynku Bazaru. Ze względu na powiększającą się kolekcję Zarząd TPNP zaczął czynić starania na rzecz wybudowania nowej siedziby dla Towarzystwa[8]. Duży wpływ na powstanie kolekcji zbiorów TPNP miał Seweryn Mielżyński, który w 1870 r. nabył na rzecz TPNP od Edwarda Rastawieckiego zbiór malarstwa polskiego i grafiki[9]. Spotykanym także w dzisiejszym obrocie dziełami sztuki był zapis uczyniony w umowie z Edwardem Rastawieckim dotyczący wydania części dzieł, tj. 46 obrazów i dwóch szaf gdańskich objętych umową, dopiero po jego śmierci. Seweryn Mielżyński przekazał również Towarzystwu w zapisie testamentowym prywatny zbiór Galerii Miłosławskiej[10]. W salach udostępnionych w budynku Bazaru nie pomieszczono wszystkich dzieł, część z nich – z kolekcji miłosławskiej – odesłano do Miłosławia do momentu znalezienia nowego lokum, a dokładnie wybudowania siedziby muzeum.

Z punktu widzenia realizacji zadań ciążących na zarządcy zabytków należy podkreślić, że obiekty zostały spisane oraz ubezpieczone w Towarzystwie

---

[7] *Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk od grudnia 1862 do grudnia 1864*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1865, t. 3, s. 623.

[8] *Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk od maja 1869 do kwietnia 1871*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1871, t. 6, s. 361–362.

[9] *Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk od grudnia 1872 do grudnia 1874*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1874, t. 8, s. 250.

[10] Zob. także D. Cicha, *Seweryn Mielżyński i jego kolekcja*, w: *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu* [katalog wystawy], Poznań 1982, s. 25–31.

Gotajskiem od zniszczenia ogniem. Już w 1870 r. planowano uporządkowanie zbiorów oraz ich upublicznianie[11]. Ostatecznie w 1871 r. wszystkie zbiory przeniesiono na ul. Młyńską 17 (obecnie ul. Mielżyńskiego), do nowego gmachu, oddanego do użytku dla Towarzystwa przez S. Mielżyńskiego[12]. W nowym budynku zatrudniono konserwatora, którego zadaniem jeszcze przed utworzeniem muzeum było porządkowanie i bezpieczne przechowywanie obiektów, a także udostępnianie informacji o nich i w razie potrzeby pełnienie funkcji przewodnika[13]. Idea utworzenia prywatnej galerii sztuki, wspieranej i rozbudowywanej przez członków społeczeństwa, znalazła wielu zwolenników, a w konsekwencji zaowocowała kolejnymi darowiznami od innych Wielkopolan. Wydarzenia te dały podstawę do założenia w ramach TPNP Muzeum, noszącego od 1876 r. imię Mielżyńskich. Już w latach 70. XIX w. zgromadzone zbiory wymuszały konieczność prowadzenia inwestycji budowlanych. W 1881 r. zakończyła się budowa gmachu zaprojektowanego przez Zygmunta Gorgolewskiego, zainaugurowano działalność Muzeum i otwarto „Galerię artystów i rzeczy polskich"[14]. Wydany został także katalog obrazów malarzy polskich, opracowany przez kustosza zbiorów Hieronima Feldmanowskiego[15]. Tym samym rozpoczyna się nowy okres w dziejach Muzeum im. Mielżyńskich, ciągle napływają dary pozwalające na powiększenie zbiorów, zarówno od właścicieli prywatnych (kolekcjonerów)[16], jak i artystów (m.in. W. Gersona, J. Kossaka, R. Kochanowskiego), a TPNP w 1888 r. po raz pierwszy w swoim budżecie zabezpiecza środki na zakupy celem uzupełniania zbiorów. Trwają także prace nad naukowym opracowaniem zasobów, prowadzone od 1885 r. przez Bolesława Erzepkiego, których wynikiem są m.in. katalogi zbiorów polskich i obcych z lat 1888–1889[17]. Powiększanie się

---

[11] *Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk od maja 1869 do kwietnia 1871*, op. cit., s. 364.

[12] *Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk od kwietnia 1871 do grudnia 1872*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" Poznań 1872, t. 7, s. 251.

[13] *Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego od lipca 1876 do czerwca 1878 roku*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1878, t. 10, s. 423.

[14] Odnośnie do historii budynku TPNP zob. szerzej Z. Ostrowska-Kębłowska, *Gmach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, w: *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu* [katalog wystawy], Poznań 1982, s. 47–55.

[15] Zob. szerzej M. Warkoczewska, *Dzieje zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, w: *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*..., s. 13–14.

[16] W zbiorach PTPN zachowały się pojedyncze księgi darów, do których wpisywano wszelkie otrzymane darowizny. Przykładowo, księga darów z lat 1884/1885 zawiera przede wszystkim książki, ale znajdują się w niej też wpisy dotyczące dzieł sztuki, np. darowizna obrazu Wojciecha Lipczyńskiego przez Annę Kwilecką, Biblioteka PTPN, rkps 1203, k. 90, L. 84.

[17] Zob. szerzej P. Michałowski, *Zbiory artystyczne Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Roczniki Historyczne" 1957, R. XXIII, s. 434.

zbiorów powoduje w krótkim czasie kolejne problemy lokalowe. W latach 1898–1908 udało TPNP wznieść nowy gmach dzięki ofiarności społeczeństwa i zaciągniętym pożyczkom[18]. Muzeum im. Mielżyńskich zyskało nowe pomieszczenia i większą swobodę ekspozycji. Warto pamiętać, że w owym czasie stanowiło jedyne muzeum w Poznaniu, choć od strony prawnej – prywatne, to publiczne z punktu widzenia funkcji, było bowiem jedyną placówką muzealną dostępną dla społeczności w Poznaniu, która chciała się zaznajomić z dziełami sztuki polskiej. Muzeum było katalizatorem zmian, za którymi stały władze pruskie – powstania niemieckiej instytucji muzealnej, czyli muzeum prowincjonalnego w 1894 r., które dziesięć lat później także przeniosło się do reprezentacyjnego gmachu jako Keiser Friedrich Museum (obecnie MNP)[19]. Wtedy zaproponowano Zarządowi TPNP komasację zbiorów (głównie obcych), co Zarząd Towarzystwa z przyczyn oczywistych odrzucił[20].

Dla zwiedzających wydawano katalogi zbiorów[21] oraz przewodniki po zbiorach w Muzeum im. Mielżyńskich[22]. Ze względu na liczne reklamy przedsiębiorców z Wielkopolski zawarte w katalogach można przypuszczać, że wydania kolejnych katalogów były współfinansowane przez przedstawicieli przemysłu i handlu, w zamian za zamieszczanie ich reklam na końcu broszur. Wydaje się, że w obecnej sytuacji w ramach działań z zakresu *corporate social responsibility* w XXI wieku mamy do czynienia z podobnym powiązaniem sektora biznesu i kultury. TPNP zabiegało o popularyzację swojej działalności i zbiorów, czego wyrazem może być wysyłka ponad 150 obrazów z kolekcji na wystawę malarstwa polskiego do Lwowa w 1894 r. Ważnym – ze

---

[18] A. Wojtkowski, *Stulecie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Roczniki Historyczne" 1957, R. XXIII, s. 334.

[19] O roli Muzeum im. Mielżyńskich w ówczesnym Poznaniu zob. ibidem, s. 435–436.

[20] Pojawiła się także inna propozycja – przeniesienia zbiorów gołuchowskich do Poznania. W 1904 r. trwały pertraktacje dotyczące wybudowania osobnego gmachu Muzeum Książąt Czartoryskich, który miał być połączony z budynkiem Towarzystwa i pomieścić zbiory gołuchowskie – zob. P. Michałowski, op. cit., s. 435.

[21] Część katalogów wydawana była w wersjach dwujęzycznych, np. [B. Erzepki], *Katalog Galeryi Obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego/Katalog der Gemäldegalerie im Gr. Mielżynski'schen Museum des Towarzystwo Przyjaciół Nauk zu Posen*, Poznań/Posen 1888, 1889; [B. Erzepki], *Katalog Galeryi Obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, Poznań 1912; [B. Erzepki], *Katalog der Gemäldegalerie im Gräfl. Mielżynski'schen Museum des Towarzystwo Przyjaciół Nauk zu Posen*, Poznań 1912; *Katalog Galerii Obrazów im. Mielżyńskich, Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu*, Poznań 1932 [mpis powiel.].

[22] J. Kostrzewski, *Przechadzka w Muzeum Mielżyńskich. Popularny przewodnik po zbiorach Towarzystwa Przyj. Nauk*, Poznań 1917, 1918; J. Kostrzewski, *Ein Spaziergang im Gräfl. Mielżyński'schen Museum. Kurzer Führer durch die Sammlungen der Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften*, Posen 1918.

względu na popieranie inicjatywy tworzenia prywatnego muzeum – wydarzeniem było powołanie Towarzystwa Muzealnego, działającego niezależnie od TPNP. Powstało ono w 1916 r. z inicjatywy Józefa Kostrzewskiego (który od 1914 r. sprawował opiekę nad działem archeologicznym Muzeum). Zadaniem Towarzystwa Muzealnego była popularyzacja działalności muzealnej oraz powiększanie kolekcji Muzeum im. Mielżyńskich – liczba członków w 1918 r. wynosiła ponad 1000, co było imponującym wynikiem[23]. Składki członkowskie przeznaczano na nabywanie nowych i konserwację posiadanych obiektów w kolekcji[24]. Towarzystwo Muzealne dysponowało także własnym wydawnictwem, zatytułowanym „Zapiski Muzealne"[25].

Sprawa Muzeum im. Mielżyńskich TPNP a spadkobiercy Józefa Mielżyńskiego

Z prawnego punktu widzenia szczególnie interesująca wydaje się kwestia własności zbiorów Muzeum im. Mielżyńskich TPNP, która dotychczas nie była analizowana w literaturze przedmiotu. Z jednej strony, prawo powszechnie obowiązujące, dodatkowo statuty (ustawy) TPNP (których do czasu odzyskania niepodległości było pięć, a w dwudziestoleciu dwie), a z drugiej – relacje TPNP ze spadkobiercami Seweryna Mielżyńskiego ukazują wiele ciekawych aspektów na linii darczyńca – stowarzyszenie – muzeum – spółka oraz przemieszczanie zbiorów muzealnych. Szczególnie jest to widoczne w latach 1914–1921, kiedy to Polska odzyskała niepodległość, nastąpiły zmiany prawno-ustrojowe, a Muzeum im. Mielżyńskich z placówki krzewienia polskości stało się współorganizatorem działalności muzealnej, chcącym również ocalić samodzielność podmiotu prywatnego i zabiegającym o środki publiczne na przetrwanie.

O ile jeszcze w XIX w. podstawą funkcjonowania stowarzyszeń w zaborze pruskim były ogólne postanowienia konstytucji z lat 1848, 1850 i 1871, o tyle w początkach XX w. wprowadzono regulacje cywilistyczne – Bürgerliches Gesetzbuch (BGB § 21–79) oraz bardziej szczegółowe, m.in.

[23] M. Warkoczewska, op. cit., s. 20.

[24] Akta Towarzystwa Muzealnego w Poznaniu. Dokumenty kasowe z 1917 r., Biblioteka PTPN, rkps 1481; Akta Towarzystwa Muzealnego w Poznaniu. Dokumenty kasowe z 1918 r., Biblioteka PTPN, rkps 1482; Akta Towarzystwa Muzealnego w Poznaniu. Dokumenty kasowe z 1919 r., Biblioteka PTPN, rkps 1483.

[25] P. Michałowski, *Zbiory artystyczne Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, w: *Ars una species mille*..., s. 15.

Okładka *Katalogu Galerii Obrazów w Muzeum Mielżyńskich TPNP*, 1888 r. opracowanego przez B. Erzepkiego

Muzeum

Towarzystwa Przyjaciół Nauk

im. Mielżyńskich

w Poznaniu, przy ulicy Wiktorji nr. 26|27,

obejmuje następujące działy:

1) **Zbiory historyczne**
   Na parterze gmachu ogrodowego
2) **Galerja obrazów**
   Na 1, 2 i 3 piętrze gmachu ogrodow.
3) **Zbiory przyrodnicze**
   W suterenach gmachu ogrodowego.
4) **Zbiory kulturalno-historyczne** } Na 1 piętrze gmachu frontowego
5) **Dział pamiątek po Kraszewskim** }
6) **Dział rycin**
7) **Gabinet numizmatyczny**
   Na 2 piętrze gmachu ogrodowego.

Zbiory muzealne zwiedzać można:
w dni powszednie (z wyjątkiem poniedziałku) od godz. 10—1 przed poł.,
w dni świąteczne zaś od godziny 12—3 po południu.

Zbiór rycin i gabinet numizmatyczny są dla szerszej publiczności niedostępne; zwiedzać je można jedynie za specjalnem pozwoleniem dyrektora zakładu.

Wstęp do zbiorów

jest dla członków Tow. Przyj. Nauk oraz Tow. Muzealnego bezpłatny, niecz łonkowie płacą w dni powszednie 50 fen., w świąteczne 10 fen. Za zwiedzenie zbiorów przyrodniczych pobiera się od niecz łonków osobne wstępne.

Wydawnictwa

Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu.

1) Przechadzka w muzeum Mielżyńskich 0,30
2) Katalog galerji obrazów w muzeum im. Mielżyńskich 0,75
3) Przewodnik po zbiorach przedhistorycznych muzeum im. Mielżyńskich . . . . . 1,—
4) Zbiory przyrodnicze Tow. Przyj. Nauk 1,—
5) Roczniki Tow. Przyj. Nauk Poznańskiego. Tom I—XLIII od . . 1,—
   do 8,
6) Album zabytków przedhistorycznych W. Ks. Poznańskiego z. I—III po 20,—
   zeszyt IV . . . . . 12,—
7) Zapiski Archeologiczne Poznańskie zesz. I i III—V po . . . . . 2,—
   zesz. II . . . . . 3,—
8) Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski t. V . . . . . 12,—
9) Erzepki Bol.: Nieznane zabytki piśmiennictwa polskiego. Zesz. I 2,50
10) Karwowski Stan.: Gniezno . . . . 3,—
11) Rastawiecki Edw.: Słownik rytowników polskich . . . . . 8,—
12) Wielkopolskie nazwy polne . . . 1,—

Prócz tego cały szereg innych dzieł, wyszczególnionych w osobnym „Spisie wydawnictw".

„ATELIER REMBRANDT"

właśc. S. Dobska.

Zakład artystycznej fotografji w Poznaniu

przy ul. Berlińskiej nr. 4. Tel. nr. 5430.

W. A. Kasprowicz

Poznań, ul. Rycerska 36.

Zał. 1888. Telefon 3206.

Fabryka narzędzi chirurgicznych, bandaży i aparatów ortopedycznych. Specjalny skład towarów gumowych.
Reparacje :-: Ostrzenie :-: Niklowanie

1891 Kraków — wielki srebrny medal
1895 Poznań — złoty med.; 1896 Gniezno — złoty med; 1901 Kraków — złoty medal.

Bank Związku Spółek Zarobkowych

Tow. akc.

Poznań, ul. Wilhelmowska 26.

Oddziały: w Toruniu, ul. Łaziebna 21/23. w Warszawie, ul. Jasna 1. w Gdańsku, Holzmarkt 18.

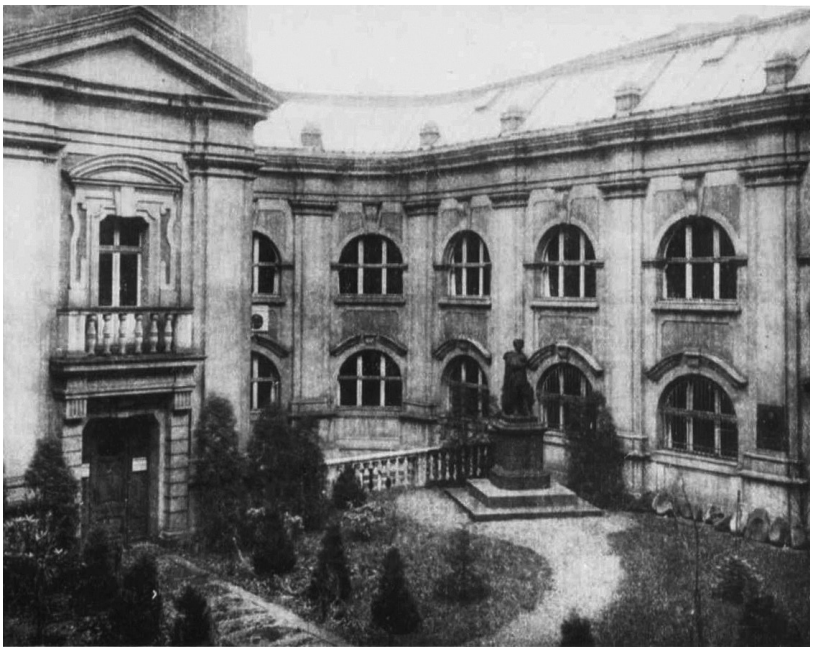
Kapitał akc. i rezerwy przeszło 26 miljon. mk.

Załatwiamy wszelkie czynności z zakresu bankierstwa.

Miejsce to zarezerwowane dla Grand Café-Restaurant największej i najpiękniejszej kawiarni i restauracji w Poznaniu.

Karty z książki Józefa Kostrzewskiego *Przechadzka w Muzeum Mielżyńskich. Popularny przewodnik po zbiorach Towarzystwa Przyj. Nauk*, 1917 r.

Sala rzeźby w Towarzystwie Przyjaciół Nauk, 1883 r., ryt. P. Borkowski, w zbiorach Biblioteki PTPN



Dziedziniec budynku PTPN, pocz. XX w., w zbiorach Biblioteki PTPN

Przystępujcie do

»Towarzystwa Muzealnego«

założonego celem popierania rozwoju Muzeum im. Mielżyńskich oraz ułatwiania jaknajszerszym warstwom wstępu do muzeum.

Członkowie „Tow. Muzealnego“ **mają prawo**:

1) bezpłatnego wstępu do muzeum;
2) korzystania z biblioteki „Tow. Przyj.“ Nauk, (na miejscu bezpłatnie, przy wypożyczaniu zaś książek do domu, za znacznie zniżoną kaucją [5 zamiast 15 mk.]);
3) otrzymania przy końcu roku ozdobnego wydawnictwa pt. „Zapiski Muzealne“, zawierającego ilustrowane opisy cenniejszych zabytków muzealnych oraz sprawozdania z rozwoju muzeum i działalności „Tow. Muzealnego“;
4) nabywania wszelkich innych wydawnictw „Tow. Muzealnego“ oraz publikacyj „Tow. Przyj. Nauk“ po cenie kosztów druku.

Członkiem „Tow. Muzealnego“ może zostać każdy, pragnący pracować w myśl celów Towarzystwa i przyjęty przez Zarząd. Składka *roczna* wynosi najmniej 3 mk. Można jednak przystąpić odrazu jako członek *dożywotni,* płacąc jednorazowo z góry minimalnie 100 mk.

Zgłoszenia kandydatur do „Tow. Muzealnego“ przyjmuje sekretarz, **Dr. Józef Kostrzewski** w Poznaniu (ul. Wiktorji 26/27). **Składki i dary** przysyłać należy do banku **Brzeskiego & Załuskiego** w Poznaniu (ul. Nowa, Bazar).

Pomorskie Tow. Przyjaciół Nauk Biblioteka

Jedna z kart książki Józefa Kostrzewskiego *Przechadzka w Muzeum Mielżyńskich. Popularny przewodnik po zbiorach Towarzystwa Przyj. Nauk,* 1917 r.

ustawę z dnia 18 czerwca 1908 r. o stowarzyszeniach[26]. W myśl niniejszych przepisów TPNP było tzw. stowarzyszeniem wpisanym, niemającym na celu prowadzenia spraw gospodarczych, które uzyskiwało zdolność prawną przez wpis do rejestru stowarzyszeń właściwego sądu powiatowego. Jako podmiot, który funkcjonował pod egidą wcześniejszych przepisów, istotne było jedynie zakwalifikowanie TPNP do owych towarzystw wpisanych, co do których ingerencja ze strony państwa nie była tak silna jak w przypadku stowarzyszeń prowadzących działalność gospodarczą. Niemniej istniało wiele wymogów formalnych, które winny zostać określone w statucie, dotyczących członków, organów (m.in. zarządu), jak i samej działalności. Jednocześnie ustawodawca wprowadził regulacje, w myśl których stowarzyszenie traciło zdolność prawną z chwilą tzw. otwarcia upadłości (§ 42 BGB), ale mogło być jej pozbawione także w innych przypadkach. Stowarzyszeniu można było bowiem odjąć zdolność prawną, jeśli zagrażało ono dobru ogółu przez sprzeczną z ustawami uchwałę zebrania członków lub sprzeczne z ustawami postępowanie zarządu. Dodatkowo stowarzyszeniu niemającemu wedle statutu na celu prowadzenia spraw gospodarczych, a takim było TPNP, można było odjąć zdolność prawną, jeżeli do takiego celu zmierzało, a także wtedy, gdy wbrew statutowi działania stowarzyszenia zmierzały do osiągnięcia celu politycznego, społeczno-politycznego czy religijnego (§ 43). Zagrożenie takie miało jak najbardziej realny charakter, a odebranie zdolności prawnej TPNP równałoby się jego likwidacji dokonanej przez zarząd i przekazaniu jego majątku według postanowień statutu. W przypadku takich stowarzyszeń jak TPNP decyzja, do kogo ma on trafić, mogła być podejmowana podczas zebrania wszystkich członków w drodze uchwały. Z takiej możliwości skorzystało TPNP, wpisując odpowiednie postanowienie do swoich ustaw już w 1907 r.[27] Zresztą sam statut TPNP wskazywał, że stowarzyszenie „ma na celu pielęgnowanie nauk umiejętności i literatury w języku polskim", a z zakresu swej działalności wyłącza przedmioty dotyczące „spraw publicznych, socjalno-politycznych, jak i też odnoszących się do rządów krajowych"[28]. W sformułowanych pięciu punktach zakres działań Towarzystwa obejmował także „utrzymywanie zbiorów naukowych i artystycznych"[29]. W ustawach TPNP z 1886 r. takiego punktu w ogóle brak, ale – co ciekawe – w przypadku rozwiązania Towarzystwa wszystkie zbiory przyłączyć się miały „do muzeum wystawionego pod nr 35

[26] P. Suski, *Stowarzyszenia i fundacje*, wyd. 4, Warszawa 2011, s. 20–22.

[27] Zob. *Statuty Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 1856–2006*, wstęp R. Marciniak, Poznań 2007, s. 100.

[28] Ibidem, s. 89.

[29] Ibidem.

Młyńska ulica w Poznaniu", a „właściciel muzeum" miał wziąć na siebie obowiązek bezpiecznego przechowania owej własności Towarzystwa, nie żądając żadnego wynagrodzenia, „póki nie utworzy się znowu w Poznaniu poważne Towarzystwo, złożone z Polaków, w tychże samych celach"[30]. Można odnieść wrażenie, że Muzeum im. Mielżyńskich było wtedy osobnym bytem prawnym. Problem ten jest bardziej złożony, ponieważ przekazane przez Mielżyńskiego do TPNP zbiory nie miały jednorodnego charakteru i pochodziły z różnych okresów, ponadto rozrastały się dzięki innym darczyńcom, co dodatkowo komplikowało sytuację prawną.

Seweryn Mielżyński nabył dom przy ul. Młyńskiej (obecnie ul. Mielżyńskiego) w 1871 r. od razu z przeznaczeniem na siedzibę TPNP i zbiory. Jednakże dom ten został nabyty na nazwisko bratanka Seweryna, Józefa Mielżyńskiego, który pozostawał jego spadkobiercą. Józef Mielżyński, współtwórca Muzeum, dał TPNP „w posiadanie do użytkowania przedmioty zawarte w dołączonym spisie w myśl testamentu i kodycyli śp. Seweryna Hr. Mielżyńskiego i jego Małżonki z Wilkxickich Hrabiny Mielżyńskiej przyrzekając oddanie ich na własność Towarzystwa, skoro Towarzystwo będzie w możności takowe na własność nabyć"[31]. Układ ten był zawarty między TPNP a Józefem Mielżyńskim z pewnością 12 grudnia 1876 r., na co wskazują późniejsze dokumenty[32]. Własność części zbiorów Mielżyńskich pozostawała przy TPNP (także na podstawie potwierdzonych układów ze spadkobiercami Seweryna Mielżyńskiego[33]), podobnie jak zbiory przekazywane przez innych mniejszych darczyńców. Spora część zbiorów Mielżyńskich nie była jednak jeszcze w 1886 r. własnością TPNP, lecz jedynie znajdowała się w jego użytkowaniu. Co więcej, zgodnie z układem między TPNP a Józefem Mielżyńskim, w przypadku rozwiązania Towarzystwa Józef Mielżyński zastrzegł „dla siebie i swych sukcesorów prawo zwrotu oddanych Towarzystwu przedmiotów"[34]. Podobnie rzecz się miała z własnością pierwszego budynku Muzeum, formalnie bowiem należał on do spadkobierców, z jednoczesnym obowiązkiem docelowego i całkowitego wykorzystania przez TPNP. W ustawach TPNP z 1886 r. wprost wskazano, że własność Towarzystwa stanowią obok

[30] Ustawy TPNP z 1886 r. (§ 37) – ibidem, s. 81.

[31] Układ między TPNP a spadkobiercami Mielżyńskimi z dnia 5 lipca 1916 r., Biblioteka PTPN, rkps 1474, b.p. [s. 1].

[32] Zob. *W sprawie Muzealnych Zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, Poznań 1920, s. 5.

[33] Niestety, archiwum TPNP zostało zniszczone podczas II wojny światowej, zachowały się nieliczne dokumenty oryginalne. Stąd istnieje pewna trudność z prześledzeniem całej skomplikowanej materii własnościowej, o której istnieniu można się dowiedzieć z dokumentów z lat 1916–1920 dotyczących sporu Mielżyńskich z TPNP.

[34] Układ między TPNP a spadkobiercami Mielżyńskimi… [s. 1].

archiwum także zbiory[35]. W ustawach z 1907 r. taki zapis już się nie znalazł, co nie oznacza, że owe zbiory nie stanowiły już własności TPNP, należały bowiem do niego te, które wcześniej były mu darowane.

Sprawa własności zbiorów z kolekcji Mielżyńskich oraz Muzeum odżyła ponownie nie po śmierci Józefa Mielżyńskiego w 1900 r., ale dopiero w 1916 r., kiedy w TPNP nastąpiły zmiany osobowe, tj. powierzenie w 1914 r. działu archeologicznego Muzeum dr. Józefowi Kostrzewskiemu, a rok później kierownictwa galerii obrazów ks. dr. Szczęsnemu Dettloffowi. Oba działy trafiły w ręce osób nie tylko odpowiednio wykształconych, ale – jak wskazuje Magdalena Warkoczewska – takich, „którzy zetknęli się także z praktycznymi pracami w muzeach i galeriach zagranicznych, dzięki czemu mogli nadać nowy kierunek rozwojowi placówki"[36]. W 1916 r. ukazała się broszura zatytułowana *Galerja obrazów. Muzeum im. Mielżyńskich* autorstwa S. Dettloffa. Obok dziejów samej galerii, oceny jej wartości i stanu obecnego, znajduje się tam także „plan pracy i zamysły na przyszłość". Przedstawiony został rzeczywisty stan galerii obrazów. Dettloff zapowiadał reorganizację poprzez usunięcie wszystkich rysunków i szkiców, tak by pozostawić miejsce dla ekspozycji najbardziej wartościowych obrazów. Zamierzał też usunąć z wystawy stałej prace pozbawione większej wartości artystycznej, służące jedynie docenianiu darczyńców. Sformułował także program „zasilania" zbiorów muzealnych i właściwego ich uzupełniania (darami i zakupami). Jednocześnie wskazywał na konieczność restauracji większości obrazów, które znajdowały się w bardzo złym stanie, podobnie jak sale wystawowe. Wstępnie koszty te oceniał na 20 000 marek, co było sporą sumą. Dla jej zebrania odwoływał się do ofiarności społecznej oraz wskazywał „potrzebę ratowania instytucji ważnej dla rozwoju umysłowości naszej"[37]. W broszurze ukazany jest rzeczywisty, dość opłakany stan zbiorów oraz samego muzeum (ciasnota – przy programowanej pracowni dla konserwatora i pracowni dla artystów oraz przy rozrastającej się kolekcji), brak natomiast oceny stosunków własnościowych kolekcji.

W momencie ukazania się pracy S. Dettloffa trwały negocjacje między TPNP a spadkobiercami Józefa Mielżyńskiego w osobach Marii Kurnatowskiej, Gabrieli Jezierskiej, Konstancji Mielżyńskiej oraz Seweryny Mielżyńskiej. Ostatecznie układ udało się podpisać 5 lipca 1916 r. Na jego podstawie spadkobiercy uznali, że TPNP spełnia warunek możności nabycia na własność zbiorów, które dotychczas były przekazane TPNP do użytkowania i TPNP „przekazanie to przyjęło", a obejmowało ono według listy: obrazy

[35] *Statuty…*, s. 81.
[36] M. Warkoczewska, op. cit., s. 19.
[37] S. Dettloff, *Galerja obrazów. Muzeum im. Mielżyńskich*, Poznań 1916, s. 31.

polskie i zagraniczne (o wartości 130 000 marek), ryciny i oryginalne rysunki (15 000 marek), numizmaty i medale (15 000 marek), meble gdańskie i witraże z siedziby Seweryna Mielżyńskiego (15 000 marek), książki (3000 marek)[38]. TPNP, które poczyniło nakłady na nieruchomości, przekazało na własność wszelkie budowle wzniesione na gruncie oddanym w użytkowanie, „zrzekając się prawa do ich rozebrania i usunięcia", spadkobiercy natomiast zagwarantowali możliwość użytkowania niniejszych budynków na cały czas istnienia Towarzystwa. Układ zawierał także klauzulę, że w przypadku gdyby Towarzystwo przestało istnieć, całość przekazanych niniejszym aktem zbiorów wróciłaby do spadkobierców, ci z kolei zobowiązani byliby wypłacić 179 100 marek, tj. równowartość nakładów, które TPNP poczyniło na wybudowanie dobudówek.

Dalsze związki między Mielżyńskimi a TPNP miały opierać się na nowym Towarzystwie, założonym przez „Mielżyński, Kurnatowski & Co." spółkę z ograniczoną odpowiedzialnością, któremu miała zostać przekazana własność nieruchomości, na której znajdowało się Muzeum. Przewodniczący Zarządu tegoż Towarzystwa uzyskiwał od TPNP prawo do brania udziału w posiedzeniach i głosowaniu w Zarządzie TPNP[39]. Tym samym kwestia własności zbiorów oraz własności nieruchomości została załatwiona, choć zawarto jeszcze dwa dodatkowe układy – 26 października i 2 listopada 1916 r., na mocy których spadkobiercy Józefa Mielżyńskiego spłacili jednorazowo sumę, która miała być przez pewien czas wypłacana TPNP (rocznie 6000 marek). Towarzystwo „Mielżyński, Kurnatowski & Co." powstało na mocy układu z 26 stycznia 1917 r. Zdecydowano się na takie rozwiązanie prawne, ponieważ stowarzyszenia wpisane zgodnie z prawem niemieckim mogły nabywać prawo własności nieruchomości jedynie za zezwoleniem państwowym, a istniała realna szansa, że zezwolenia takiego Towarzystwo mogło nie uzyskać. Odzyskanie niepodległości nie wprowadziło daleko idących zmian w zakresie prawa o stowarzyszeniach, utrzymano bowiem przepisy państw zaborczych, a zmiany dotyczyły jedynie określenia organów polskich właściwych w sprawach stowarzyszeń[40]. Niemniej nastąpiła istotna zmiana w sferze organizacji muzealnictwa w odrodzonym państwie polskim. W Poznaniu Kaiser Friedrich Museum zostało przekształcone w Muzeum Krajowe, a następnie w Muzeum Wielkopolskie. Już wcześniej w jego skład wchodziły zbiory m.in. Raczyńskich. W nowej sytuacji swoista dwutorowość muzealnictwa w Poznaniu zdaniem wielu wydawała się

[38] Układ między TPNP a spadkobiercami Mielżyńskimi… [s. 1].

[39] Pierwszym przewodniczącym Zarządu został hr. Zygmunt Kurnatowski.

[40] Zob. dekret z dnia 3 stycznia 1919 r. o stowarzyszeniach, Dziennik Praw Państwa Polskiego (1918–1919) [Dz. Pr. P. P.] Nr 3, poz. 88.

niewskazana[41]. Zarówno J. Kostrzewski, jak i S. Dettloff już wcześniej dostrzegali konieczność zmian samej roli muzealnictwa oraz problem rozpraszania środków finansowych wobec wielości różnych inicjatyw prywatnych. W celu ułatwienia działalności naukowej i popularyzatorskiej opowiadali się za komasacją zbiorów[42]. Postulaty takie zyskały na aktualności w momencie odrodzenia Polski i powstania muzeów państwowych. Zarząd TPNP wobec problemów finansowych, ekspozycyjnych, ale przede wszystkim konserwatorskich, o których wspominał S. Dettloff już w swym memoriale w 1916 r., musiał rozważyć kwestię przeniesienia zbiorów (przekazania w depozyt).

Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury

Po blisko 40 latach od utworzenia w Poznaniu prywatnego polskiego muzeum, dnia 31 października 1918 r. został wydany dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury[43] – pierwszy polski akt prawny z zakresu ochrony dziedzictwa. Dekret ustalał granice ingerencji władz konserwatorskich w sferę praw właściciela zabytków. Ochroną państwową były objęte zabytki wpisane do inwentarza oraz ruchome i nieruchome dzieła niewpisane do inwentarza, liczące nie mniej niż 50 lat i świadczące o sztuce i kulturze epok ubiegłych. W myśl dekretu obiekty będące własnością TPNP, jeżeli były wpisane do inwentarza lub liczyły ponad 50 lat, były zabytkami ruchomymi określonymi w art. 18 dekretu. Z posiadanych dokumentów nie wynika jednak, aby obiekty stanowiące w tym okresie własność TPNP były wpisane do inwentarza. Jak już wspomniano, na potrzeby zarządzania kolekcją sporządzono jednak ich stosowne spisy.

W 1920 r. pojawił się plan przeniesienia części zbiorów z Muzeum im. Mielżyńskich do Muzeum Wielkopolskiego. Projekt ten związany był z ideą komasacji zbiorów TPNP ze zbiorami pochodzącymi z Kaiser Friedrich Museum Posen, a przejętymi przez powstałe w 1919 r. Muzeum Wielkopolskie. Inicjatywa przeniesienia zbiorów spotkała się z dużym oporem członka Zarządu TPNP, Zygmunta Kurnatowskiego, reprezentującego jednocześnie

[41] Zob. P. Michałowski, *Zbiory artystyczne Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Roczniki Historyczne" 1957, R. XXIII, s. 436.

[42] M. Warkoczewska, op. cit., s. 21.

[43] Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury z dnia 31 października 1918 r., Dz. Pr. P. P. Nr 16, poz. 36.

właściciela nieruchomości, tj. Towarzystwo „Mielżyński, Kurnatowski & Co." Wskazywał on, że „dotychczas żaden dar prywatny nie zatracał swej indywidualności", oraz ostrzegał przed sytuacją: „gdy raz naruszymy święte prawa własności i utoniemy w morzu ogółu i państwowości, tem samem zamkniemy sobie źródło ofiarności społeczeństwa naszego"[44]. Opinię prawną w tej sprawie przygotował adwokat i notariusz Ludwik Zachariasz Cichowicz, który sporządzał również wymienione wyżej układy między TPNP a spadkobiercami Mielżyńskich. Ze strony TPNP memoriał przygotował Cyryl Ratajski, starający się wykazać znaczenie nie tyle układów z roku 1916, co wcześniejszych postanowień – jeszcze z XIX w. – Seweryna Mielżyńskiego i Józefa Mielżyńskiego. W odpowiedzi na niniejszy memoriał L. Cichowicz podkreślił konieczność bezwzględnego respektowania zawartych układów i braku umocowania TPNP do przenoszenia zbiorów pochodzących ze zbiorów Mielżyńskich bez ich zgody czy „wcielania ich do innych muzeów choćby muzea te miały być państwowemi polskiemi"[45]. Tym samym otwarte pozostawało pytanie, czy przy dyslokacji zbiorów możliwe byłoby odwołanie darowizny. L. Cichowicz zaznaczył jednocześnie, że obowiązujące zapisy nie wykluczają, „żeby spadkobiercy ś.p. hrabiego J. Mielżyńskiego dobrowolnie się zgodzili tymczasowo na to, żeby zbiory z darów Rodziny hrabiów Mielżyńskich pochodzące, umieszczone były przejściowo jako całość i depozyt tymczasowy w Muzeum Krajowem z umieszczeniem może napisu, że to zbiory Tow. Przyj. Nauk pochodzące z Muzeum im. Mielżyńskich oddane na tymczasowy depozyt"[46]. Cichowicz stał się ponownie mediatorem między TPNP a rodziną Mielżyńskich, podobnie jak w 1916 r. Władze TPNP początkowo – wobec groźby konfliktu wokół zbiorów Mielżyńskich – zrezygnowały z proponowanej przez państwo polskie komasacji zbiorów w Muzeum Wielkopolskim, jednakże z czasem, wobec narastających problemów finansowych i braku środków na konserwację obiektów, przekonały członków TPNP (przede wszystkim spadkobierców Mielżyńskich) do zmiany stanowiska.

Ostatecznie w marcu 1922 r. zawarto umowę, na podstawie której oddano w depozyt najcenniejsze i wymagające fachowej opieki obiekty pochodzące z kolekcji[47]. Wśród przekazanych zbiorów była kolekcja Rastawieckiego (około 200 obiektów), dzieła malarskie z Galerii Miłosławskiej

---

[44] *Protest hr. Zygmunta Kurnatowskiego odczytany na Walnem Zebraniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk, odbytem 10. kwietnia 1919*, w: *W sprawie Muzealnych Zbiorów*..., s. 8.

[45] Ibidem, s. 7.

[46] *Wyjaśnienie p. radcy Cichowicza dotyczące memoriału pana Cyryla Ratajskiego Poznań 23 września 1919 r.*, w: *W sprawie Muzealnych Zbiorów*..., s. 10.

[47] „Rocznik Muzeum Wielkopolskiego" 1923, t. 1, s. 70–73.

oraz rzemiosło artystyczne. Na przeniesienie zgodnie z zawartymi umowami zgodę wyraził Zarząd, który przychylił się do propozycji ministerstwa w zakresie przeniesienia zbiorów do Muzeum Wielkopolskiego w celu ich odnowienia[48]. Przyznanie pomocy finansowej na konserwację zbiorów było uzależnione od przeniesienia części z nich do Muzeum Wielkopolskiego[49]. W Bibliotece PTPN zachował się dokument, z którego wprost wynika, że Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej uznaje za podstawowy problem dotowanie konserwacji jednego z obrazów należących do TPNP, który stanowi w ocenie Ministerstwa własność prywatną[50]. Polityka władz w tym zakresie zmierzała do komasacji zbiorów i dopiero po złożeniu obiektów jako depozyt można było pozyskać subwencję państwową na konserwację. Ostatecznie zatwierdzona subwencja ministerstwa wynosiła 2 600 000 marek. Warto zaznaczyć, że 1/3 kwoty przeznaczonej na renowację zapłaciło PTPN[51]. Pozostała część kolekcji została zmagazynowana w pomieszczeniach PTPN[52]. Już w listopadzie 1923 r. zawarto kolejną umowę, dotyczącą zbiorów archeologicznych „prehistorycznych"[53]. Taka polityka PPNP odnosiła się nie tylko do dzieł sztuki, w Bibliotece PTPN zachowała się także wzmianka o depozytach czasowych dla Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu[54]. Zbiory dzieł sztuki przekazywano stopniowo do końca 1939 r.[55] Co ciekawe, niektóre z obiektów stanowiących własność PTPN przekazywane były do Muzeum Wielkopolskiego, a następnie do innych placówek, np. do zbiorów Muzeum Wojskowego w Poznaniu[56]. Pozostałe zbiory, które nie zostały przekazane w depozyt do różnych instytucji publicznych, dalej były zmagazynowane w budynku PTPN.

---

[48] W literaturze oraz materiałach archiwalnych brak jest informacji, czy na przeniesienie zbiorów zgodę wyrazili spadkobiercy.

[49] S. Dettloff, *Zbiory artystyczne*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1928, t. 50, s. 473–474.

[50] Zob. Biblioteka PTPN, rkps 881, k. 26.

[51] Pismo z dnia 22 marca 1922 r. Konserwatora Okręgu Poznańskiego do Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, Biblioteka PTPN, rkps 881, k. 27.

[52] Pismo z dnia 11 lutego 1922 r. Konserwatora Okręgu Poznańskiego do Pana Ignacego hr. Mielżyńskiego w Iwnie, Biblioteka PTPN, rkps 881, k. 26. W zachowanych materiałach archiwalnych brak jest informacji, czy na przeniesienie zbiorów wyrazili zgodę pisemnie spadkobiercy.

[53] „Rocznik Muzeum Wielkopolskiego" 1923, t. 1, k. 76–86.

[54] Zob. Biblioteka PTPN, rkps 881, k. 37.

[55] Niestety, ani w Bibliotece PTPN, ani w Archiwum MNP nie zachowała się pełna dokumentacja depozytowa.

[56] Taka sytuacja powstała w 1933 r., gdy przedmioty odnoszące się do wojskowości trafiły z TPNP do Muzeum Wielkopolskiego, a następnie do Muzeum Wojskowego – por. M. Warkoczewska, op. cit., s. 26.

Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 6 marca 1928 roku o opiece nad zabytkami

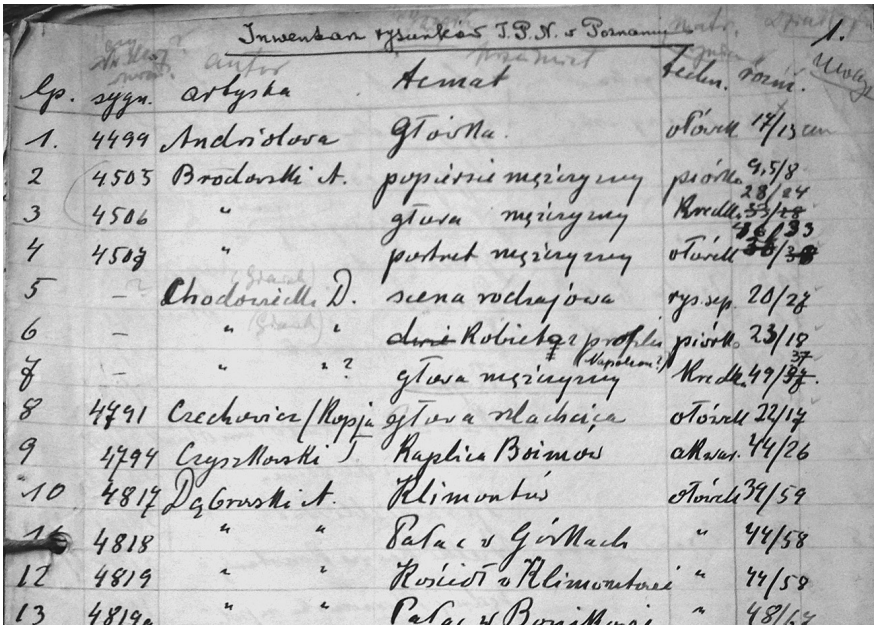
Około pięć lat po pierwszej próbie komasacji zbiorów wydano rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej o opiece nad zabytkami[57], które obowiązywało do 22 maja 1962 r. W rozporządzeniu przyjęto inną konstrukcję definicji zabytku, tj. zgodnie z przepisem art. 1, zabytkiem był każdy przedmiot tak nieruchomy, jak i ruchomy, charakterystyczny dla pewnej epoki, posiadający wartość artystyczną, kulturalną, historyczną, archeologiczną lub paleontologiczną, stwierdzoną orzeczeniem władzy państwowej, i zasługujący wskutek tego na zachowanie. Warto zaznaczyć, że zrezygnowano z granicy wieku obiektu jako wyznacznika jego wartości zabytkowej. Co więcej, rozbudowano katalog kryteriów wartościujących, który niemal niezmieniony pozostał w polskich przepisach definiujących pojęcie zabytku. Orzeczenie odnośnie do zabytku było ujawniane w prowadzonym przez władze konserwatorskie rejestrze zabytków. Organami ochrony zabytków byli konserwatorzy mianowani przez Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Na terenie Poznania działał konserwator ówczesnego województwa poznańskiego.

Od zakończenia I wojny światowej zmagano się z problemem przechowywania zbiorów w budynku TPNP. Wśród pojawiających się niedogodności wymieniano: niewielkie pomieszczenia i ich zaciemnienie oraz warunki atmosferyczne powodujące niszczenie obiektów. W okresie obowiązywania rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami, dokładnie w 1931 r. w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu miała miejsce interwencja konserwatora. W ramach czynności kontrolnych wystosowano wówczas pismo do PTPN, wskazując na niebezpieczeństwo grożące obrazom rozmieszczonym w „nieodpowiednich ubikacjach" (pomieszczeniach)[58].

W świetle rozporządzenia o opiece nad zabytkami konserwator dysponował instrumentami prawnymi w postaci zarządzeń nakazujących podmiotom, w tym także stowarzyszeniom, przedsięwzięcie wszelkich środków niezbędnych dla zabezpieczenia należących do nich zabytków na koszt własny. W tym celu konserwator mógł wyznaczać właścicielom terminy. Na właścicielu zabytku ciążył podstawowy obowiązek, polegający na utrzymywaniu przedmiotu w należytym stanie, określony w przepisie art. 16. Wystosowane

[57] Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami, Dz.U. RP Nr 29, poz. 265 z późn. zm., uchylone z dniem 22 maja 1962 r.

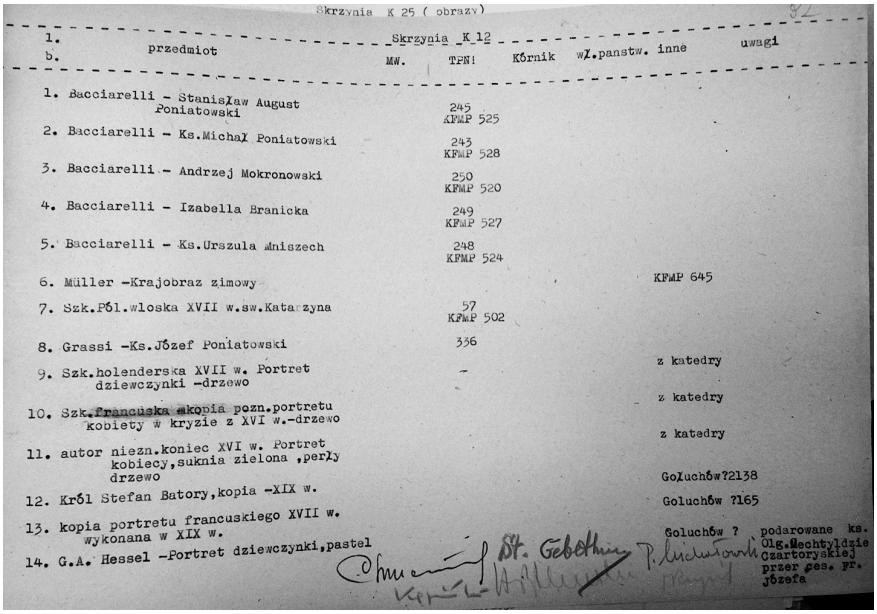
[58] Sprawozdanie Oddziału Sztuki Województwa Poznańskiego od 1 stycznia do 31 marca 1931 r., AAN 7029, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, k. 1–3.



Inwentarz rysunków T.P.N. w Poznaniu

Lp.	sygn.	artysta	temat	Techn.	rozm.
1.	4499	Andriolowa	głowa	ołówek	17/13 cm
2	4503	Brodowski A.	popiersie mężczyzny	pióro	9,5/8
3	4506	"	głowa mężczyzny	kredka	28/24
4	4507	"	portret mężczyzny	ołówek	36/33
5	–	Chodowiecki D.	scena rodzajowa	rys. sep.	20/27
6	–	"	dwie kobiety z profilu	pióro	23/18
7	–	"	głowa mężczyzny	kredka	49/37
8	4791	Czechowicz/Kopja	głowa dziecka	ołówek	22/17
9	4794	Czyżewski J.	Kaplica Boimów	akwar.	44/26
10	4817	Dąbrowski A.	Klimontów	ołówek	39/59
11	4818	" "	Pałac w Górkach	"	44/58
12	4819	" "	Kościół w Klimontowie	"	44/59
13	4819a	" "	Pałac w Bronikowie	"	48/65

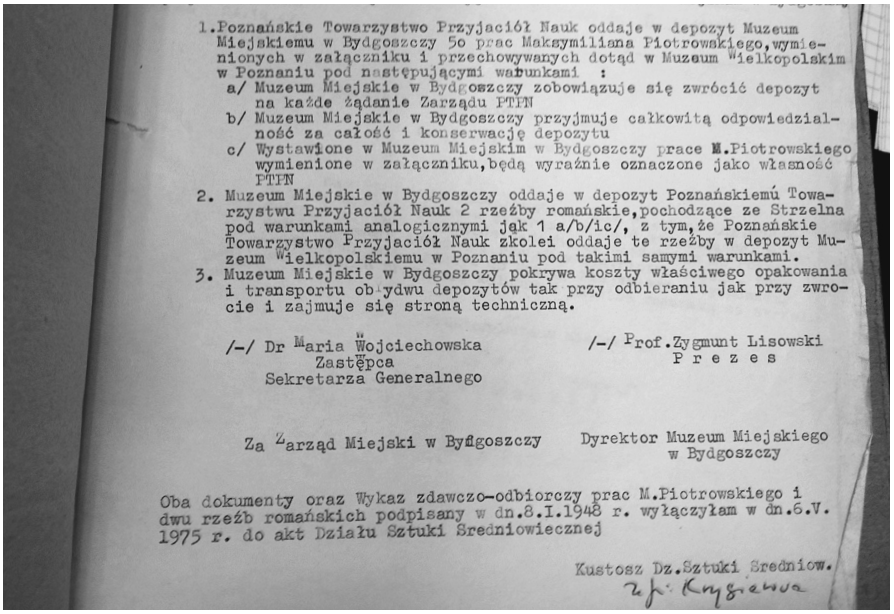
Pierwsza strona inwentarza zdawczo-odbiorczego rysunków TPN z 1949 r. – Archiwum MNP, sygn. 2980



Skrzynia K 25 (obrazy)

1. b.	przedmiot	Skrzynia K 12 MW.	TPN	Kórnik	wł.państw.	inne	uwagi
1.	Bacciarelli – Stanisław August Poniatowski		245 KFMP 525				
2.	Bacciarelli – Ks.Michał Poniatowski		243 KFMP 528				
3.	Bacciarelli – Andrzej Mokronowski		250 KFMP 520				
4.	Bacciarelli – Izabella Branicka		249 KFMP 527				
5.	Bacciarelli – Ks.Urszula Mniszech		248 KFMP 524				
6.	Müller –Krajobraz zimowy					KFMP 645	
7.	Szk.Pól.włoska XVII w.św.Katarzyna		57 KFMP 502				
8.	Grassi –Ks.Józef Poniatowski		336				
9.	Szk.holenderska XVII w. Portret dziewczynki –drzewo		–			z katedry	
10.	Szk.francuska kopia pozn.portretu kobiety w kryzie z XVI w.-drzewo					z katedry	
11.	autor niezn.koniec XVI w. Portret kobiecy,suknia zielona ,perły drzewo					z katedry	
12.	Król Stefan Batory,kopia –XIX w.					Gołuchów?2138	
13.	kopia portretu francuskiego XVII w. wykonana w XIX w.					Gołuchów ?165	
14.	G.A. Hessel –Portret dziewczynki,pastel					Gołuchów ?	podarowane ks. Olg.Mechtyldzie Czartoryskiej przez ges. Fr. Józefa

Karta z protokołu otwarcia skrzyń z dziełami sztuki przywiezionymi z Moskwy w 1946 r. – Archiwum MNP, sygn. 151, k. 92



1. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk oddaje w depozyt Muzeum Miejskiemu w Bydgoszczy 5o prac Maksymiliana Piotrowskiego, wymienionych w załączniku i przechowywanych dotąd w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu pod następującymi warunkami :
   a/ Muzeum Miejskie w Bydgoszczy zobowiązuje się zwrócić depozyt na każde żądanie Zarządu PTPN
   b/ Muzeum Miejskie w Bydgoszczy przyjmuje całkowitą odpowiedzialność za całość i konserwację depozytu
   c/ Wystawione w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy prace M.Piotrowskiego wymienione w załączniku, będą wyraźnie oznaczone jako własność PTPN
2. Muzeum Miejskie w Bydgoszczy oddaje w depozyt Poznańskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk 2 rzeźby romańskie, pochodzące ze Strzelna pod warunkami analogicznymi jak 1 a/b/ic/, z tym, że Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk zkolei oddaje te rzeźby w depozyt Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu pod takimi samymi warunkami.
3. Muzeum Miejskie w Bydgoszczy pokrywa koszty właściwego opakowania i transportu obydwu depozytów tak przy odbieraniu jak przy zwrocie i zajmuje się stroną techniczną.

/-/ Dr Maria Wojciechowska
Zastępca
Sekretarza Generalnego

/-/ Prof. Zygmunt Lisowski
Prezes

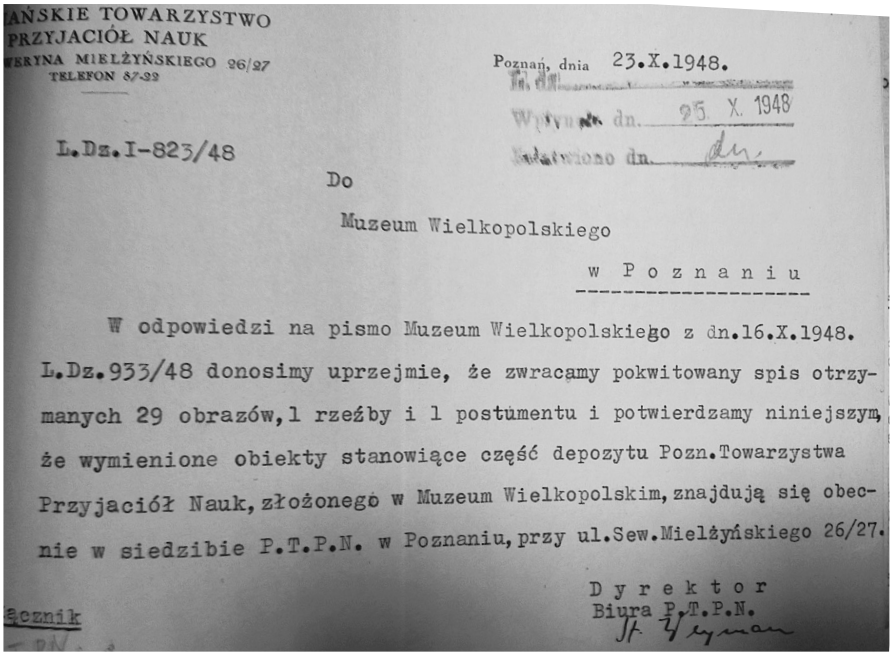
Za Zarząd Miejski w Bydgoszczy

Dyrektor Muzeum Miejskiego
w Bydgoszczy

Oba dokumenty oraz Wykaz zdawczo-odbiorczy prac M.Piotrowskiego i dwu rzeźb romańskich podpisany w dn.8.I.1948 r. wyłączyłam w dn.6.V. 1975 r. do akt Działu Sztuki Średniowiecznej

Kustosz Dz.Sztuki Średniow.
Zofia Krygierowa

Odpis umowy depozytu między TPN a Muzeum Miejskim w Bydgoszczy z 1947 r. – Archiwum MNP, sygn. 497, k. 28



AŃSKIE TOWARZYSTWO
PRZYJACIÓŁ NAUK
WSKYNA MIELŻYŃSKIEGO 26/27
TELEFON 87-22

Poznań, dnia 23.X.1948.

Wpłynęło dn. 25. X. 1948

L.Dz.I-823/48

Do

Muzeum Wielkopolskiego

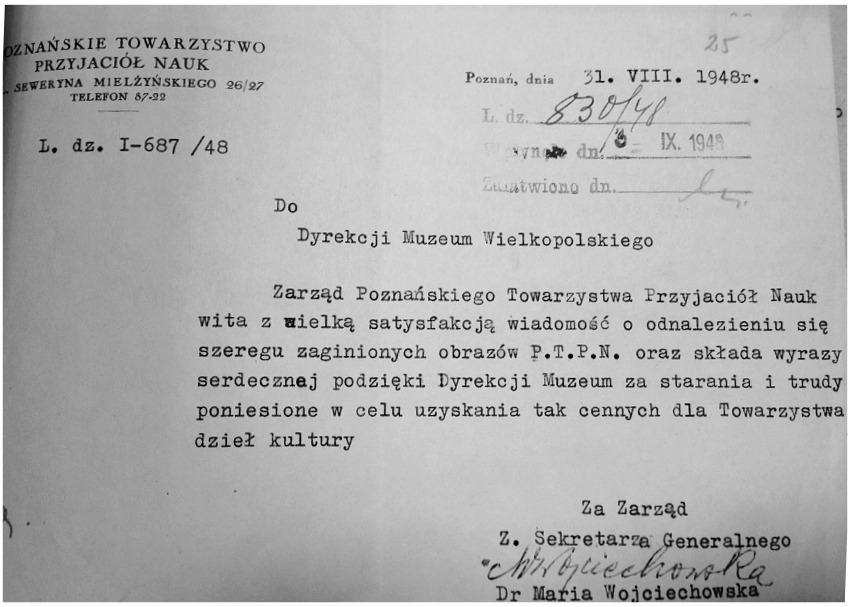
w Poznaniu

W odpowiedzi na pismo Muzeum Wielkopolskiego z dn.16.X.1948. L.Dz.933/48 donosimy uprzejmie, że zwracamy pokwitowany spis otrzymanych 29 obrazów, 1 rzeźby i 1 postumentu i potwierdzamy niniejszym, że wymienione obiekty stanowiące część depozytu Pozn.Towarzystwa Przyjaciół Nauk, złożonego w Muzeum Wielkopolskim, znajdują się obecnie w siedzibie P.T.P.N. w Poznaniu, przy ul.Sew.Mielżyńskiego 26/27.

Dyrektor
Biura P.T.P.N.

Łącznik

Potwierdzenie odbioru obiektów przez PTPN od Muzeum Wielkopolskiego celem wyposażenia siedziby Towarzystwa – Archiwum MNP, sygn. 497, b.p.



POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO
PRZYJACIÓŁ NAUK
ul. SEWERYNA MIELŻYŃSKIEGO 26/27
TELEFON 87-22

25

Poznań, dnia 31. VIII. 1948r.

L. dz. 830/48

Wpłynęło dn. 6 IX. 1948

Załatwiono dn.

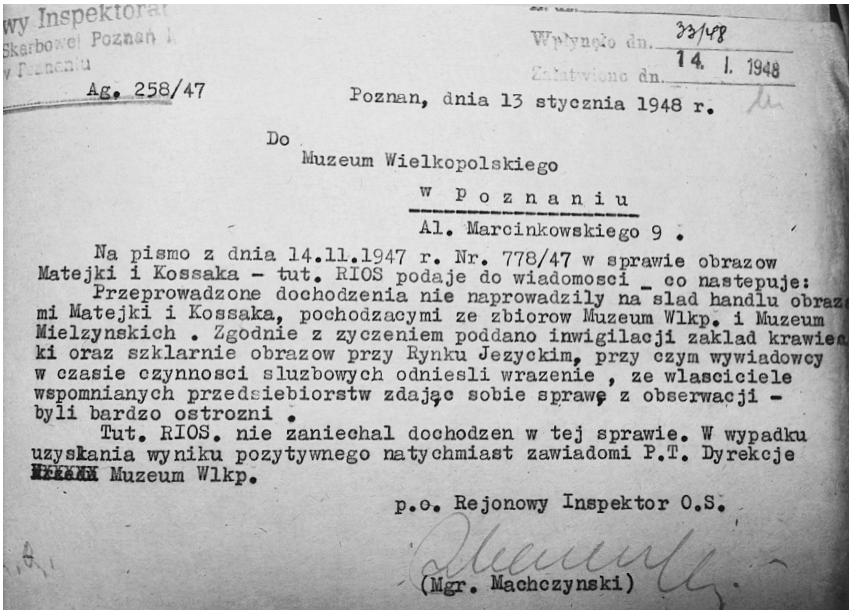
L. dz. I-687 /48

Do
Dyrekcji Muzeum Wielkopolskiego

Zarząd Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk wita z wielką satysfakcją wiadomość o odnalezieniu się szeregu zaginionych obrazów P.T.P.N. oraz składa wyrazy serdecznej podzięki Dyrekcji Muzeum za starania i trudy poniesione w celu uzyskania tak cennych dla Towarzystwa dzieł kultury

Za Zarząd
Z. Sekretarza Generalnego
Dr Maria Wojciechowska

Podziękowania PTPN dla Muzeum Wielkopolskiego za działania na rzecz odzyskiwania zbiorów – Archiwum MNP, sygn. 497, k. 25



Wojewódzki Inspektorat Ochrony Skarbowej Poznań I w Poznaniu

Wpłynęło dn. 33/48
Załatwiono dn. 14. I. 1948

Ag. 258/47

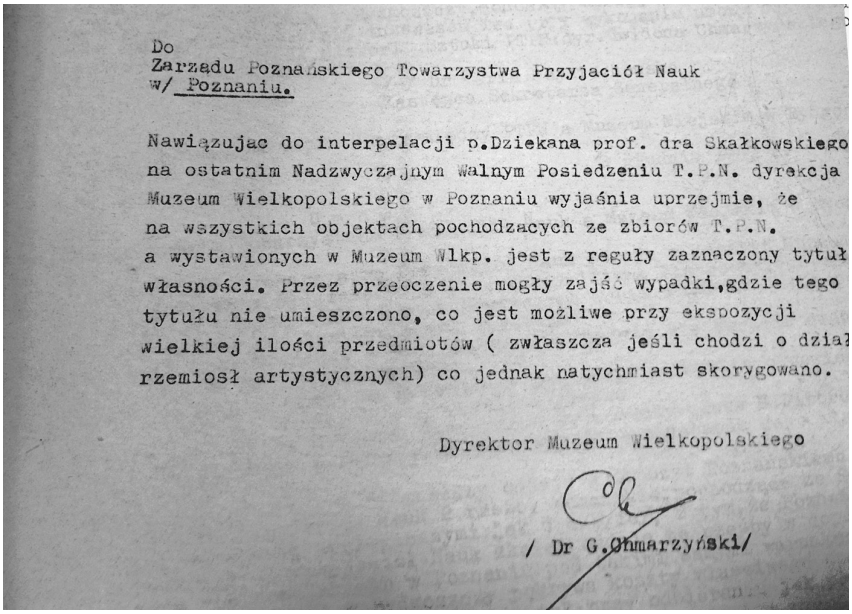
Poznan, dnia 13 stycznia 1948 r.

Do
Muzeum Wielkopolskiego
w Poznaniu
Al. Marcinkowskiego 9 .

Na pismo z dnia 14.11.1947 r. Nr. 778/47 w sprawie obrazow Matejki i Kossaka - tut. RIOS podaje do wiadomosci - co nastepuje:
Przeprowadzone dochodzenia nie naprowadzily na slad handlu obrazami Matejki i Kossaka, pochodzacymi ze zbiorow Muzeum Wlkp. i Muzeum Mielzynskich . Zgodnie z zyczeniem poddano inwigilacji zaklad krawieckiego oraz szklarnie obrazow przy Rynku Jezyckim, przy czym wywiadowcy w czasie czynnosci sluzbowych odniesli wrazenie , ze wlasciciele wspomnianych przedsiebiorstw zdając sobie sprawę z obserwacji - byli bardzo ostrozni .
Tut. RIOS. nie zaniechal dochodzen w tej sprawie. W wypadku uzyskania wyniku pozytywnego natychmiast zawiadomi P.T. Dyrekcje Muzeum Wlkp.

p.o. Rejonowy Inspektor O.S.
(Mgr. Machczynski)

Pismo Ochrony Skarbowej do Muzeum Wielkopolskiego z dnia 13 I 1948 r. w sprawie podejrzenia handlu obrazami należącymi do Muzeum i TPN – Archiwum MNP, sygn. 147, k. 182



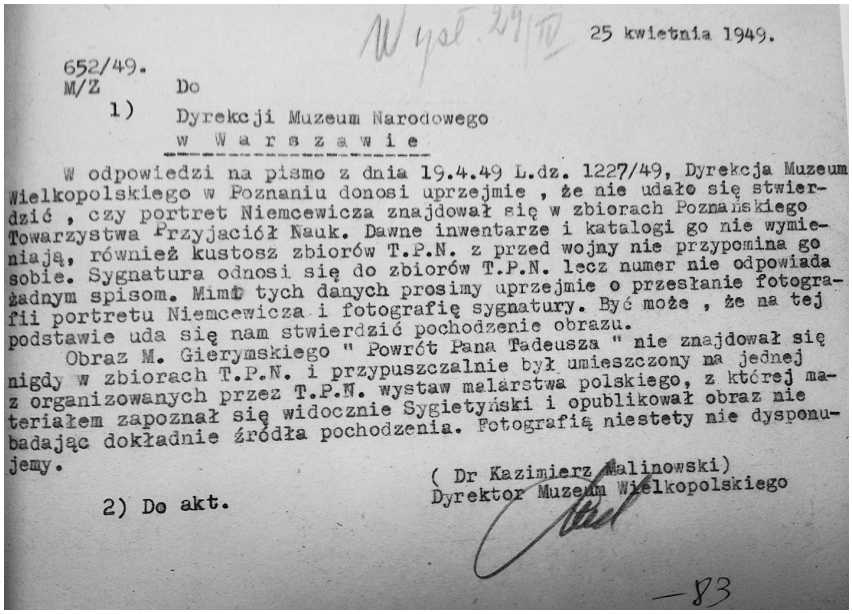
Do
Zarządu Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk
w/ Poznaniu.

Nawiązując do interpelacji p.Dziekana prof. dra Skałkowskiego na ostatnim Nadzwyczajnym Walnym Posiedzeniu T.P.N. dyrekcja Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu wyjaśnia uprzejmie, że na wszystkich objektach pochodzących ze zbiorów T.P.N. a wystawionych w Muzeum Wlkp. jest z reguły zaznaczony tytuł własności. Przez przeoczenie mogły zajść wypadki,gdzie tego tytułu nie umieszczono, co jest możliwe przy ekspozycji wielkiej ilości przedmiotów (zwłaszcza jeśli chodzi o dział rzemiosł artystycznych) co jednak natychmiast skorygowano.

Dyrektor Muzeum Wielkopolskiego

/ Dr G.Ohmarzyński/

Odpowiedź dyrektora Muzeum Wielkopolskiego w sprawie oznaczeń własnościowych obiektów TPN z dnia 20 XII 1947 r. – Archiwum MNP, sygn. 497, k. 27



Wpł. 29/IV 25 kwietnia 1949.

652/49.
M/Z

1) Do
Dyrekcji Muzeum Narodowego
w Warszawie

W odpowiedzi na pismo z dnia 19.4.49 L.dz. 1227/49, Dyrekcja Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu donosi uprzejmie , że nie udało się stwierdzić , czy portret Niemcewicza znajdował się w zbiorach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Dawne inwentarze i katalogi go nie wymieniają, również kustosz zbiorów T.P.N. z przed wojny nie przypomina go sobie. Sygnatura odnosi się do zbiorów T.P.N. lecz numer nie odpowiada żadnym spisom. Mimo tych danych prosimy uprzejmie o przesłanie fotografii portretu Niemcewicza i fotografię sygnatury. Być może , że na tej podstawie uda się nam stwierdzić pochodzenie obrazu.

Obraz M. Gierymskiego " Powrót Pana Tadeusza " nie znajdował się nigdy w zbiorach T.P.N. i przypuszczalnie był umieszczony na jednej z organizowanych przez T.P.N. wystaw malarstwa polskiego, z której materiałem zapoznał się widocznie Sygietyński i opublikował obraz nie badając dokładnie źródła pochodzenia. Fotografią niestety nie dysponujemy.

(Dr Kazimierz Malinowski)
Dyrektor Muzeum Wielkopolskiego

2) Do akt.

—83

Odpowiedź Muzeum Wielkopolskiego na zapytanie MNW dot. portretu Niemcewicza z sygnaturą TPN – Archiwum MNP, sygn. 147, k. 83

do PTPN pismo było jednym z przejawów działania organów ochrony zabytków wobec podmiotów zarządzających zorganizowanymi kolekcjami i stanowiło początek dłużej korespondencji w zakresie zachowania zbiorów w budynku Muzeum im. Mielżyńskich.

W latach 30. organizowano wystawy tematyczne m.in. „Wystawę kościuszkowską", wystawę współczesnego malarstwa polskiego[59], prac graficznych artystów wielkopolskich z XIX w.[60], „Portret w grafice polskiej XVII i XVIII w."[61], wystawę rysunków Matejki[62] czy dzieł założyciela muzeum – Seweryna Mielżyńskiego. Składniki kolekcji były również użyczane na wystawy w kraju[63].

Ustawa z dnia 28 marca 1933 roku o opiece nad muzeami publicznemi

Zebrana przez PTPN kolekcja w świetle ustawy o opiece nad muzeami publicznemi[64] mogła być traktowana jako muzeum publiczne. Zgodnie z przepisem art. 1 ustawy, muzeami publicznemi były wszelkie zbiory z zakresu sztuki, kultury i przyrody z wyłączeniem bibliotek, zorganizowane pod kątem wartości naukowej, artystycznej lub pamiątkowej, będące własnością państwa, samorządów oraz innych instytucji i korporacji (spółek) publicznoprawnych oraz stowarzyszeń i osób prywatnych, jeśli zbiory te były udostępnione dla publiczności. W zakresie publicznego udostępniania warunek nadal był aktualny w odniesieniu do zbiorów archeologicznych, numizmatów oraz zbiorów przekazanych w depozyt do muzeum. Inaczej niż w przypadku muzeów państwowych, samorządowych oraz innych instytucji i korporacji (spółek) publicznoprawnych, nad muzeami prowadzonymi przez stowarzyszenia nie sprawował nadzoru Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

---

[59] P. Michałowski, *Zbiory artystyczne Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, w: *Ars una species mille*..., s. 15.

[60] *Wystawa prac graficznych artystów wielkopolskich z XIX w. w galerji Mielżyńskich w Poznaniu (Fabjan Sarnecki, Mielcarzewicze i Marjan Jaroczyński)*, „Dziennik Poznański" 28.04.1934 r., Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 7v.–10.

[61] *Życie kulturalne. Wystawa grafiki w Galerii Mielżyńskich*, „Kurier Poznański" 7.09.1935 r., Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 17.

[62] *Plastyka i Zdobnictwo. Wystawa Matejkowska w Galerii im. Mielżyńskich*, „Kurier Poznański" 9.10.1938 r., Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 28 v.

[63] *Poznańskie zbiory na warszawskiej wystawie*, „Dziennik Poznański" 20.09.1936 r., Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 23v.

[64] Ustawa z dnia 28 marca 1933 r. o opiece nad muzeami publicznemi, Dz.U. Nr 32, poz. 279.

Na wniosek muzeum prowadzonego przez stowarzyszenie minister mógł objąć nadzór i opiekę nad tym podmiotem. W przypadku Muzeum im. Mielżyńskich brak jest w tym zakresie informacji. Wypada natomiast zaznaczyć, że kolejne akty prawne z zakresu regulacji muzeów będą w równie niewielkim zakresie jak poprzednie odnosiły się do muzeów prywatnych[65].

Kolekcja w latach 1939–1945 i po II wojnie światowej

Losy wojenne kolekcji PTPN nie zostały dotąd dokładnie przebadane, gdyż brak jest dokumentacji. Już we wrześniu 1939 r. Biblioteka PTPN została przejęta przez Niemców, a władze okupacyjne rozpoczęły politykę rabunkową i niszczenia zbiorów[66]. Pozostające w PTPN zbiory dzieł sztuki uznane przez okupanta za istotne zostały przeniesione do Muzeum Wielkopolskiego, którym zarządzał dr Siegfried Rühle. Wiele obiektów ze zbiorów PTPN i Muzeum Wielkopolskiego zostało wywiezionych w głąb Niemiec, a dzieła sztuki polskich artystów były niszczone lub ulegały zniszczeniu z powodu fatalnych warunków ich przechowywania. Bezsprzecznie można jednak uznać, że decyzja o przekazaniu w depozyt do różnych instytucji państwowych zbiorów Muzeum im. Mielżyńskich uchroniła je częściowo przed całkowitym zniszczeniem, ale przede wszystkim dała szansę na odzyskanie chociaż części z nich po wojnie, w ramach prowadzonych akcji rewindykacyjnych obejmujących zbiory publiczne.

Po wojnie Towarzystwo oceniało straty jako ogromne[67]. Zygmunt Lisowski podaje, że „z 881 obrazów po dołączeniu do tych, które zastano w Muzeum, 164 rewindykowanych, znajduje się w Poznaniu 462, w czym 299 tych, które należały przed wojną do Galerii w gmachu Towarzystwa […]. Z gabinetu Kraszewskiego, który początkowo uważano za zupełnie stracony, znalazło się w piwnicach domu sąsiadującego z Muzeum 200 przedmiotów na 338, jakie wchodziły w jego skład przez wojną”[68]. Część obiektów nieodnalezionych

[65] Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, tekst jedn. Dz.U. z 2012 r., poz. 987 z późn. zm. Zgodnie z przepisem art. 6 ust. 6 ustawy o muzeach, regulamin muzeum prywatnego podlega uzgodnieniu z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Por. K. Zalasińska, *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne*, Warszawa 2013, s. 156–157.

[66] Zob. A. Koehlerówna, *Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Roczniki Historyczne” 1957, R. XXIII, s. 425–426.

[67] Z. Lisowski, *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w latach 1927–1947*, Poznań 1947, s. 58–59.

[68] Ibidem, s. 59.

po wojnie została wpisana jako straty wojenne. Wśród najcenniejszych dzieł należy wymienić prace takich artystów, jak: Aleksander Orłowski, Marcello Bacciarelli, Józef Brandt czy Jacek Malczewski[69].

Warto przyjrzeć się bliżej zagadnieniu restytucji poznańskich zbiorów muzealnych i udziałowi w tym procesie PTPN. Dość szybko po wojnie, bo już od maja 1945 r., rozpoczęła działalność Komisja Historyczna PTPN. Wybrany na Walnym Zebraniu członków nowy Zarząd Towarzystwa, którego Prezesem został Zygmunt Lisowski, starał się przede wszystkim stworzyć podstawowe warunki działalności i podjąć starania o rewindykowanie biblioteki i zbiorów[70]. Współpraca między Muzeum Wielkopolskim a PTPN układała się w pierwszych latach powojennych dość dobrze, ze strony Muzeum nie było żadnych zakusów przejęcia ocalałych po wojnie zbiorów Towarzystwa. Już w lipcu 1945 r. PTPN zwróciło się do Muzeum Wielkopolskiego w sprawie depozytu stałego Muzeum im. Mielżyńskich (malarstwa polskiego XIX i XX w.), z jednoczesną prośbą o zatrudnienie w charakterze kustosza działu malarstwa polskiego dr Joanny Eckhardtówny. Dyrekcja Muzeum nie mogła sama zająć stanowiska w niniejszych sprawach, dlatego o decyzję zwróciła się do Poznańskiego Wojewódzkiego Związku Samorządowego, informując jednocześnie, że w Państwowej Pracowni Konserwatorskiej prowadzone są już prace konserwacyjne dzieł stanowiących własność PTPN[71]. Wojewoda poznański uchylił się od jednoznacznej odpowiedzi na niniejszą prośbę Muzeum, uznając, że winna być ona najpierw przedmiotem rozważań Komisji Muzealnej, która miała być dopiero utworzona[72].

Przestrzegana była niepisana umowa, że o wszystkich odzyskanych obiektach należących dawniej do TPNP Towarzystwo miało być informowane, a same obiekty miały być dołączone do spisu depozytowego PTPN, znajdującego się w Muzeum Wielkopolskim[73]. Władze PTPN chciały jak najszybciej załatwić kwestię depozytów stałych, ponieważ już wtedy zdawały sobie sprawę z konieczności rezygnacji z działalności muzealnej z powodu braku

---

[69] Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury, tekst jedn. Dz.U. z 1999 r. Nr 98, poz. 1150 z późn. zm. (pierwotnie ustawa o ochronie dóbr kultury i muzeach, Dz.U. z 1962 r. Nr 10, poz. 48).

[70] Zob. szerzej M. Wojciechowska, *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk po drugiej wojnie światowej,* „Roczniki Historyczne" 1957, R. XXIII, s. 509–559.

[71] Zob. Pismo Muzeum Wielkopolskiego do Poznańskiego Wojewódzkiego Związku Samorządowego z dnia 21 VII 1945 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 36.

[72] Zob. Pismo wojewody poznańskiego do dyrektora Muzeum Wielkopolskiego z dnia 8 VIII 1945 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 33.

[73] Por. Pismo dyrektora Muzeum Wielkopolskiego do Zarządu PTPN z dnia 27 VIII 1948 r. o odnalezieniu obrazów z dawnego Muzeum im. Mielżyńskich, Archiwum MNP, sygn. 497, k. 26.

środków finansowych oraz odpowiednich pomieszczeń. Tym też należy tłumaczyć chęć podpisywania umów depozytowych także z innymi placówkami muzealnymi. Ponieważ nie zachowało się wiele takich umów z okresu powojennego, warto bliżej przyjrzeć się jednej z nich, zawartej między PTPN a Muzeum Miejskim w Bydgoszczy. Dyrekcja Muzeum Miejskiego zwróciła się do PTPN jako właściciela i Muzeum Wielkopolskiego jako depozytariusza o przekazanie w depozyt stały 50 prac Maksymiliana Piotrowskiego. W wyniku wojny muzeum bydgoskie straciło prawie całą kolekcję prac tegoż artysty, liczącą ponad 100 obiektów, stąd prośba o depozyt stały[74]. Ostatecznie po wyrażeniu zgody przez PTPN i Muzeum Wielkopolskie podpisana została dnia 8 grudnia 1947 r. wzajemna umowa depozytu. PTPN przekazywało w depozyt stały prace M. Piotrowskiego, a bydgoskie muzeum oddawało w depozyt PTPN dwie rzeźby romańskie pochodzące ze Strzelna, które PTPN przekazywało od razu w depozyt Muzeum Wielkopolskiemu. Sformułowane zostały trzy warunki wspólne dla obu stron: obowiązek zwrotu na każde żądanie, przyjęcie całkowitej odpowiedzialności „za całość i konserwację depozytu", wyraźne oznaczenie własności wystawionych obiektów[75].

Zarząd PTPN zwracał baczną uwagę na kwestie własnościowe, których wyrazem zewnętrznym były opisy dzieł sztuki na ekspozycjach stałych, dlatego też reagował często w tej kwestii, bojąc się, że brak pryncypialności w opisach może doprowadzić do powolnego przemilczania własności Towarzystwa. Przykładem może być interpelacja prof. Adama Skałkowskiego podczas nadzwyczajnego walnego posiedzenia TPNP, która zgłoszona została do Muzeum Wielkopolskiego, a na którą dnia 20 grudnia 1947 r. odpowiedział dyrektor Muzeum, „wyjaśniając uprzejmie, że na wszystkich obiektach pochodzących ze zbiorów T.P.N. a wystawionych w Muzeum Wlkp. jest z reguły zaznaczony tytuł własności. Przez przeoczenie mogły zajść wypadki, gdzie tego tytułu nie umieszczono, co jest możliwe przy ekspozycji wielkiej ilości przedmiotów (zwłaszcza jeżeli chodzi o dział rzemiosł artystycznych) co jednak natychmiast skorygowano"[76].

Generalnie współpraca między obiema instytucjami układała się w latach 40. pomyślnie. Na prośby PTPN dotyczące zgody o udostępnienie obrazów do prac badawczych czy pomoc w inwentaryzowaniu zbiorów należących do Towarzystwa przez osoby przez nie wskazane Muzeum odpowiadało

[74] Odpis pisma dyrektora Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy do Zarządu PTPN z 1947 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 35.

[75] Zob. odpis umowy depozytowej między PTPN a Muzeum Miejskim w Bydgoszczy z dnia 8 XII 1947 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 28.

[76] Zob. List G. Chmarzyńskiego, dyrektora Muzeum Wielkopolskiego, do Zarządu PTPN z dnia 20 XII 1947 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 27.

pozytywnie[77]. PTPN chciało pozostawić w depozycie Muzeum Wielkopolskiego swoje zbiory dzieł sztuki i w zasadzie nie zwracało się o ich zwrot. Wyjątek stanowiła sytuacja, kiedy Muzeum Wielkopolskie w 1948 r. przekazało na wyposażenie siedziby Towarzystwa drobną części kolekcji (29 obrazów, 1 rzeźbę i 1 postument), stanowiącą wcześniej depozyt PTPN w Muzeum[78]. Szczególnie ważna była współpraca przy odzyskiwaniu zbiorów będących własnością PTPN, a zaginionych w czasie wojny. Towarzystwo wraz z Muzeum starało się opracować w miarę kompletną listę strat wojennych zaraz po wojnie, przy tej okazji w zestawieniach zaznaczano, przede wszystkim na podstawie wcześniejszych inwentarzy Muzeum im. Mielżyńskich oraz sygnatur, które z obiektów zaginionych oraz odnalezionych należały do PTPN. Z pewnością w przypadku mniej znanych obiektów „zatraciła się" własność Towarzystwa wobec braku jednoznacznych dowodów co do własności PTPN oraz nieścisłości we wcześniejszej dokumentacji.

Zdarzało się jednak, że zbiory odnajdywały się w najmniej spodziewany sposób. Na przykład, w 1946 r. przybył z Moskwy do Poznania transport 80 skrzyń ze zbiorami muzealnymi, zawierającymi, jak wskazywała Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków, „zbiory będące własnością Muzeum Wielkopolskiego i Towarzystwa Przyjaciół Nauk", które winny być przekazane tym instytucjom[79]. W transporcie tym znalazły się liczne obiekty utracone, które w czasie wojny zostały opatrzone niemieckimi sygnaturami KFMP, czyli włączone do Kaiser Friedrich Museum Posen, i przewiezione najpierw do Kahlau (1943), a następnie przejęte przez ZSRR[80]. Duże trudności sprawiało jednoznaczne określenie własności wszystkich tych przedmiotów. Nie była to zresztą sprawa wyjątkowa, skoro zdarzało się, że nawet obiekty, które na odwrocie posiadały sygnaturę PTPN, nie zawsze stanowiły własność Towarzystwa, względnie brak było wystarczających przesłanek, by uznać je za należące do strat PTPN. Przykładem może być sprawa z 1949 r., kiedy dyrekcja Muzeum Narodowego w Warszawie informowała listownie Muzeum Wielkopolskie, że na Komisję Zakupów MNW został zgłoszony portret J.U. Niemcewicza z zamalowaną sygnaturą TPN 88. Muzeum

[77] Por. Pismo PTPN do Muzeum Wielkopolskiego z prośbą o udostępnienie p. A. Okońskiej obrazów Michała Zaleskiego w związku z przygotowywaniem przez nią pracy magisterskiej z dnia 26 IX 1949 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 16; List PTPN do Muzeum Wielkopolskiego w sprawie przyspieszenia inwentaryzacji zbiorów Towarzystwa i zlecenia spisów Karolowi Mielżyńskiemu, studentowi PWSSP, z dnia 16 IX 1949 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 17.

[78] Zob. Archiwum MNP, sygn. 497, k. 18.

[79] Zob. List Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków do dyrektora Muzeum Wielkopolskiego z dnia 22 II 1946 r., Archiwum MNP, sygn. 150, k. 6.

[80] Zob. Protokół otwarcia skrzyń z dziełami i przedmiotami muzealnymi przywiezionymi z Moskwy w 1946 r., Archiwum MNP, sygn. 151.

Narodowe w Warszawie prosiło o informację, czy rzeczywiście obiekt ten należy do Towarzystwa i czy ewentualnie wdrożyć odpowiednią procedurę zwrotu. Jednocześnie warszawskie muzeum prosiło o wypożyczenie obrazu M. Gierymskiego *Powrót Pana Tadeusza*, który w jednym z przedwojennych katalogów figurował jako własność TPNP[81]. W odpowiedzi Muzeum Wielkopolskie wskazało, że obraz Gierymskiego nigdy nie był własnością PTPN, a jednocześnie „nie udało się stwierdzić, czy portret Niemcewicza znajdował się w zbiorach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Dawne katalogi i inwentarze go nie wymieniają, również kustosz zbiorów T.P.N. sprzed wojny nie przypomina go sobie. Sygnatura odnosi się do T.P.N. lecz numer nie odpowiada żadnym spisom"[82].

Nieraz prace z dawnego Muzeum im. Mielżyńskich trafiały do Towarzystwa i automatycznie do depozytu poznańskiego muzeum bardziej „naturalną" drogą – Bolesław Jasielski zwrócił do Muzeum Wielkopolskiego rysunek Jan Wojnarowskiego z 1848 r., sprzedany przez Niemców w czasie okupacji, a stanowiący własność PTPN[83]. Zdarzało się, że Towarzystwo, dzięki zaangażowaniu Muzeum, odzyskiwało obiekty ze swojej kolekcji w sposób bardziej spektakularny. Przykładem może być sprawa pracy Juliusza Kossaka. Część obiektów utraconych w czasie wojny przez Muzeum i PTPN nie opuściła granic Polski w ramach zorganizowanej akcji rabunkowej okupanta, albowiem w 1943 r. doszło do kradzieży obrazów z tzw. magazynu pomocniczego muzeum przy ul. Święty Marcin w Poznaniu. Już w 1945 r. do Muzeum Wielkopolskiego zgłosił się Józef Bartkowiak (pełniący wcześniej funkcję tłumacza w policji kryminalnej) celem pomocy w ustaleniu sprawców tej kradzieży i odzyskaniu obrazów[84]. W 1947 r. Muzeum Wielkopolskie otrzymało poufną informację, że w zakładzie krawieckim przy ul. św. Józefa 5 oferowane są do sprzedaży prace różnych artystów, w tym obrazy Jana Matejki (*Wyjazd Henryka Pobożnego pod Legnicę*) i Juliusza Kossaka (*Mickiewicz na koniu w Konstantynopolu*), pochodzące ze zbiorów PTPN i Muzeum, a skradzione ze składnicy muzealnej w 1943 r. Muzeum wielokrotnie zwracało się do różnych służb o pomoc w niniejszej sprawie, lecz udało się odzyskać jedynie owe dwie prace (pomimo niewątpliwej szansy na odzyskanie

[81] List MNW do Muzeum Wielkopolskiego z dnia 19 IV 1949 r., Archiwum MNP, sygn. 147, k. 84.

[82] List Muzeum Wielkopolskiego do MNW z dnia 25 IV 1949 r., Archiwum MNP, sygn. 147, k. 83. Poznańskie Muzeum w sprawie portretu Niemcewicza prosiło dodatkowo o fotografię.

[83] Zob. Podziękowania dyrektora Muzeum Wielkopolskiego dla Bolesława Jasielskiego z dnia 28 V 1947 r., Archiwum MNP, sygn. 147, k. 212.

[84] Zob. Pismo Naczelnika Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego do Wojewódzkiej Komendy MO z dnia 13 VIII 1945 r., Archiwum MNP, sygn. 147, k. 371.

większej liczby prac), z których obraz Kossaka rzeczywiście figurował na liście strat PTPN[85].

Do dnia dzisiejszego nie zostało opracowane całościowe zestawienia strat obiektów PTPN z czasów wojny. Praca pod redakcją Danuty Suchockiej[86], choć obejmuje katalog dzieł malarstwa, rzeźby i rysunku lawowanego, stanowi ważny element w procesie identyfikacji dzieł z dawnego Muzeum im. Mielżyńskich oraz uwypuklenia jego strat i ciągle istniejących szans na odzyskanie zbiorów. Przyczynia się też do podkreślenia znaczenia Muzeum i PTPN w muzealnictwie polskim.

Znaczenie dekretu z 1946 roku i ustawy z dnia 15 lutego 1962 roku o ochronie dóbr kultury

Dnia 1 marca 1946 r. wprowadzono w Polsce dekret o rejestracji i zakazie wywozu dzieł sztuki[87]. Wynikało to z potrzeby chwili i z planowego uzupełnienia regulacji prawnych w celu ewentualnego przejmowania na własność państwa obiektów wyjątkowej klasy, a także poddania kontroli państwa wszystkich dzieł sztuki znajdujących się w rękach prywatnych, a w konsekwencji stanowiło wstęp do zlikwidowania niekontrolowanego przez państwo obiegu dzieł o cechach zabytkowych. Z punktu widzenia zbiorów PTPN dekret nie był tak bardzo „niebezpieczny", ponieważ Towarzystwo nie prowadziło już działalności zakupowej, a prawie wszystkie istotne obiekty znajdowały się depozytach muzealnych.

Zgodnie z aktem wykonawczym do dekretu, tj. rozporządzeniem Ministra Kultury i Sztuki z dnia 17 stycznia 1947 r., wydanym w porozumieniu z Ministrem Administracji Publicznej oraz Ministrem Ziem Odzyskanych w sprawie rejestracji dzieł sztuki plastycznej oraz przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej[88], obowiązkowi rejestracji podlegały: wszystkie datowane ruchome dzieła sztuki plastycznej oraz przedmioty o wartości

[85] Zob. Korespondencja Muzeum Wielkopolskiego z Rejonowym Inspektorem Ochrony Skarbowej i MO, Archiwum MNP, sygn. 147, k. 180–183.

[86] *Katalog dzieł malarstwa…*

[87] Dekret z dnia 1 marca 1946 r. o rejestracji i zakazie wywozu dzieł sztuki plastycznej oraz przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej, Dz.U. RP Nr 14, poz. 99; uchylony z dniem 22 maja 1962 r.

[88] Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 17 stycznia 1947 r., wydane w porozumieniu z Ministrem Administracji Publicznej oraz Ministrem Ziem Odzyskanych w sprawie rejestracji dzieł sztuki plastycznej oraz przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej, Dz.U. 1947, nr 34, poz. 155. Obowiązujący od 25.04.1947 r. do 1.07.1963 r.

artystycznej, historycznej lub kulturalnej powstałe do 1830 r. włącznie; wszystkie niedatowane ruchome dzieła sztuki plastycznej oraz przedmioty o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej powstałe od czasów prehistorycznych do okresu Cesarstwa („Empire") włącznie; przedmioty o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej związane z powstaniami narodowymi lub emigracją popowstaniową; wszystkie dzieła sztuki plastycznej oraz przedmioty o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej z okresów późniejszych niż wymienione w dwóch pierwszych punktach, jeżeli dzieła te lub przedmioty były wymienione w załączniku do tegoż rozporządzania albo w tzw. rozporządzeniach uzupełniających[89].

Obowiązek rejestracji został nałożony na wszystkie podmioty bez względu na ich tytuł własności, tj. zarówno państwowe, samorządowe, korporacyjne, jak i związki wyznaniowe, inne osoby prawne oraz osoby prywatne. Zwolnione zostały jedynie muzea różnego typu, w tym prywatne, które posiadały własne inwentarze. Z tego powodu PTPN nie podjęło żadnych działań rejestracyjnych. Z pewnością sami decydenci polityczni zdawali sobie sprawę z niewydolności stworzonych regulacji w praktyce, posługiwali się bowiem nimi instrumentalnie w wybranych przypadkach[90].

W ustawie o ochronie dóbr kultury z 1962 r.[91] posłużono się dwoma terminami określającymi przedmiot regulacji: dobrem kultury i zabytkiem. Pojęciem podstawowym, wyznaczającym było dobro kultury, a pojęciem o węższym zakresie znaczeniowym, mieszczącym się w zakresie dobra kultury, był zabytek[92]. Niezwykle ciekawym rozwiązaniem było uregulowanie kolekcji dzieł sztuki zebranej przez podmioty prywatne i stworzenie systemu wspierającego dla kolekcjonera. Kolekcji poświęcono rozdział IX ustawy. Zawarto tam definicję kolekcji oraz uprawnienia właściciela kolekcji, wpisanej z wniosku właściciela do rejestru zabytków, do pomocy ze strony muzeów państwowych w postaci: ustalania autorstwa (atrybucji) przedmiotów kolekcji, stwierdzania stanu zachowania przedmiotów kolekcji i udzielania zaleceń konserwatorskich,

---

[89] W załączniku podano nazwiska 54 artystów XIX i XX w., których prace – sygnowane bądź nie – podlegały rejestracji. Załącznik przygotowano z błędami, np. wskazano na Ewę Boznańską (zamiast Olgę), Siewińskiego Władysława (zamiast Ślewińskiego), stąd konieczne było wydanie specjalnego obwieszczenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 25 lipca 1947 r. prostującego te błędy – zob. Dz.U. Nr 55, poz. 303.

[90] Zob. szerzej: W. Szafrański, *Dekret o rejestracji i zakazie wywozu dzieł sztuki z 1946 roku – czy praktyka rozmijała się z celami regulacji prawnej?*, „Studia Iuridica Toruniensia" 2012, t. XI, s. 225–239; A. Jagielska-Burduk, *Zabytek ruchomy*, Warszawa 2011, s. 107.

[91] Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury, tekst jedn. Dz.U. z 1999 r. Nr 98, poz. 1150 z późn. zm. (pierwotnie ustawa o ochronie dóbr kultury i muzeach, Dz.U. z 1962 r. Nr 10, poz. 48); uchylona z dniem 17 listopada 2003 r.

[92] Por. A. Jagielska-Burduk, op. cit., s. 37–56 i tam cytowana literatura.

pomocy w prowadzeniu naukowej inwentaryzacji i naukowym opracowaniu przedmiotów kolekcji, zabezpieczenia kolekcji lub jej poszczególnych przedmiotów. Kolekcja jako całość nie była wpisana do rejestru zabytków, stąd też można wywodzić, że te uprawnienia nie przysługiwały PTPN.

Zgodnie z przepisem art. 57 ustawy o ochronie dóbr kultury, muzeum miało obowiązek zapewnić właścicielowi kolekcji w całości lub w części złożonej do depozytu albo znajdującej się w przechowaniu muzeum: zabezpieczenie kolekcji w czasie trwania transportu i przechowywania w muzeum oraz konserwację kolekcji na koszt muzeum, jeżeli muzeum uzna to za wskazane, a właściciel wyrazi zgodę. W ostatnich umowach zawartych w latach 80. między PTPN a Muzeum Narodowym w Poznaniu nie wyłączono wolą stron tego zastrzeżenia, dlatego też należy uznać, że przepisy te znajdowały zastosowanie w stosunkach łączących PTPN i Muzeum Narodowe w Poznaniu. Obiekty będące w muzeum poddawano stałym przeglądom konserwatorskim oraz dokonywano niezbędnych konserwacji. W istniejącej korespondencji brak jest jednak informacji, czy każdorazowo pytano o zgodę w zakresie dokonywania konserwacji, czy też uznawano, że taka zgoda „o charakterze ogólnym" istnieje. W odniesieniu do obiektów znajdujących się nadal w gmachu PTPN, w części zajmowanej przez bibliotekę, administrację i w sali konferencyjnej, przeglądy konserwatorskie były dokonywane przez pracowników muzeum. Można uznać, że mimo ujęcia obiektów w inwentarzu muzealiów, istniejące relacje odzwierciedlały rzeczywisty status własnościowy kolekcji PTPN, tak jakby zbiory te były wpisane do księgi depozytów.

W latach 80. PTPN podpisało nowe umowy użyczenia na przechowywane w muzeach obiekty z Muzeum Narodowym w Poznaniu (umowa użyczenia z dnia 24 maja 1985 r.)[93], Muzeum Archeologicznym w Poznaniu (umowa użyczenia z dnia 25 maja 1985 r.) oraz Zamkiem Królewskim na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki (umowa użyczenia z dnia 16 grudnia 1986 r.). Prezesem Zarządu PTPN był wówczas prof. Zbigniew Zakrzewski, a Sekretarzem Generalnym Zarządu prof. Alicja Karłowska-Kamzowa. Reprezentując PTPN, Prezes oraz Sekretarz Generalny wspólnie ze Skarbnikiem Zarządu, tj. prof. Jerzym Turskim, zawarli w latach 1985–1986 trzy umowy użyczenia. W treści każdej z umów wskazano, że obiekty pozostają w posiadaniu wskazanych muzeów oraz stanowią przedmiot własności PTPN. Każdą z umów zawarto na czas nieoznaczony. Wyraźną wolą PTPN, wynikającą z dążenia do możliwie najszerszego upubliczniania zebranych zbiorów, było pozostawienie ich

[93] Zob. także A. Pihan-Kijasowa, D. Gucia, *Zarys historii Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, w: A. Pihan-Kijasowa, R. Marciniak, D. Gucia, *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk 1857–2011*..., s. 22 – gdzie wymieniono liczbę obiektów znajdujących się w depozycie z podziałem na kategorie.

w miejscach bezpiecznych, a jednocześnie otwartych dla publiczności. Dla PTPN ważniejsze od odtworzenia galerii było wycofanie się z działalności galeryjnej i muzealniczej na rzecz funkcjonujących samorządowych i państwowych instytucji kultury.

Ustawa z dnia 23 lipca 2003 roku o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami

Wyłom w siatce pojęciowej z zakresu zabytków uczyniła ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami[94], która zniosła dualizm terminologiczny w prawie ochrony zabytków na rzecz rozróżnienia zabytków i zabytków wpisanych do rejestru zabytków. Definicję zabytku zawarto w przepisie art. 3 ustawy, stanowiącym słowniczek ustawy. Zgodnie z przepisem art. 3 pkt 1, zabytkiem jest nieruchomość lub rzecz ruchoma, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową. Podział na zabytki ruchome i nieruchome utrzymujący się w każdej z ustaw został dookreślony w przepisach definicyjnych zawartych w pkt 2 i 3 powołanego artykułu ustawy.

Zgodnie z przyjętym w ustawie podziałem, PTPN jest właścicielem zbioru zabytków ruchomych oraz zabytku nieruchomego, wpisanego do rejestru zabytków jeszcze w okresie obowiązywania ustawy o ochronie dóbr kultury[95]. Na uwagę w kontekście analizy zbiorów PTPN zasługuje definicja kolekcji – jest to zbiór przedmiotów zgromadzonych i uporządkowanych według koncepcji osób, które tworzyły te kolekcje. Naczelny Sąd Administracyjny w wyroku z dnia 13 listopada 2008 r. zaakcentował, że wobec tak sformułowanej definicji kolekcji poza nią pozostają „przedmioty, które co prawda znajdują się w danym zbiorze, ale trafiły do niego np. przypadkowo, czy też wbrew woli osób tworzących kolekcję”[96]. W przypadku zbioru PTPN obiekty były włączane do kolekcji na skutek czynienia darowizn przez członków stowarzyszenia oraz osoby trzecie. Początek gromadzenia kolekcji jest związany z darami Seweryna Mielżyńskiego.

---

[94] Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz.U. Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.

[95] Decyzja Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu z dnia 1 grudnia 1978 r., L. Dz. K1 III-209–1121–78, nr rejestru A/M 209.

[96] Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 13 listopada 2008 r., sygn. akt II OSK 1438/07.

Z jednej strony, w świetle definicji nie sposób wykazać, że zebraną kolekcję utworzono według określonej koncepcji; było raczej odwrotnie – jej skład zależał od ofiarności oraz zasobów podmiotów trzecich. Jedynym czynnikiem, który pozwalałby uznać, że mamy do czynienia z koncepcją, była polityka kolekcjonowania realizowana przez Towarzystwo Muzealne i nabywane ze składek obiekty. Z drugiej strony, można założyć, że PTPN jako organizator muzeum miał każdorazowo sposobność odmowy przyjęcia daru, i w tym upatrywać koncepcji poszerzania zasobu. Należy jednak zgodzić się z pierwszym stanowiskiem i przyjąć, że nie tylko zbiór sztuki PTPN utracił przymiot kolekcji, lecz także brak jest mechanizmów prawnych mających na celu wspieranie zarządcy takiego zbioru. Wypada dodać, że w opisach obiektów znajduje się sformułowanie „Zbiory PTPN", doskonale ukazujące, że mamy do czynienia ze zbiorami podmiotu prowadzącego niegdyś prywatne muzeum i powstałego z inicjatywy obywateli.

W 2012 r. rozpoczęto analizę realizacji dotychczasowych zapisów umownych łączących PTPN z muzeami oraz podjęto próbę zawarcia nowych umów z dotychczasowymi depozytariuszami. Ustalono, że w przypadku obiektów znajdujących się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu obiekty pozostają wpisane do księgi depozytów, inna sytuacja ma miejsce w przypadku muzeów poznańskich. Być może wynikało to z faktu, że obiekty te znajdowały się tam w znacznej części już przed II wojną światową, a po jej zakończeniu zostały połączone ze zbiorami muzealnymi i wpisane do inwentarza muzealiów Muzeum Narodowego w Poznaniu i Muzeum Archeologicznego. Zawarcie nowych umów w latach 80. XX w. również nie skutkowało wykreśleniem obiektów z inwentarza. Sytuacja ta jest nietypowa na tle innych spraw związanych z obiektami prywatnymi będącymi w posiadaniu muzeów. W przypadku kolekcji PTPN mamy do czynienia ze stosunkiem zobowiązaniowym, wieloletnim, który łączył strony bez dokonywania zmian w treści zapisów umownych przez wiele lat. Wypada dodać, że w ciągu danego okresu nastąpiły liczne nowelizacje prawa ochrony zabytków oraz prawa muzeów, z wyodrębnieniem tego ostatniego do ustawy o muzeach włącznie.

W świetle prawa wpisanie do inwentarza muzealiów prywatnych zbiorów nie odzwierciedla prawdziwego statusu tych obiektów. Zgodnie z obowiązującym przepisem art. 21 ust. 1 o muzeach, muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości stanowiące własność muzeum i wpisane do inwentarza muzealiów. W ten sposób określone w przepisie definicyjnym muzealia stanowią dobro narodowe[97]. Przyjmuje się, że przepis ten konstruuje domniemanie, iż obiekty

[97] Na temat definicji por. K. Zalasińska, *Pojęcie muzealiów w prawie ochrony dziedzictwa kultury*, w: *Prawo muzeów*, red. J. Włodarski, K. Zeidler, Warszawa 2008, s. 24, M. Zajęcki,

wpisane do inwentarza muzealiów stanowią własność muzeum. Wypada zaznaczyć, że w przepisach w brzmieniu przez nowelizacją w 2007 r. nie sformułowano podobnego domniemania[98]. Domniemanie to jest jednak wzruszalne, a sam wpis do inwentarza muzealiów może stanowić także podstawę do ustalenia, w jaki sposób muzeum weszło w posiadanie obiektów. Warto przytoczyć, że Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 6 lipca 2007 r. orzekając o wydaniu obrazów rodzinnych powoda zabranych z posiadłości w 1939 r., stwierdził, że „zapisy w księgach inwentarzowych Muzeum Zbrojowni na Zamku w L. nie stanowią przeszkody do uwzględnienia powództwa o wydanie, gdyż jedynie potwierdzają okoliczności, w jakich Muzeum weszło w posiadanie tych obrazów, natomiast nie stwarzają tytułu ich własności"[99].

Zgodnie z przepisem art. 24 ust. 1 ustawy o muzeach, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, na wniosek dyrektora muzeum państwowego lub samorządowego, wydaje pozwolenie na skreślenie z inwentarza, w razie zmiany statusu prawnego muzealiów lub błędu w zapisie inwentarzowym. Decyzja o pozwoleniu na skreślenie z inwentarza muzealiów jest decyzją związaną. Jak twierdzi Patrycja Antoniak, „w przypadku zaistnienia przesłanek określonych w art. 24 ust. 1 u.o.m. (tj. w przypadku zmiany statusu prawnego muzealium lub błędu w zapisie inwentarzowym) minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego ma obowiązek udzielenia pozwolenia na skreślenie z inwentarza muzealiów"[100].

Dnia 24 maja 2013 r. dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu prof. Wojciech Suchocki wystąpił do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z prośbą o wykreślenie z inwentarza muzealnego obiektów będących własnością PTPN[101]. Podstawą wniosku były błędy w zapisie inwentarzowym. Umowa depozytowa z 1985 r. wskazywała na 8944 obiekty stanowiące własność PTPN. W trakcie przeprowadzonych badań w MNP liczba ta została zweryfikowana i w piśmie do ministra wskazano 8487 pozycji inwentarzowych (w tym 1439 poz. inw. rysunku oraz 5728 poz. inw. grafiki)[102]. Dnia 14 listopada 2013 r.

Definiowanie pojęć podstawowych prawa kultury w kontekście zasad wykładni prawa polskiego, w: *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, red. A. Jagielska-Burduk, W. Szafrański, Poznań 2012, s. 31.

[98] Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy o muzeach, Dz.U. Nr 136, poz. 956.

[99] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 lipca 2007 r., sygn. akt III CSK 86/07, OSNC-ZD 2008, nr 3, poz. 64.

[100] P. Antoniak, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2012, s. 141.

[101] Rozmowy z dyrektorem muzeum prowadzili: Prezes Zarządu PTPN prof. Hanna Kóčka-Krenz, Sekretarz Generalny Zarządu PTPN prof. Leszek Mrozewicz, Wiceprezes Zarządu PTPN prof. Alicja Pihan-Kijasowa oraz Dyrektor ds. prawnych PTPN dr Alicja Jagielska-Burduk.

[102] Różnica liczbowa, jak wskazuje dyrektor MNP, wynika zapewne z odmiennego podejścia do liczenia pozycji i obiektów w zbiorach. Kopia listu dyrektora MNP do MKiDN z dnia

minister, po uprzedniej pozytywnej opinii Rady do spraw Muzeów, wydał pozwolenie na wykreślenie z inwentarza muzealiów obiektów wskazanych przez dyrektora MNP, a stanowiących własność PTPN. Zostaną one wpisane do księgi depozytów. Prace te powinny być dla muzeum priorytetowe i być wykonywane niezależnie od innych prac muzeum. W dobie dążenia do przejrzystości dokumentacji i ochrony zasad państwa prawa uporządkowanie tego zagadnienia wydaje się być tym bardziej ważne. W MNP znajdują się jeszcze obiekty stanowiące własność PTPN w ramach Gabinetu Numizmatycznego oraz tzw. Gabinetu Kraszewskiego, odnośnie do których dopiero trwają prace mające na celu rozpoznanie własności PTPN, stąd można spodziewać się w przyszłości kolejnego wniosku do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego o takim samym charakterze.

Fakt ujęcia obiektów w inwentarzu muzealiów – bez analizowania w tym momencie ich statusu własnościowego – wskazywał, że obiekty te były, w myśl przepisu art. 4 pkt 2 ustawy o ochronie dóbr kultury, uznawane za zabytki, czyli typ kwalifikowany dobra kultury zasługujące na zachowanie dla kolejnych pokoleń. Obecnie będą funkcjonować jako zabytki do momentu wpisania ich do rejestru zabytków ruchomych. Warto zaznaczyć, że możliwe jest to tylko w wyniku postępowania na skutek złożenia wniosku przez właściciela albo z urzędu przez wojewódzkiego konserwatora zabytków, zgodnie z przepisem art. 10 ust. 2 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, w przypadku uzasadnionej obawy zniszczenia, uszkodzenia lub nielegalnego wywiezienia zabytku za granicę albo wywiezienia za granicę zabytku o wyjątkowej wartości historycznej, artystycznej lub naukowej. Być może sytuacja ta ulegnie zmianie, ponieważ w 2013 r. złożony został w sejmie poselski projektu nowelizacji ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami[103]. Przewiduje on nie tylko powstanie specjalnego nowego instrumentu ochrony – Listy Skarbów Dziedzictwa, ale i zmianę polegającą na dokonywaniu wpisu zabytku ruchomego do rejestru z urzędu (bez wniosku czy zgody właściciela).

Ewidencja obiektów w muzeach

Nie może ujść uwadze, że również wcześniejsze przepisy nie dopuszczały możliwości wpisywania do inwentarza muzealnego obiektów mających podobny status prawny. W rozporządzeniu Ministra Kultury i Sztuki z dnia

24 maja 2013 r. znajduje się w dokumentacji PTPN.

[103] Tekst projektu: http://orka.sejm.gov.pl/Druki7ka.nsf/Projekty/7–020–786–2013/$file/7–020–786–2013.pdf [15.12.2013].

18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów[104] wyodrębniono kilka form ewidencji obiektów znajdujących się w muzeach. Podziału dokonano ze względu na ich status. Zgodnie z przepisem § 2 ust. 1, inwentarz muzealiów obejmował: księgę wpływu muzealiów, kartotekę magazynową muzealiów, księgę inwentarzową muzealiów, katalog naukowy muzealiów, księgę depozytów muzealiów i księgę ruchu muzealiów. Warto zauważyć, że całość ksiąg była określana mianem inwentarza muzealiów. Księgę, w której wpisywano zgodnie z treścią § 6 ust. 1 muzealia stanowiące własność muzeum po ich wstępnym opracowaniu naukowym, określano księgą inwentarzową muzealiów. Zbiory PTPN powinny być ujawnione w księdze depozytów muzealiów, w której ujawniono dobra kultury przyjęte przez Muzeum do depozytu po wstępnym opracowaniu naukowym, wyniki tego opracowania oraz wydanie tych przedmiotów z depozytu.

Następnie, w świetle rozporządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 26 sierpnia 1997 r. w sprawie zasad i sposobu ewidencjonowania dóbr kultury w muzeach[105], wyróżniono następujące formy dokumentacji ewidencyjnej: kartę ewidencyjną, inwentarz muzealiów, prowadzony w formie księgi inwentarzowej, księgę depozytów oraz dokumentację wykopalisk archeologicznych i innych badań terenowych. Terminologia, którą posłużył się ustawodawca, została nieznacznie zmieniona. Inwentarz muzealiów obejmował wyłącznie księgę inwentarzową, podczas gdy księga depozytów funkcjonowała jako odrębny sposób ewidencji, którego przedmiotem nie były muzealia, lecz zabytki czy też dzieła sztuki oddane w depozyt. Podział ten jest kontynuowany w obowiązującym obecnie rozporządzeniu Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach[106]. W okresie obowiązywania rozporządzenia doprecyzowano zakres znaczeniowy pojęcia muzealiów poprzez wprowadzenie ustawą z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy o muzeach[107] delicji legalnej pojęcia, o czym wspomniano wyżej.

Nie sposób nie zauważyć, że ustawodawca już w rozporządzeniu Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów ustanowił, że muzea przeprowadzają co 3 lata uproszczoną inwentaryzację muzealiów oraz dóbr kultury przyjętych do depozytu.

---

[104] Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów, Dz.U. Nr 17, poz. 101.

[105] Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 26 sierpnia 1997 r. w sprawie zasad i sposobu ewidencjonowania dóbr kultury w muzeach, Dz.U. Nr 103, poz. 656.

[106] Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach, Dz.U. Nr 202, poz. 2073.

[107] Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy o muzeach, Dz.U. Nr 136, poz. 956.

Podobną regulację dotyczącą zgodności dokumentacji ewidencyjnej ze stanem faktycznym zbiorów zawiera rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 26 sierpnia 1997 r. w sprawie zasad i sposobu ewidencjonowania dóbr kultury w muzeach – w zakresie dokonywania komisyjnej kontroli zgodności co 5 lat oraz ewentualnym wydłużeniu tego okresu do10 lat.

PTPN – zarządca kolekcji w XXI wieku

PTPN nie występuje w tej chwili jako kolekcjoner dzieł sztuki i zabytków. Jest to spowodowane uwarunkowaniami natury finansowej oraz zmniejszeniem zainteresowania prywatnych podmiotów do czynienia darowizn na rzecz stowarzyszenia, którego zbiory znajdują się w muzeum, a które nie posiada swojej powierzchni wystawienniczej. PTPN jako właściciel potężnej kolekcji nie bez trudu dostosował się do zarządzania kolekcją w XXI w. Zaistniała wspomniana już konieczność uporządkowania ewidencji dzieł sztuki. Dotychczas, pomimo zawartych umów użyczenia, w niektórych przypadkach obiekty były wpisane do inwentarza muzealiów. Niezwykłą rolę PTPN w kształtowaniu kultury dostrzegają także współpracujące z Towarzystwem instytucje, zajmując stanowisko, że powierzenie kolekcji PTPN Muzeum Narodowemu w Poznaniu „zobowiązuje i pieczętuje związek Towarzystwa i Muzeum”[108].

Działając na dwóch płaszczyznach objętych opieką państwa, a mianowicie w zakresie nauki oraz kultury, wielokrotnie PTPN był beneficjentem różnego rodzaju dofinansowania. Obecnie – podobnie jak inne jednostki sektora kultury – PTPN boryka się z problemem utrzymania stałego źródła finansowania oraz polityką państwa, mającą na celu zamykanie parasola ochronnego na rzecz całkowitej samodzielności podmiotów. Być może ze względu na skalę prowadzonych działań oraz najdłuższą spośród towarzystw naukowych w Polsce historię PTPN zostanie wraz z innymi wybranymi podmiotami objęty specjalnym reżimem prawnym w zakresie stałości dofinansowania. Na posiedzeniu Podkomisji stałej ds. nauki i szkolnictwa wyższego w dniu 10 października 2012 r. poruszano problematykę finansowania działalności towarzystw naukowych, dlatego też istnieje szansa, że ustawodawca ureguluje tę materię. Regulacje te nie dotyczą jednak bezpośrednio zbiorów artystycznych, lecz działalności naukowej oraz bibliotecznej. Obecnie PTPN może natomiast występować o dofinansowanie projektów obejmujących te zbiory, czyli ich digitalizację oraz konserwację, do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

[108] Zob. W. Suchocki, *Przedmowa*, w: *Ars una species mille…*, s. 6.

2

Pora odejść. Rzucam ostatnie spojrzenie na obraz Fabiana Sarneckiego zatytułowany „Portret damy z pieskiem". Zawsze ilekroć jestem w galerji próbuję uchwycić spojrzenie „damy". Na próżno. Oczy jej spoglądają na moje stopy albo biegną ponad moją głową. Oczy jej są tajemnicze i nieuchwytne. Legenda głosi, że nieznani właściciele portretu oddali go do galerji, ponieważ portret damy „straszył" (Fragment gazety wklejony do zeszytu prowadzonego przez kustosza Galerii Mielżyńskich, *J. P., Norblin wygnany przez Sullę. Żółte róże. W miastach niema wysp bezludnych. Pocałunek. Mało znane dzieło Kraszewskiego. Panna o przewrotnych oczach. Publiczność mówi,* Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 23–24).

Digitalizacja dziedzictwa kulturowego

Znaczenie sieci informatycznych dla sztuki i kultury oraz umożliwienie dostępu do przetwarzanych informacji nieograniczonemu beneficjentowi stanowią ważny punkt zwrotny w rozwoju kulturalnym społeczeństw. Za sprawą rozwoju technologicznego sieć informatyczna może przetwarzać „informację symboliczną, w której zawarto modele bardzo wielu obszarów świata rzeczywistego”[1]. Kluczowe słowo „dostęp” wiąże się nie tylko z możnością zapoznania się z informacją, ale przede wszystkim jej przetwarzaniem i wpływem na odbiorcę. Świadczenie usług o charakterze kulturalnym w Internecie i aktywność w *social mediach* są nieuniknione dla wszystkich podmiotów funkcjonujących w sektorze kultury. Wynika to ze zmian w strukturze potencjalnych odbiorców oraz konieczności zwiększenia zasięgu oddziaływania na publiczność instytucji kultury[2].

Digitalizacja pozwala na stałe upowszechnianie nieograniczonej liczby obiektów. Ze względu na warunki lokalowe muzeów czy galerii nie jest to możliwe w rzeczywistości. Analizując wykorzystanie osiągnięć technologii cyfrowych, wypada stwierdzić, że w dłuższym czasie jest to rozwiązanie mniej kosztowne niż utrzymywanie stałej

[1] R. Maciąg, *Charakterystyczne cechy nowych technik informacyjnych jako zmienne w procesie zarządzania organizacją opartą na pracy w sieci*, „Zarządzanie w Kulturze” 2004, t. 5, s. 162.

[2] W raportach z działalności ważnym elementem powinny być statystyki dotyczące aktywności gości na stronie, uczestników forum, zadeklarowanych uczestników ogłaszanego przedsięwzięcia, np. happeningu, wystawy. Jest to konsekwencją szerokiego rozumienia pojęcia „upowszechnianie kultury” w przyjętej przez polskiego ustawodawcę definicji działalności kulturalnej.

ekspozycji wszystkich obiektów. Niestety, koszty, które podmiot zdecydowany na digitalizację musi ponieść na początku, wielokrotnie opóźniają decyzję o realizacji projektu[3]. Dlatego też dla podmiotów rozważających digitalizację istotne są dodatkowe źródła finansowania, pozyskiwane poprzez uczestnictwo w projektach o zasięgu międzynarodowym lub krajowym. Warto pokreślić, że brak stałości finansowania digitalizacji czyni ten proces w skali kraju pozbawionym ciągłości i trwałości[4], a prace w ramach każdej instytucji nie są prowadzone w równym tempie.

Digitalizacją powinny być objęte zbiory stanowiące spuściznę przeszłych pokoleń w tym dzieła sztuki, archiwalia i księgozbiory. Wskazane zasoby obiektów podlegają odrębnym regulacjom w polskim porządku prawnym[5]. Wynika to ze specyfiki sposobu ich gromadzenia, udostępniania i bezpiecznego przechowywania. Inny jest też charakter działalności prowadzonej przez instytucje pełniące funkcję strażników tych zbiorów, tj. biblioteki, archiwa i muzea. Projekty digitalizacyjne powinny objąć składniki wszystkich wskazanych zasobów. Wobec szeroko zakreślonego zbioru potencjalnych przedmiotów do zdigitalizowania pojawia się problematyczna kwestia rozdysponowania przeznaczonych na digitalizację funduszy oraz konieczność znalezienia złotego środka uwzględniającego głosy wszystkich zainteresowanych odbiorców. Nie można wykluczyć, że w przypadku księgozbiorów pojawi się także zagadnienie zasadności digitalizacji dzieł już wprowadzonych do Internetu przez inny podmiot. Brak wątpliwości wprowadzenia takiego samego egzemplarza będzie uzasadniony w przypadku jego tematycznej przynależności do większej kolekcji, oznaczonej proweniencji z nietypowymi opisami czy też unikatowego wydania. Podobna sytuacja, co do zasady, nie powinna wystąpić w przypadku dzieł sztuki lub materiałów archiwalnych, przy założeniu, że dokumenty różnych podmiotów przekazywane do archiwum nie będą się dublować, a kontrola nad składnikami dziedzictwa będzie sprawowana na szczeblu krajowym. Dlatego tak ważne jest opracowanie wytycznych dotyczących postępowania w zakresie doboru obiektów i metod digitalizacji przez podmioty ją dokonujące. W przypadku powielania

[3] S. Singh, M. Blake, J. O'Donnell, *Digitizing Pacific Cultural Collections: The Australian Experience*, „International Journal of Cultural Property" 2013, nr 20, s. 85.

[4] T. Makowski, K. Śląska, *Krajowa strategia cyfryzacji dziedzictwa narodowego*, w: *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, red. A. Seidel-Grzesińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2008, s. 91.

[5] Ustawa z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach, tekst jedn. Dz.U. z 2011 r. Nr 123, poz. 698 z późn. zm.; ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach, tekst jedn. Dz.U. z 2012 r. poz. 642 z późn. zm.; ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz.U. Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.

elementów wytyczne powinny zostać przygotowane na poziomie krajowym, tak aby wypracować prawidłowy model postępowania.

Na uwagę zasługuje zjawisko wirtualnych baz łączących w sobie dane pochodzące z bibliotek, muzeów i archiwów. Zapoczątkowane zjawisko tworzenia centrów kultury czy – w przypadku wirtualnych tworów – hybryd kultury pojawiło się także w polskim ustawodawstwie dotyczącym instytucji kultury[6], w szczególności po nowelizacji dokonanej ustawą z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw[7]. Tworzenie centrów kultury ma umożliwić bardziej efektywne zarządzanie instytucjami oraz pozyskiwanie środków finansowych. Przyjmuje się, że ze względu na efekt skali koszty zarządzania zostaną odpowiednio zmniejszone, a dywersyfikacja usług spowoduje wzrost atrakcyjności oferującego je podmiotu. Niekwestionowaną wartością dodaną centrów kultury jest także przygotowanie posiadanych przez instytucje kultury zasobów dla nowego, bardziej wymagającego odbiorcy. Tworzenie instytucji obejmujących różne formy prowadzenia działalności kulturalnej przewiduje art. 18 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, stanowiący, że organizator może dokonać połączenia instytucji kultury, w tym instytucji kultury prowadzących działalność w różnych formach, lub podziału instytucji kultury. Wśród wymienionych przez ustawodawcę w art. 2 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności gospodarczej form są: teatry, opery, operetki, filharmonie, orkiestry, instytucje filmowe, kina, muzea, biblioteki, domy kultury, ogniska artystyczne, galerie sztuki oraz ośrodki badań i dokumentacji w różnych dziedzinach kultury. Wypada zauważyć, że zjawisko upowszechniania elektronicznych wizerunków obiektów w Internecie dopiero teraz zostało prawnie uregulowane i przyczyniło się do nowego postrzegania instytucji kultury.

Proces „systemowych" ram digitalizacji rozpoczął się w Polsce zaledwie kilka lat temu, czego wyrazem może być program „Zasoby cyfrowe" i działalność Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków (obecnie Narodowego Instytutu Dziedzictwa), mających na celu finansowanie powstawania pracowni digitalizacyjnych dla cyfryzacji zbiorów muzealnych[8]. Decyzją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 2009 r. zadania digitalizacyjne

---

[6] Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, tekst jedn. Dz.U. z 2012 r., poz. 406; ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz.U. Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.

[7] Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw, Dz.U. Nr 207, poz. 1230.

[8] Zob. także M. Brzozowska, *Realizacja priorytetu „Digitalizacja zabytków i muzealiów" w 2010 r.*, „Muzealnictwo" 2011, nr 52, s. 24–28.

prowadziły następujące Centra Kompetencji: Biblioteka Narodowa (materiały biblioteczne), Narodowy Instytut Dziedzictwa (zabytki i muzealia), Narodowy Instytut Audiowizualny (materiały audiowizualne) i Narodowe Archiwum Cyfrowe (materiały archiwalne). Jednakże dopiero stworzenie ram finansowych dla realizacji procesów cyfryzacji na poziomie rządowym w postaci przyjęcia w 2010 r. Wieloletniego Programu Rządowego Kultura+, a w ramach niego tzw. Priorytetu Digitalizacji, uznać można za początek kompleksowego budowania programu digitalizacji w skali krajowej. Również wskazanie podmiotów odpowiedzialnych za realizację niniejszego programu – Narodowego Instytutu Audiowizualnego (jako operatora) oraz Centrów Kompetencji, czyli Narodowego Instytutu Dziedzictwa i Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ), współtworzących zasady merytoryczne oraz techniczne digitalizacji (w tym Katalog Dobrych Praktyk) na poziomie centralnym – traktować dziś należy jako obranie właściwej drogi tworzenia rozwiązań systemowych[9]. Szczególne wsparcie dla muzeów jako Centrum Kompetencji stanowi obecnie NIMOZ, szczególnie w zakresie opracowywania standardów zalecanych w procesach digitalizacyjnych i stworzenia Katalogu Dobrych Praktyk. Współpraca z muzealnikami i przedstawicielami różnych nauk w zakresie digitalizacji dziedzictwa kultury zaowocowała przede wszystkim powstaniem następujących raportów: *Zalecenia dotyczące planowania i realizacji projektów digitalizacyjnych w muzealnictwie* (2011), *Cyfrowe odwzorowania muzealiów – parametry techniczne, modelowe rozwiązania* (2012) oraz *Metadane, zagadnienia słowników kontrolowanych* (2012)[10]. W 2013 r. NIMOZ powołał cztery grupy ekspertów pracujących nad różnymi problemami w zakresie wypracowania standardów w digitalizacji w muzeach: grupa ekspertów ds. repozytorium cyfrowych zasobów muzealnych, grupa ekspertów ds. schematów metadanych, grupa ekspertów ds. cyfrowej fotografii dokumentacyjnej i grupa ekspertów ds. słowników kontrolowanych.

Digitalizacja dziedzictwa kultury pełni trzy podstawowe funkcje: ochronną, informacyjną oraz promocyjną. W ramach funkcji ochronnej można wyróżnić: zabezpieczenie wizerunku obiektu oraz bezpieczeństwo obiektu. Wizerunek obiektu, utrwalony zarówno w formie fotografii, jak i w bazie elektronicznej czy w wirtualnej kolekcji zbiorów upowszechnionej w Internecie, pozwala na przekazanie go przyszłym pokoleniom nawet w przypadku utraty obiektu. Przykładowo, tworzenie muzeum dzieł utraconych

[9] Zob. szerzej J. Czuba, *Działanie Narodowego Instytutu Audiowizualnego w ramach Wieloletniego Programu Rządowego Kultura+ Priorytet Digitalizacja*, „Muzealnictwo" 2011, nr 52, s. 14–17. Nie bez znaczenia jest także wytworzenie przez owe instytucje skutecznego mechanizmu przełamywania początkowych obaw środowiska (w tym muzealników) przed digitalizacją.

[10] Zob. szerzej www.digitalizacja.nimoz.pl/zalecenia-nimoz [16.12. 2012].

czy nawet publikacji dotyczących takich obiektów[11] umożliwia zatrzymanie pewnych składników dziedzictwa w pamięci społeczeństw, wpływając na poczucie przynależności do pewnej grupy podmiotów związanych z regionem lub historią. Rolę digitalizacji w zwiększeniu bezpieczeństwa obiektów należy rozumieć jako zapewnienie identyfikacji obiektu w sytuacji usunięcia go spod władztwa prawowitego dysponenta. Wskazanie, że mamy do czynienia z konkretnym obiektem, jest istotne zarówno w sprawach karnych, jak i cywilnych mających za przedmiot składnik dziedzictwa[12]. Dokumentacja obiektów umożliwia wysuwanie żądań zwrotu w przypadku ustalenia lokalizacji poszukiwanej rzeczy.

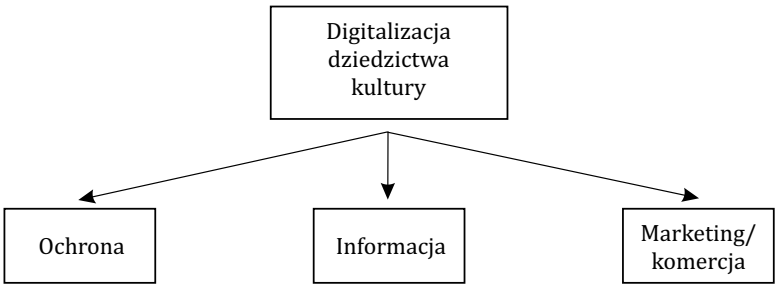
Wobec zmieniającego się profilu odbiorcy kultury ważne jest wykorzystanie wszystkich dostępnych środków przez podmioty prowadzące działalność kulturalną w celu dotarcia do potencjalnego odbiorcy. Używanie przez instytucje kultury oraz podmioty prywatne funkcjonujące w sektorze kultury nowych narzędzi przekazu jest konsekwencją przemian zachodzących w rozwoju społeczeństwa. Nie oznacza to jednak rezygnacji z dotychczasowych form działalności kulturalnej, lecz ich poszerzenie o nowe technologie i środki przekazu. Podobne wykorzystywanie mediów obserwuje się także w działalności artystycznej. Upowszechnienie kultury odbywa się teraz wieloma kanałami komunikacyjnymi – tym podstawowym oraz z wykorzystaniem środków skierowanych *ad incertam personam*. Jest to jeden z elementów definicji działalności kulturalnej, polegającej m.in. na upowszechnianiu kultury. Tym samym realizacja projektu związanego z digitalizacją zbiorów jest jednym z przejawów działalności statutowej instytucji kultury.

Dużą rolę digitalizacji można dostrzec w promocji zarządcy zdigitalizowanego dziedzictwa, najczęściej instytucji kultury. Niewątpliwe, duże znaczenie prowadzonych na portalach społecznościowych kampanii oraz oferta zawarta na stronach internetowych w postaci subskrypcji informatorów elektronicznych przesądzą o tym, że zdigitalizowana kolekcja zajmie ważne miejsce w polityce marketingowej podmiotów z sektora kultury. Można przypuszczać, że tak jak w każdym sektorze gospodarki (przyjmując istnienie „przemysłu sztuki") z oferty kulturalnej dostępnej w Internecie zostanie wyodrębniony sektor usług typu „premium" – dedykowanych dla wąskiego, ale chętnie płacącego za usługę luksusową klienta. Stworzenie takich usług przez podmioty prywatne nie będzie naruszało konstytucyjnej wolności korzystania z dóbr kultury. Do rozważenia pozostaje jednak, czy instytucje

[11] Por. S. Houpt, *Muzeum zaginionych dzieł*, Warszawa 2007.

[12] O roli fotografii także w kontekście prawa międzynarodowego por. E. Mattern, *The Role of Photography in the Protection, Identification, and Recovery of Cultural Heritage*, „International Journal of Cultural Property" 2012, nr 19, s. 133 i n.

kultury w ramach działalności gospodarczej taki komercyjny użytek na warunkach usługi luksusowej będą mogły zaoferować. Nie podejmując się głębszej analizy zagadnienia, można uznać, że pewne dedykowane świadczenia mogłyby zostać zaproponowane sponsorom instytucji kultury na podstawie zawieranych umów o współpracy.



Rys. 1. Funkcje digitalizacji dziedzictwa kultury

Źródło: opracowanie własne.

Obecnie digitalizacja zbiorów, przynajmniej jako idea albo plan, funkcjonuje w każdej instytucji kultury. Digitalizacja stała się modna jako hasło wywoławcze do pokazania zmian w polskim muzealnictwie, stała się także słowem wytrychem. Muzea bez programu digitalizacji oceniane byłyby jako anachroniczne i idące pod prąd zmian. W rzeczywistości digitalizacja to nie tylko szansa na środki finansowe, które po przygotowaniu dobrego projektu mogą wpłynąć do konkretnego muzeum, ale często nowy argument uzasadniający konieczność zatrudnienia. W literaturze przedmiotu pojawiają się głosy o zmarnowanych możliwościach, jakie dawało prowadzenie procesu digitalizacyjnego rozumianego jako element zmian systemowych w rodzimym muzealnictwie, oraz głosy dotyczące obecnego miejsca muzeum w przestrzeni publicznej[13]. I choć wszyscy rozumieją (nawet w sposób intuicyjny) pojęcie digitalizacji, to wyjaśnienia wymaga nie tyle kwestia zasadności jej prowadzenia, ile zakres jej wykorzystania. Dla realizacji ogólnie zakreślonego celu, czyli stworzenia repozytorium cyfrowego, które zawierałoby całość zbiorów muzealnych, konieczne jest jeszcze – oprócz wielu lat pracy, sporych nakładów finansowych oraz dokonania ujednolicenia – zakorzenienie się roli i znaczenia digitalizacji w świadomości społeczeństwa, a dalej zakreślenie prawnego poziomów udostępniania publicznego

[13] Ł. Gaweł, *Bez kompromisu i bez mapy... O zarządzaniu digitalizacją zbiorów muzealnych w Polsce*, „Muzealnictwo" 2012, nr 53, s. 120 i n.

i sposobów wykorzystania zbiorów. W obliczu zmian społeczno-gospodarczych, technicznych, ale przede wszystkim świadomości kolejnych pokoleń sprawa dostępu publicznego do zasobów cyfrowych będzie urastała do jednej z najistotniejszych. Tak zwana generacja „Z" i kolejne żyjące w świecie wirtualnym przewartościują zupełnie pojęcie własności w Internecie.

Można się spodziewać, że wskazywany często w literaturze przedmiotu art. 6 polskiej Konstytucji[14], czyli stworzenie przez państwo warunków upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury, stanie się mocnym argumentem za całkowitym upublicznieniem zdigitalizowanych zbiorów bez znaczącego różnicowania poziomu dostępności i powiązanego z nim elementu odpłatności. Wobec braku osadzenia terytorialnego cyberprzestrzeni zawsze pozostawać ona będzie poza kontrolą władzy z racji ograniczonych jej możliwości, ale przede wszystkim niemożności skoordynowania jej oraz zdigitalizowanych obiektów – nie istnieją tym samym cyberprzestrzenie poszczególnych państw[15]. Co więcej, kolejne pokolenia coraz bardziej będą traktowały Internet jako dobro wspólne, z którego bez ograniczeń będzie można czerpać informacje. Konsekwencją wprowadzania ograniczeń w tym zakresie będzie ich łamanie, co nie spotka się z tak negatywnymi reakcjami jak jeszcze kilka lat temu. Powszechny i bezpłatny dostęp stanie się z pewnością najpierw hasłem wywoławczym, a z czasem ogólną praktyką, także jeżeli chodzi o zbiory muzealne. Pozostaje tylko pytanie, za jaki czas to się stanie i czy już dziś mamy tego świadomość na etapie digitalizowania zbiorów.

Projekty digitalizacji zbiorów mają wielu zwolenników, ale pojawiają się także głosy krytyczne, dotyczące nie konkretnych rozwiązań, ale samej idei. Wykorzystywanie Internetu może być postrzegane dwojako – jako nieunikniony element działania instytucji świadczących usługi kulturalne albo jako konkurencja dla muzealnictwa[16]. W naszym przekonaniu należy z całą pewnością stwierdzić, że jest to element ewolucji sektora kultury. Sama kultura jest dziś czymś innym niż wczoraj – „składa się dziś z ofert, a nie nakazów; z propozycji, a nie norm"[17]. Trudno nie zgodzić się z Zygmuntem Baumanem, że z racji przekształcania się współcześnie społeczeństwa w społeczeństwo konsumentów kultura jawi się jako „składnica przeznaczonych do konsumpcji towarów,

[14] Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r., Dz.U. Nr 78, poz. 483 z późn. zm.

[15] O znaczeniu tego zjawiska dla kultury zob. Z. Bauman, *Kultura jako praxis*, Warszawa 2012, s. 40 i n.

[16] A. Kuśmidrowicz-Król, *Odwzorowanie cyfrowe dzieła sztuki i techniki multimedialne – perspektywa rozwojowa czy konkurencja dla współczesnego muzealnictwa?*, w: *Nowoczesne metody gromadzenia…*, s. 121 i n.

[17] Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 27.

z których każdy rywalizuje o przyciągnięcie nieznośnie ulotnej i rozproszonej uwagi potencjalnych klientów oraz zatrzymanie jej na sobie przez dłuższą niż mgnienie oka chwilę"[18]. Proces ten z pewnością będzie postępował, a ludzie tak jak konsumenci w markecie będą wybierali, co będą chcieli z owych wytworów kultury. Ponieważ instytucje kultury będą musiały coraz częściej rywalizować o uwagę i zainteresowanie potencjalnych „konsumentów kultury", konieczna będzie coraz szersza jej dostępność, którą daje cyfryzacja. Wykorzystywanie efektu digitalizacji z czasem nie będzie się ograniczało do samej możliwości oglądania w sieci obiektów danego muzeum, dostęp będzie musiał stać się interaktywny, opierający się na usłudze internetowej polegającej na możliwości zadawania pytań i otrzymywania odpowiedzi, na dialogu między kuratorami, archiwistami a zainteresowanymi (czyli wirtualną publicznością)[19]. Nie oznacza to, że zabraknie osób chcących mieć bezpośredni kontakt z obiektami muzealnymi, ale nawet konsumenci „bezpośredni" będą chcieli czegoś więcej – być może tzw. indywidualnych udostępnień magazynowych. W takich wypadkach w gestii muzeum pozostanie ocena ryzyka związanego ze wzbudzeniem zainteresowania i przyciągnięciem uwagi owych „konsumentów kultury", o których pisze Zygmunt Bauman.

Digitalizacja wiąże się z jeszcze jednym elementem, który nazwać można wewnątrzorganizacyjnym. Wobec nowych metod zarządzania instytucjami kultury oraz raportów, w których sygnalizuje się problemy w strukturach organizacyjnych instytucji, podjęcie przez instytucje kultury projektu digitalizacji pozwala wykorzystać zatrudnionych pracowników i zagwarantować ich dalsze zatrudnienie. Poruszony jest więc problem trudny w każdej instytucji publicznej, czyli istnienia czy też nie przerostów zatrudnienia. Powszechnie wiadomo, że najważniejszą pozycją w strukturach wydatków także muzeów są wynagrodzenia pracowników. Wobec postępującego procesu ograniczeń finansowych, spadku dotacji publicznych i braku zachęt podatkowych do angażowania środków prywatnych w kulturę przetrwanie możliwe jest jedynie dzięki kolejnym oszczędnościom oraz ograniczaniu zatrudnienia. Digitalizacja zbiorów i pewne większe możliwości finansowe dają szansę na co najmniej utrzymanie zatrudnienia w niektórych muzeach, tudzież nieznaczne ich zwiększenie. Docelowo jednak zmieniać się będzie struktura wykształcenia wśród pracowników muzeum (podobnie jak w innych instytucjach), zwiększać się będzie liczba informatyków (w tym specjalistów

[18] Ibidem, s. 28.

[19] Taką niedaleką przyszłość widzi już Freda Matassa, była główna inwentaryzator Tate Gallery w Londynie i przedstawiciel muzealników przy UK UNESCO Cultural Network – zob. F. Matassa, *Zarządzanie zbiorami muzeum. Podręcznik*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2012, s. 282–283.

od zabezpieczeń) kosztem „jednofakultetowych" historyków sztuki czy archeologów. Być może nastąpi odgórna zmiana, wynikająca z potrzeb rynku pracy. Uczelnie, które najwcześniej zauważą konieczność tworzenia takich programów studiów i które możliwe najpełniej będą wprowadzały elementy wykształcenia informatycznego, a tym samym współpracy z wydziałami technicznymi, wygrają rywalizację o potencjalnego studenta[20].

Ciągle otwarte pozostaje pytanie, co stanie się z pracownikami po przeprowadzeniu digitalizacji, które odwleka się w Polsce w czasie ze względu na obawy muzealników przed zmianą formuły usług kulturalnych (nie mówiąc już o konieczności ujednolicenia procesu, a dalej kompatybilności metadanych oraz czy sama digitalizacja nie stanowi zagrożenia dla miejsc pracy). Gdy poprzestanie się na tzw. systemie frekwencyjnym, polegającym na prostym i jakoby wymiernym obliczaniu, to jest na podstawie obecności fizycznej (sprzedawalności biletów), i opierając się na tym, będzie się oceniać popularność wystaw oraz zasadność finansowania takich instytucji, to rzeczywistość, w której znajdą się muzealnicy za kilkanaście lat, może się okazać bardzo przykra. Jednym ze sposobów ucieczki przed nią jest już dzisiaj realizowany przez większość muzeów szeroki program edukacyjny, kierowany do bardzo różnych odbiorców i odpowiednio sprofilowany. Obecnie szansą niedostrzeganą w pełni przez muzea w Polsce są owe wyżej sygnalizowane usługi interakcji, dostęp do wiedzy ekspertów oraz umożliwianie przez muzea tworzenia przez zainteresowanych własnych kolekcji wirtualnych z wykorzystaniem zbiorów muzealnych.

Czy w takim razie opóźnianie digitalizacji jest metodą na przetrwanie? Z pewnością nie. Zważywszy na błyskawicznie dokonujące się zmiany, dziś już nie obecność w Internecie jest wyznacznikiem istnienia w świadomości potencjalnych klientów konkretnej instytucji, ale dostarczanie przez nią ciągle aktualnych i nowych informacji. Powstaje rynek kultury działający na podobnych zasadach jak rynek konsumpcyjny, który wprost wskazuje na konieczność szybkiego obiegu towarów[21]. Dobrym przykładem może być obserwacja zachowania studentów Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, uczestniczących w zajęciach z obrotu dziełami sztuki. Jednym z elementów zaliczenia niniejszego przedmiotu jest

[20] W taki sam sposób zachodziły zmiany w zakresie zatrudniania menedżerów kultury, dziś praktycznie nie ma żadnego konkursu na stanowisko dyrektorskie w instytucjach kultury, w którym nie byłoby wymogu m.in. legitymowania się wiedzą w zakresie zarządzania czy znajomością prawa regulującego funkcjonowanie publicznych instytucji kultury oraz organizowania i prowadzenia działalności kulturalnej.

[21] Zob. ciekawe spostrzeżenia Z. Baumana w tym zakresie, będące inspiracją powyższych rozważań – Z. Bauman, *Kultura w płynnej…*, s. 126–134.

odnalezienie trzech obiektów w Muzeum Narodowym w Poznaniu wyłącznie po ich tytułach (różnych dla każdego studenta). Stąd rozpoczęły się dość częste wizyty studentów prawa w muzeum. Nagłe pojawienie się na stronie internetowej Muzeum Narodowego w Poznaniu wirtualnego muzeum Galerii Malarstwa i Rzeźby było dla studentów niezwykłym narzędziem, o którym wypowiadali się w samych superlatywach, gdyż nawet przy braku widocznych opisów poszczególnych obiektów umożliwiało im ono właściwe uszeregowanie obiektów w przestrzeni. Diametralna zmiana zdania nastąpiła wtedy, gdy owa wirtualna galeria przestała być aktualna. Wymiana części ekspozycji i brak jej uwidocznienia w Internecie spowodowały odwrót od wirtualnego muzeum i jego powszechną wśród studentów krytykę, rzutująca na ich ocenę całego muzeum. Nie rozumieli, dlaczego na stronie publikuje się nieaktualne informacje, wprowadzające ich zdaniem w błąd potencjalnych odbiorców. Przecież podstawowym rozwiązaniem w zakresie udostępniania zbiorów dziedzictwa jest tworzenie właśnie owych wirtualnych muzeów. Dostęp do wizerunków dzieł najłatwiej zapewnić, wykorzystując technologie cyfrowe. Niektóre muzea dysponują stronami wiernie odzwierciedlającymi układ pomieszczeń, tak aby odbiorca mógł poczuć atmosferę miejsca. Inne galerie koncentrują się na ukazaniu zbiorów często w kolejności i formie według dobranego przez kustosza wirtualnej galerii klucza. W procesie digitalizacji dziedzictwa pojawiają się podmioty i obiekty tożsame z tymi ze świata rzeczywistego. Muzeum wirtualne stanowi tym samym kombinację muzeum tradycyjnego z możliwościami technologii informatycznych[22].

W praktyce wobec pojawienia się nowych zasobów w postaci wirtualnych galerii konieczne jest przygotowanie pracowników do ich obsługi oraz wyznaczenie osób pełniących funkcję zarządcy galerii czy jej kustosza. W polskich muzeach od pewnego czasu obserwuje się zjawisko powoływania pełnomocników muzeum ds. digitalizacji zbiorów[23]. Program digitalizacji dziedzictwa koordynowany jest w Polsce przez specjalnie w tym celu wyodrębnioną jednostkę w strukturze NIMOZ. W zakresie przeprowadzenia projektu polegającego na digitalizacji kolekcji na jego formę oraz dobór składników największy wpływ ma pracownik muzeum lub opiekun kolekcji.

Należy zaznaczyć, że digitalizacja nie odnosi się wyłącznie do zbiorów publicznych, lecz także prywatnych. Wiele wskazuje na to, że digitalizacja zbiorów publicznych będzie postępowała znacznie szybciej aniżeli prywatnych, choćby z racji rozpoczęcia już tego procesu w wielu muzeach

[22] Por. P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010, s. 248.

[23] Pełnomocników mają m.in. Muzeum Narodowe w Warszawie oraz Muzeum Narodowe w Krakowie.

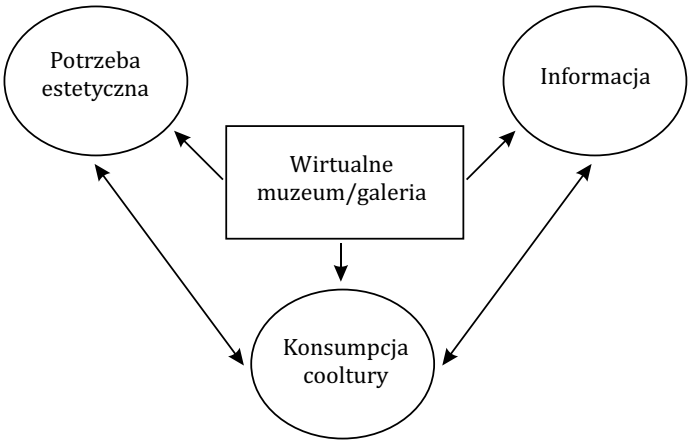
i lepszego przygotowania technicznego – funkcjonowania pracowni digitalizacyjnych. Jednakże nie należy całkowicie przekreślać kolekcji prywatnych w pracach digitalizacyjnych. W Polsce poziom świadomości kolekcjonerów dotyczącej ochrony zbiorów, dokumentacji itd. jest bardzo zróżnicowany. Widać to na przykładzie programu „Bezpieczne zbiory – bezpieczne kolekcje", zapoczątkowanego przez dawny Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (obecnie NIMOZ). Dla części kolekcjonerów stanowił on absolutne *novum*, a dla pozostałej części jedynie potwierdzenie właściwej drogi dokumentacji własnej kolekcji. Odmiennie niż np. w krajach anglosaskich, muzea prywatne nie są ani zbyt popularne, ani stojące na wysokim poziomie, choć oczywiście kilka wyjątków można znaleźć, jak choćby Villa La Fleur (Marka Roeflera). Nieudane próby stworzenia takich muzeów w Polsce, np. Grażyny Kulczyk i jej Art Stations Foundations według projektu Tadao Ando, pokazują nie tylko kapitałochłonność takich inwestycji, lecz także ciągły brak wzajemnego zaufania i współpracy podmiotów prywatnych z instytucjami państwowymi czy samorządowymi w naszym kraju. Dla wielu kolekcjonerów, których pierwszym krokiem są wypożyczenia na wystawy w instytucjach publicznych, a kolejnym wystawa własnej kolekcji w jednym z muzeów (np. Kolekcja Starmachów w Muzeum Narodowym w Krakowie, długoletnia wystawa kolekcji Krzysztofa Musiała w Muzeum Miasta Łodzi), wirtualne muzeum stanowi doskonały sposób prezentacji swojej kolekcji szerszemu gronu odbiorców, i to w sposób dłuższy niż tylko na czasowej wystawie.

Z rozmów prowadzonych z ważnymi kolekcjonerami w Polsce, szczególnie sztuki współczesnej, wynika, że część z nich jest dość zaawansowana w procesie digitalizacji własnych zbiorów, do którego zatrudnieni zostali krajowi specjaliści (przedsiębiorstwa zewnętrzne), a w przypadku jednego z kolekcjonerów sztuki XVII w. – pracownicy jednego z muzeów europejskich wykonujących takie zlecenia dla podmiotów prywatnych. Oczywiście, są to wyjątkowe przypadki, wielu polskich kolekcjonerów bowiem ciągle jest na etapie tworzenia „papierowych" zestawień swoich kolekcji. Docelowo jednak w odniesieniu do kolekcji prywatnych digitalizacja stanowić może rzeczywiste otwarcie zbiorów dla potencjalnych zainteresowanych i tym samym osłabiać argument, który do niedawna był podnoszony jako *contra* kolekcjom prywatnym, nawet tzw. nietoksycznym, a więc nie etnograficznym czy archeologicznym, ale sztuki współczesnej, to jest długotrwałe odosobnienie ważnych dzieł sztuki[24].

Wirtualne muzea to nie tylko inicjatywa realizowana przez jeden podmiot, to także muzea – bazy danych gromadzące informacje o zbiorach

[24] W. Szafrański, *Publiczne aspekty prywatnych kolekcji*, w: *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, red A. Jagielska-Burduk, W. Szafrański, Poznań 2012, s. 46–47.

pochodzących z różnych kolekcji. Przykładowymi łączonymi bazami są: Artcyclopedia, The Web Gallery of Art, Scala Archives czy Google Art[25]. Poza dostępem do wizerunków, w takich łączonych wirtualnych galeriach możliwe jest nabycie licencji na wykorzystanie wizerunku. Bazy oferują także możliwość złożonego wyszukiwania, zapisania danych użytkownika oraz przesyłania powiadomień o nowych obiektach. Zróżnicowany jest status zarządców baz reprezentujących sektor publiczny i prywatny.



Rys. 2. Zadania wirtualnego muzeum

Źródło: opracowanie własne

W przypadku digitalizacji dziedzictwa materialnego instytucja ma do wyboru kilka rozwiązań. Niezwykle ciekawym, ale i kosztownym rozwiązaniem dotyczącym dzieł przestrzennych jest digitalizacja 3D[26]. W odniesieniu do dziedzictwa zarówno materialnego, jak i niematerialnego mogą pojawić się argumenty natury etycznej przeciwko digitalizacji obiektów. Decyzja o niewłączaniu obiektu do procesu digitalizacji może wynikać z właściwości obiektu czy inkorporowania wierzeń religijnych pewnych społeczności (także mniejszości etnicznych). W praktyce takie decyzje są podejmowane na podstawie konsultacji z podmiotami reprezentującymi zainteresowanych wedle reguł wypracowanych przez organizacje zarządzające projektami[27].

[25] A. Kuśmidrowicz-Król, *Odwzorowanie cyfrowe dzieła sztuki...*, s. 124.

[26] Zob. szerzej E. Bunsch, R. Sitnik, *Proces digitalizacji 3D od założeń do dokumentacji cyfrowej*, „Muzealnictwo" 2011, nr 52, s. 48–53

[27] K. Hennessy, *Cultural Heritage on the Web: Applied Digital Visual Anthropology and Local Cultural Property Right Discourse*, „International Journal of Cultural Property" 2012, nr 19, s. 345 i n.

Zamiarem autorów nie jest omawianie roli podmiotów koordynujących proces digitalizacji dziedzictwa, lecz umiejscowienie tego procesu w działalności kulturalnej i koncepcjach ochrony dziedzictwa kulturowego. W dalszej części rozdziału digitalizacja zostanie przedstawiona jako nowoczesny model ochrony dziedzictwa kulturowego, wpisujący się w koncepcję zarządzania składnikami dziedzictwa na poziomie wartości niematerialnych, także w kontekście dotychczasowego rozpowszechniania wizerunków muzealiów. Digitalizacja dziedzictwa kultury ma swoje uzasadnienie w normach konstytucyjnych i ustawach regulujących działalność kulturalną. Zgodnie z przepisem art. 73 Konstytucji, każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury. Analizując powołany przepis przez pryzmat art. 5 Konstytucji, stanowiącego, że Rzeczpospolita strzeże dziedzictwa narodowego, można uznać, iż mamy w tym przypadku do czynienia z jednym z przejawów troski o dziedzictwo, a przed wszystkim z budowaniem w ramach polityki kulturalnej relacji między wspieraną przez państwo kulturą a obywatelami.

Jeśli założymy, że państwo ma zapewnić obywatelom wolność korzystania z dóbr kultury, podejmowane w tym zakresie działania, zarówno w sferze faktycznej, jak i działań ustawodawcy, powinny zmierzać do pełnego wykorzystania dostępnych sposobów. Przeniesienie zatem wizerunków dóbr kultury, takich jak muzealia, do Internetu przy wykorzystaniu narzędzi cyfrowych nie tylko stanowi możliwość, jaką daje technologia, ale poniekąd konstytuuje obowiązek wykorzystania jej przez państwo. Wobec rozwoju technologii i dostępu do niej zmieniają się zakresy znaczeniowe pojęć, takich jak korzystanie z dóbr kultury czy zawarte w definicji działalności kulturalnej – upowszechnianie kultury. Przede wszystkim w ramach działalności kulturalnej rozumianej jako tworzenie, upowszechnianie i ochrona kultury podmioty, których organizatorami są organy administracji rządowej i jednostki samorządu terytorialnego, powinny upowszechniać dorobek kulturowy metodami nowej generacji. Można przyjąć, że upowszechnianie kultury wszystkimi dostępnymi metodami to nie tylko nieunikniona przyszłość czy nawet teraźniejszość, lecz również obowiązek podjęcia takich działań, mający podstawę w normach prawnych. Upowszechnianie kultury realizowane jest równolegle przez podmioty niebędące instytucjami kultury[28]. Niemniej w tym przypadku dobór metod należy do podmiotu. Nie oznacza to jednak,

[28] Przykładowo, przez prywatne galerie i teatry.

że ze względu na wolę zaistnienia w sektorze kultury oraz nieuchronność funkcjonowania sztuki w multimediach projekty digitalizacji zostaną uznane za jeden z filarów działania również przez te podmioty.

W kontekście upowszechniania dóbr kultury możemy wyróżnić dwa rodzaje odbiorców: odbiorcę bezpośredniego oraz odbiorcę pośredniego, który korzysta z dobra kultury za pomocą urządzeń przekazujących dane informatyczne na odległość. W ramach tak wydzielonych grup odbiorców nie można wykluczyć, że część z nich z tego samego dobra będzie korzystało w dwojaki sposób (przykładowo, podczas wizyty w muzeum oraz w domu, chcąc pokazać wizerunek dzieła sztuki osobie trzeciej za pomocą Internetu). Dopuszczalność tych dwóch form wpływa także na postrzeganie dziedzictwa kultury. Obecnie możemy spotkać osoby korzystające z dóbr kultury i chcące zobaczyć ich substrat materialny oraz osoby, które jako pierwsze albo drugie miejsce spotkania z dobrem kultury wybierają Internet[29]. W zakresie dostępu pojawiają się dwie warstwy dziedzictwa kultury: rzeczywista, składająca się z utworu utrwalonego na nośniku oryginalnym (obraz, rzeźba, budynek zabytkowy), oraz niematerialna, stworzona na potrzeby odbioru za pomocą technologii cyfrowych – danych cyfrowych zapisanych na nośniku w postaci serwera, karty pamięci itp. W przypadku korzystania z dóbr kultury prezentowanych w Internecie zakres wykorzystania ich przez odbiorcę jest niemal tożsamy z zakresem korzystania z dobra kultury w tradycyjny sposób.

Rys. 3. Odbiorca e-dziedzictwa

Źródło: opracowanie własne

[29] Dostęp do dziedzictwa za pomocą Internetu jest niejednokrotnie jedynym rozwiązaniem dla osób niepełnosprawnych.

Nie tylko prawo polskie, ale także unijne odnosi się do projektów digitalizacyjnych. Wyrażenie w dokumentach organów Unii Europejskiej[30] poparcia oraz wielokrotne wskazywanie, że to obywatele Europy będą mieli dostęp do zdigitalizowanego dziedzictwa, potwierdza m.in. fakt wyodrębnienia się dziedzictwa Unii Europejskiej. W rezultacie postrzegania pewnych składników dziedzictwa jako reprezentujących unijny dorobek kulturowy zostały stworzone także pewne mechanizmy prawne. Dotyczą one wywozu dóbr kultury poza granice Unii Europejskiej[31] oraz zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium państwa członkowskiego[32]. Dotychczas poza wyżej powołanymi aktami nie wprowadzono do systemu prawa unijnego aktu podstawowego, który odnosiłby się do reprezentatywnej grupy obiektów dziedzictwa europejskiego. Niewykluczone, że wychodząc naprzeciw postulatom prawników reprezentujących różne kraje członkowskie (biedne i bogate w zabytki), docelowo powstanie reżim prawny obejmujący obiekty najwyższej wartości i będzie finansowany z odrębnego funduszu państw członkowskich[33]. Z pewnością za stworzeniem takiej kompleksowej regulacji będą państwa bogate w zabytki, licząc na silne wparcie finansowe i merytoryczne innych państw członkowskich. Nie jest też wykluczone, że po procesie digitalizacji specjalne komisje wyłonią tzw. *Spitzenobjekte*, które – jeżeli państwa członkowskie wyrażą taką wolę – zostaną poddane nowych regulacjom.

Do digitalizacji bezpośrednio odnosi się zalecenie Komisji w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego[34], wydane w 2011 r. Jest ono kolejnym dokumentem na temat wykorzystania nowych mediów w upowszechnianiu dorobku kulturowego. Zalecenie przyjęto z aprobatą w konkluzjach Rady z dnia 10 maja 2012 r. w sprawie digitalizacji dorobku kulturowego i udostępniania go w Internecie oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych[35]. Zauważalna jest wyraźna tendencja do wyodrębniania

[30] Dokumenty te przyjmują formy zaleceń i konkluzji.

[31] Rozporządzenie Rady (EWG) nr 3911/92 z dnia 9 grudnia 1992 r. w sprawie wywozu dóbr kultury, Dz.Urz. WE L 395 z 31 grudnia 1992 r., s. 1; obecnie rozporządzenie Rady (EWG) nr 116/2009 z dnia 18 grudnia 2008 r. w sprawie wywozu dóbr kultury, Dz.Urz. UE L Nr 39 z 10 lutego 2009 r., s. 1.

[32] Dyrektywa Rady 93/7/EWG z dnia 15 marca 1993 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium Państwa Członkowskiego, Dz.Urz. WE L Nr 74 z 27 marca 1993 r., s. 74 z późn. zm. Obecnie trwają prace nad wprowadzeniem zmian do dyrektywy.

[33] A. Jagielska-Burduk, *Zabytek ruchomy*, Warszawa 2011, s. 261.

[34] Zalecenie Komisji z dnia 27 października 2011 r. w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych, Dz.Urz. UE L Nr 283 z 29 października 2011 r.

[35] Konkluzje Rady z dnia 10 maja 2012 r. w sprawie digitalizacji dorobku kulturowego i udostępniania go w Internecie oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych, Dz.Urz. C Nr 169 z 15 czerwca 2012 r.

europejskiego dziedzictwa kultury, chociażby poprzez stwierdzenia uzasadniające strategię digitalizacji dziedzictwa, realizowaną, „aby Europa mogła utrzymać swoją wiodącą pozycję na świecie w dziedzinie kultury i treści kreatywnych i aby mogła wykorzystywać swoje bogactwo kulturowe w optymalny sposób”[36]. Dodatkowo z zalecenia wyłania się zaobserwowane przez Unię Europejską zjawisko „wyścigu” w zakresie digitalizacji dziedzictwa kulturowego Europy i reszty świata oraz świadomość korzyści materialnych z tego płynących. Oczywiście „wyścig” trwa na wszystkich prawie polach dotyczących ochrony dziedzictwa kulturowego. Zauważalny jest choćby w zakresie wpisów na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO, na której po okresie swoistej dominacji obiektów z Europy czy Ameryki zdecydowanie więcej zaczyna być wpisów z Afryki czy Azji, a szanse na zamieszczenie z Europy mają jedynie obiekty transgraniczne. Z tej perspektywy należy uznać za sukces tegoroczne rozszerzenie wpisu Kopalni Soli w Wieliczce o Kopalnię Soli w Bochni i Zamek Żupny oraz nowy – czternasty obiekt z Polski na Liście Światowego Dziedzictwa – drewniane cerkwie w polskim i ukraińskim pasie Karpat. Z tej perspektywy wydaje się, że Unia Europejska dość późno dostrzegła znaczenie kultury europejskiej nie tylko jako elementu integracyjnego, czyli także Europy regionów, ale też „eksportowego”. Z pewnością pierwsze programy kulturalne UE z lat 90. XX w., takie jak Kaléidoscope, Ariane, a szczególnie Raphaël[37], mający na celu (w ramach działania trzeciego) poprawę publicznego dostępu do dziedzictwa kulturowego, przysłużyły się dobrze eksponowaniu w kolejnych programach unijnych finansowania jego upowszechniania.

Nie bez znaczenia pozostaje także tożsamy z zapisami polskich norm konstytucyjnych cel w postaci podniesienia jakości życia obywateli Europy poprzez dostęp do e-dziedzictwa. Jakość życia w dokumentach unijnych wyrażana jest jako potrzeba zaspokajania potrzeb ekonomicznych i społecznych, wśród których ważne miejsce zajmuje dostęp do kultury i jej wszelakich przejawów.

Jak już wspomniano, digitalizacja jest rozbudowanym o formę elektronicznego przekazu sposobem udostępniania kultury. W przypadku dóbr kultury, określanych ze względu na zakres znaczeniowy jako zabytki, dzieła sztuki czy muzealia, udostępnieniu będzie podlegać wizerunek dzieła. Wizerunki dzieł znajdujących się w prywatnych kolekcjach były bardzo często wykorzystywane w publikacjach oraz na potrzeby prac badawczych. Przykładowo, w okresie międzywojennym do władz Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół

[36] Zalecenie Komisji z dnia 27 października 2011 r. w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych.

[37] Odnośnie do niniejszych programów zob. K. Waluch, *Polityka kulturalna Unii Europejskiej*, Płock 2001, s. 22–36.

Nauk wielokrotnie zwracano się z prośbą o udostępnienie wizerunków dzieł na potrzeby publikacji. Po wydaniu publikacji do PTPN przekazywano określoną wcześniej liczbę egzemplarzy[38]. Udostępnianie wizerunków muzealiów poddawano prawnej regulacji w ustawach z zakresu prawa muzealnego. W ustawie o ochronie dóbr kultury i muzeach w przepisie art. 46 pkt 8 wskazano, że muzea realizują swoje cele przez udostępnianie zbiorów dla celów naukowych i oświatowych. W ustawie nie było jednak normy prawnej regulującej szczegółowo udostępnianie wizerunków muzealiów[39].

Obecnie bezpośrednio do zagadnienia odnoszą się art. 25 i 25a ustawy o muzeach[40]. Wypada zgodzić się ze stanowiskiem Wojciecha Kowalskiego i Katarzyny Zalasińskiej, że w przypadku udostępniania muzealiów występuje stosunek kształtowany na podstawie władztwa zakładowego[41]. Niemniej jednak, właśnie ze względu na niejednolity status własnościowy dzieł (niemuzealiów) udostępnianych w salach muzeum, wydaje się celowe wprowadzenie zakazu fotografowania obiektów w całości. Nie w każdym przypadku można logicznie uzasadnić zgromadzenie obiektów stanowiących własność prywatną w odrębnej sali, gdy ich tematyka, autorstwo czy okres powstania przemawiają za eksponowaniem w salach, gdzie znajdują się muzealia. Generalnie w polskich muzeach obiekty prywatne są przemieszane z muzealiami właśnie dlatego, że są użyczane od właścicieli (albo przekazane w depozyty) z uwagi na konieczność uzupełnienia zbiorów muzealnych. Wykładnia przepisów ustawy o muzeach powinna być dokonywana przede wszystkim przez pryzmat podstawowego celu działalności muzealnej, tj. zachowania obiektów dla kolejnych pokoleń. Sfera udostępniania wizerunków obiektów, choć bardzo ważna, może każdorazowo być ograniczona potrzebą ochrony dzieł.

Przepisy te nie mają zastosowania do obiektów wchodzących w skład kolekcji prywatnych. Tym samym digitalizacja obiektów, które winny być zapisane w księdze depozytowej, powinna każdorazowo odbywać się za zgodą właściciela. W umowie można skonstruować zapisy, które pozwalałyby występować o zgodę tylko w określonych przypadkach, a zawierały zgodę ogólną. Wizerunki obiektów przekazane w depozyt do muzeów mogą być wykorzystywane bez udzielania dodatkowej zgody właściciela obiektu, np.

---

[38] Wnioski o zezwolenie na sfotografowanie muzealiów do prac naukowych oraz publikacji (dokumenty z lat 1930–1936), Biblioteka PTPN, rkps 881, k. 33, 34, 35, 54, 63, 64, 77, 79.

[39] Definicja muzealiów zmieniała się, pierwotnie odnosiła się do dóbr kultury zgromadzonych w muzeach bądź w zarejestrowanych kolekcjach, a obecnie wyłącznie do rzeczy ruchomych i nieruchomości stanowiących własność muzeum i wpisanych do inwentarza muzealiów.

[40] Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, tekst jedn. Dz.U. z 2012 r., poz. 987 z późn. zm.

[41] W. Kowalski, K. Zalasińska, *Prawo do wyglądu muzealiów i ich fotografowania*, „Państwo i Prawo" 2013, z. 2, s. 85.

do reprodukcji i publikacji dla celów statutowych. W takim przypadku właściciel może żądać otrzymania egzemplarza publikacji z wizerunkami obiektów. Ważne jest także ustalenie, kto z ramienia muzeum powinien zająć się utrwalaniem wizerunków i w jaki sposób oraz gdzie byłyby przechowywane. Przekazywanie wizerunków na cele komercyjne i do wszelkich publikacji, których muzeum działające w zakresie celów statutowych jako depozytariusz nie jest współwydawcą, oraz wykorzystywanie ich w ramach prowadzonej działalności gospodarczej (np. nadruk na koszulce sprzedawanej w sklepiku muzealnym), wymaga wyrażenia dodatkowej zgody.

Warto w tym miejscu nadmienić, że nie istnieje jednolity wzorzec umów użyczenia czy depozytu, nawet między muzeum rejestrowanym a właścicielem prywatnym[42]. Poszczególne muzea stosują własne wzorce umów, znacznie różniące się od siebie zarówno pod względem rodzajów umów, jak i stopnia uszczegółowienia (od bardzo ogólnych postanowień umownych do wysoce rozbudowanych, z wieloma klauzulami). Stosują także odmienną politykę w zakresie użyczeń z uwagi na różne podejście do samych związków między kolekcjonerami prywatnymi a muzealnikami. Funkcjonowanie od ponad dwudziestu lat rynku sztuki w Polsce wywołało dużą ostrożność (często nadmierną) muzeów względem prywatnych właścicieli dzieł sztuki. Jest to z pewnością efekt pojawiania się tzw. depozytów spekulacyjnych, to znaczy obiektów, które prywatni właścicieli użyczali do muzeów, a następnie po krótkim czasie odbierali i sprzedawali dalej. Uzyskiwali oni dokument, w którym potwierdzona była wartość obiektu (wpisana do umowy między właścicielem a muzeum), a sam obiekt zyskiwał status muzealnego i tym samym lepiej sprzedawał się na rynku. Tego typu przypadki spowodowały gwałtowne zaostrzenie polityki użyczania obiektów prywatnych, idące tak daleko, że niektóre muzea całkowicie wycofały się z takich działań, ze szkodą dla obu stron (muzeum i kolekcjonerów). Pozytywnie na tym tle wyróżnia się Muzeum Narodowe w Poznaniu, które dla celów „pełnej narracji" nie wycofało się z polityki użyczeń obiektów od ważnych kolekcjonerów. Obecnie depozyty spekulacyjne są zjawiskiem marginalnym, pozostawiły jednak pewną nieufność władz muzeów do właścicieli prywatnych (i odwrotnie).

Wydaje się, że już na tym etapie działalności digitalizacyjnej, na jakim znajduje się wiele najważniejszych muzeów w Polsce, zasadne jest wypracowanie jednolitego stanowiska odnośnie do możliwości (potrzeby) digitalizacji obiektów prywatnych znajdujących się w muzeach, szczególnie od dłuższego

[42] Bardzo dobrą pracę dotyczącą problemów ubezpieczeń dzieł sztuki także w aspekcie wypożyczania, choć przede wszystkim między muzeami, napisała I. Gredka, *Ubezpieczenia dóbr kultury w muzeach i zbiorach prywatnych*, Kraków 2013.

czasu, na podstawie wieloletnich umów depozytowych (dobrym przykładem są zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu). Także kolekcjonerom prywatnym może zależeć na digitalizacji ich obiektów znajdujących się w muzeum na podstawie umowy depozytu czy użyczenia; tym samym stworzenie klauzuli prawnej byłoby w przyszłości przydatne dla wielu muzeów. Powstaje jednak pytanie, czy w ogóle byłaby to dopuszczalna praktyka, nawet przy zgodzie właścicieli (i współfinansowaniu niniejszego procesu). Wątpliwości te rodzą się w związku z późniejszym wykorzystaniem efektów digitalizacji i możliwością cofnięcia przez prywatnego właściciela zgody na pełne wykorzystanie czy kwestią dochodów z komercyjnego wykorzystania. Indywidualnych rozwiązań w tym zakresie jest dość dużo, ale wobec braku jakichkolwiek głosów na poziomie centralnym muzea musiałyby wypracować własną praktykę. Bojąc się jednak „błędu pierwszego" i wychodzenia przed szereg, będą bardzo zachowawcze w podejściu do digitalizacji obiektów prywatnych znajdujących się w muzeum[43].

Zgodnie z treścią art. 25a ustawy o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne, wizerunki muzealiów mogą być utrwalone i przechowywane na informatycznych nośnikach danych[44]. Utrwalanie i przechowywanie wizerunków ma ścisły związek z funkcją ochronną digitalizacji zbiorów. Jeśli jednak muzeum pobiera opłaty za udostępnianie wizerunków muzealiów na informatycznych nośnikach danych, to bezpośredni dostęp do wizerunków muzealiów drogą elektroniczną jest bezpłatny. Ta ostatnia możliwość bezpłatnego dostępu wpisuje się w ideę upowszechniania dziedzictwa kultury *ad incertam personam*. Ustawodawca wskazując na bezpośredni dostęp, nie odnosi się do autorskich praw majątkowych (jeżeli jeszcze nie wygasły), a w literaturze wskazuje się na „dostęp do informacji o zasobach danego muzeum, z którym nie łączy się możliwość kopiowania udostępnionego tą drogą utrwalenia"[45]. W pełni można zaaprobować prawo do digitalizacji w zakresie funkcji informacyjnej. Niemniej jednak rola wirtualnego magazynowania danych zawierających obrazy wraz z opisami obiektów jest znacznie szersza[46]. Zauważalne jest to w podawaniu tak podstawowych danych, jak wymiary obiektów, które w wielu muzeach w Polsce (np. w Muzeum Narodowym w Poznaniu) nie są umieszczane na kartkach

[43] Zasłaniając się – początkowo słusznie – koniecznością digitalizacji własnych zbiorów i kosztami.

[44] Ustawa z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne, tekst jedn. Dz.U. z 2013 r., poz. 235.

[45] W. Kowalski, K. Zalasińska, op. cit., s. 85.

[46] W zakresie odbioru można zaryzykować twierdzenie, że może zbliżać się do bezpośredniego odbioru dzieła sztuki w muzeum.

znajdujących się przy obiektach, podczas gdy w Internecie informacja taka winna być udostępniona.

Poparcie dla udostępniania dziedzictwa w sferze niematerialnej wyraził Zbigniew Kobyliński, konstruując teorię prymatu równego dostępu do wartości dziedzictwa. Teoria dotyczy składników dziedzictwa kultury stanowiących zarówno własność państwa, jak i osób prywatnych, albowiem autor uznaje, że „dziedzictwo kulturowe winno być traktowane jako własność publiczna, do której wszyscy członkowie muszą mieć zapewniony dostęp i o którym mają prawo być wyczerpująco i przystępnie informowani, którą mają prawo wykorzystywać na różne sposoby i za którą wszyscy są jednakowo odpowiedzialni”[47]. Co więcej, zdaniem autora „nie ma znaczenia, kto jest właścicielem materii danego obiektu. Obiekt jest bowiem własnością publiczną w takim sensie, że każdy może korzystać z dobrodziejstw, jakimi są wartości duchowe, których jest on nośnikiem”[48]. Teoria ta zakłada, że dostęp do dziedzictwa ma być ułatwiony na poziomie wartości niematerialnych. Właściciel powinien znosić korzystanie z jego przedmiotu własności w stopniu, w jakim możliwe jest niedestrukcyjne korzystanie przez społeczeństwo z wartości kulturalnych zawartych w obiekcie oraz zachowanie go w dobrym stanie.

Autor wskazał na istotę zasady wolnego dostępu, która polega na korzystaniu z wartości niematerialnych zawartych w dziedzictwie kultury. Przez pryzmat teorii prymatu równego dostępu do wartości dziedzictwa autorstwa Z. Kobylińskiego można dokonywać interpretacji przepisów prawa odnoszących się m.in. do upowszechniania wizerunków muzealiów w wersji elektronicznej. Autor uznał, że teoria może dotyczyć w równym stopniu własności publicznej, jak i prywatnej. Uważamy, że nie można rozważać stosowania teorii do sytuacji prawnej przedmiotów udostępnianych w muzeach, a będących obiektami prywatnymi, bez wcześniejszego określenia woli właściciela w tym zakresie (choćby w klauzuli umowy depozytu czy użyczenia między muzeum a owym właścicielem). Niemniej jednak, teoria ta może pełnić funkcję wspierającą przy rozszerzającej wykładni przepisu art. 25a ustawy o muzeach jako zezwalającego na naruszanie ewentualnego prawa autorskiego poprzez upowszechnianie wizerunków dzieł w ramach prowadzonych przez muzea wirtualnych galerii. Wydaje się, że proces upowszechniania wizerunków dzieł w ramach wirtualnych galerii jest nieuchronny i wysoce niepraktyczne oraz bezcelowe byłoby wprowadzanie ograniczeń w tym zakresie.

---

[47] Z. Kobyliński, *Własność dziedzictwa kulturowego. Idee – problemy – kontrowersje*, Warszawa 2009, s. 291–292.

[48] Ibidem, s. 294–295.

Digitalizacja dziedzictwa i dostęp do e-dziedzictwa wpływają na zmianę postrzegania i kształtowania się tożsamości kulturowej. Dodatkowo można wywodzić, że w dobie cyfryzacji powstał nowy rodzaj tożsamości, niezwiązany z granicami, ale determinowany dostępem do Internetu. Fakt powstania społeczności internetowej był przedmiotem licznych badań socjologicznych. Ustalono, że użytkownicy Internetu są bardzo aktywni, jeśli chodzi o konsumpcję kultury – kultury pod każdą postacią[49]. Na Wydziale Prawa i Administracji UAM w latach 2006–2012 prowadzone były badania ankietowe dotyczące uczestnictwa w kulturze studentów tego Wydziału. W tabelach 1 i 2 zaprezentowano wyniki dotyczące wizyt w ciągu roku w muzeach i galeriach sztuki współczesnej oraz wejść na strony internetowe tego typu instytucji[50].

Tabela 1. Wizyty studentów w muzeach i galeriach sztuki współczesnej w ciągu roku (w %)

Liczba wizyt	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**	**2012**
Brak wizyt w muzeach	64	65	60,5	57	51	48	46
1–2 wizyty w muzeach	26	27,5	25,5	28,5	38	37	37
3–5 wizyt w muzeach	9,5	7	13	13,5	10,5	13	15
Powyżej 5 wizyt w muzeach	0,5	0,5	1	1	1,5	2	2
Brak wizyt w galeriach sztuki	98	98	97	94	94	94	92
1–2 wizyty w galeriach sztuki	1	1	2	4	4,5	3,5	4
3–5 wizyt w galeriach sztuki	0,5	0,5	0,5	1	0	1	2
Powyżej 5 wizyt w galeriach sztuki	0,5	0,5	0,5	1	1,5	1,5	2

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 2. Wirtualne wizyty studentów w muzeach i galeriach sztuki współczesnej w ciągu roku (w %)

Liczba wejść na stronę internetową	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**2010**	**2011**	**2012**
Brak wejść na stronę muzeum	27,5	20	19,5	13	12	7	8
1–2 wejścia na stronę muzeum	47,5	41,5	29	14	4	5	1
3–5 wejść na stronę muzeum	12	9	11,5	17,5	7,5	14	13
Powyżej 5 wejść na stronę muzeum	13	29,5	40	45,5	76,5	74	78
Brak wejść na stronę galerii sztuki	58	61,5	53,5	39	41,5	34	32
1–2 wejścia na stronę galerii sztuki	15,5	9,5	11	21	23,5	11,5	5,5
3–5 wejść na stronę galerii sztuki	5,5	10,5	11	11	8	22,5	24,5
Powyżej 5 wejść na stronę galerii sztuki	21	18,5	24,5	28	27	32	38

Źródło: opracowanie własne.

[49] Por. P. Siuda, *Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, Warszawa 2012; P. Siuda, *Mechanizmy kultury prosumpcji, czyli fani i ich globalne zróżnicowanie*, „Studia Socjologiczne" 2012, nr 4 (207), s. 109–132.

[50] Każdego roku w badaniu uczestniczyło 200 studentów.

W tych samych grupach badawczych zmieniał się znacząco odsetek osób, które zaglądały na strony internetowe muzeów czy galerii sztuki współczesnej, co wiąże się także z upowszechnianiem Internetu w formie „brania" i „dawania", czyli rozwijaniem się stron internetowych (również muzeów i galerii w ciągu ostatnich 7–8 lat)[51]. Pomijając fakt, że studenci stanowią bardzo mobilną grupę, interesującą się wieloma sprawami i stawiającą duże wymagania (odwiedziny internetowe miały miejsce głównie w zagranicznych muzeach i galeriach), można stwierdzić, że różnice w obiorze wizyty osobistej i wirtualnej, przede wszystkim w galeriach sztuki współczesnej, oraz większa aktywność wirtualna (przesunięcie się ku „powyżej 5") pokazują konieczność usieciowienia, a zarazem szanse dla usieciowionego muzeum z różnymi poziomami dostępu internetowego[52]. Z przeprowadzonych ankiet jasno wynikało, że kwestia kosztów wejścia do muzeum czy galerii jest sprawą absolutnie drugorzędną, istotna jest wygoda, oszczędność czasu, możliwości wirtualnego przemieszczania się i wybór tego, co aktualnie owego ankietowanego interesuje[53]. Obecnie osoby tworzące różne społeczności internetowe, ale także pojedynczy użytkownicy sieciowi są zainteresowani poszerzaniem dostępu do informacji w Internecie, często już nie masowych, lecz bardzo specjalistycznych. Nie inaczej sprawa wygląda w kwestii poszukiwań informacji o muzealiach. Digitalizacja zbiorów muzealnych, a w konsekwencji stworzenie ujednoliconych baz w tym zakresie na poziomie krajowym, a z czasem zapewne europejskim, wymusi kompleksowe podejście do problemu dostępu i korzystania z efektów digitalizacji.

Koncepcja równego dostępu do dóbr kultury Zbigniewa Kobylińskiego, prezentowana pokrótce wyżej, wydaje się wychodzić naprzeciw nieuchronnym zmianom, jakie czekają świat, a tym samym i dziedzictwo w wirtualizowaniu rzeczywistości. W związku z koniecznością poszukiwań rozwiązań w zakresie systemów ochrony dziedzictwa, w sposób fundamentalny zmieniający podejście do niniejszej problematyki, powstają coraz to nowsze koncepcje. Zaprezentowana w książce *Zabytek ruchomy* koncepcja ochrony interesów sukcesorów autorstwa Alicji Jagielskiej-Burduk i Wojciecha Szafrańskiego[54] także może zostać wykorzystana przy okazji dyskusji o przy-

[51] Ankietowani mieli pewne problemy z odpowiedzią, ile razy odwiedzali poszczególne strony, dlatego mieli uwzględniać jedynie te przypadki, które rzeczywiście pamiętają.

[52] Oczywiście, gdyby badania te przeprowadzić w grupie osób powyżej 50. roku życia, wyglądałyby one całkowicie inaczej, niemniej kolejne pokolenia tylko będą wzmacniały tendencję wirtualną.

[53] W świetle tych badań wydaje się, że tzw. muzeum za złotówkę jest w warunkach polskich pomysłem chybionym.

[54] A. Jagielska-Burduk, op. cit., s. 281–286.

szłości digitalizacji. W myśl niniejszej koncepcji, w hierarchii podmiotów uprawnionych na pierwszym miejscu stawia się pokolenie następne, a na drugim – pokolenie współczesne, przy jednoczesnym założeniu, wynikającym z obserwacji nietrwałości prawa własności. Tym samym poszczególne składniki dziedzictwa kultury nie powinny być traktowane jako należące wyłącznie do właściciela (dysponenta). Realizacja tej koncepcji przy pozostawieniu obecnej konstrukcji własności jest niemożliwa, jednakże stanowi ona pewne rozwiązanie obecnej sytuacji, tj. kompletnej „niewydolności" prawnorzeczowej instytucji własności, doznającej tak wiele ograniczeń administracyjnoprawnych, prawnoautorskich i innych, że praktycznie w zakresie własności zabytków (dóbr kultury) można mówić więcej o obowiązkach właściciela i jego ograniczeniach niż uprawnieniach. W myśl koncepcji ochrony interesów sukcesorów istotne byłoby wprowadzenie do systemu ochrony dziedzictwa zmodyfikowanej instytucji powiernictwa (trustu) czy swoiście pojmowanej własności podzielonej. W tej mierze kwestia stworzenia możliwości dostępu wirtualnego do dobra kultury staje się elementem spójnym między zachowaniem obiektów dla przyszłych pokoleń w stanie niepogorszonym (tj. realizacja interesu zbiorowości i indywidualnego) a powszechnym dostępem do dziedzictwa kultury.

Wielokrotnie podkreśla się, że digitalizacja kolekcji muzealnych nie ulega zamknięciu w momencie zakończenia samego procesu, ponieważ o wiele istotniejsze z perspektywy czasowej będzie utrzymywanie cały czas dostępu do kolekcji, jej ujednolicanie i podnoszenie poziomu informacji. Ma to służyć nie tylko zapewnieniu nowej atrakcyjności muzeum, ale także stworzeniu innej niż dotychczas więzi z odbiorcą. Mając na uwadze to, że cały proces digitalizacji realizowany jest na podstawie zaleceń i zgodnie z polityką unijną, na etapie zaawansowanych prac brakuje rozwiązania kształtującego uprawnienie obywatela Unii Europejskiej do dostępu do dziedzictwa zarówno na płaszczyźnie informacyjnej, jak i na wszelkich płaszczyznach odbioru e-kultury. Być może zbliżamy się do momentu wyodrębnienia nowego reżimu prawnego na reprezentatywnych składnikach dziedzictwa europejskiego oraz wyłomu w prawach zarządzania zbiorami stanowiącymi własność publiczną[55]. W przypadku deklarowanej woli uczestnictwa w wyścigu państw w zakresie digitalizacji jest to dla ustawodawcy unijnego propozycja nie do odrzucenia.

[55] W naszym przekonaniu obecnie poza regulacją powinny pozostać zbiory stanowiące własność prywatną.

Podsumowanie

Opisane w rozdziale modele obszarów świata rzeczywistego w postaci wirtualnych muzeów i galerii to nowa płaszczyzna aktywnej działalności świata kultury, przeznaczona nie tylko do przekazywania informacji, ale rzeczywistego, nowego sposobu odbierania dóbr kultury. Ewolucję usług kulturalnych opóźnia kryzys gospodarczy, znajdujący ujście w polityce finansowej państw najczęściej w sektorze kultury, powodujący niemożność poszerzania kolekcji[56] i brak inicjatyw podmiotów prywatnych związanych z aktywizowaniem nowych form działalności kulturalnej.

Ciągły rozwój technologiczny sprawia, że podmioty gromadzące bazy zdigitalizowanego dziedzictwa muszą przystosowywać posiadane bazy danych do nowego oprogramowania oraz podejmować działania mające na celu zabezpieczenie danych[57]. Można w tym przypadku nawet mówić o zjawisku przymusowego dialogu branży IT i podmiotów z sektora kultury[58]. Nie jest to bez znaczenia wobec przenoszenia akcentów rozwoju kraju i województw na działalność innowacyjną oraz tworzenia sieciowych powiązań (np. klastrów kultury) w sektorze otoczenia biznesu.

Równolegle z rozwojem technologicznym powinna także zmieniać się polityka kulturalna państw, a przed wszystkim prawo unijne dotyczące dziedzictwa, na którego pełniejszą instytucjonalizację państwa członkowskie czekają już od co najmniej dekady[59]. Wydaje się, że jest to rozwiązanie coraz bliższe, tym bardziej że problematyka optymalizacji gospodarczego i kulturowego potencjału europejskiego dziedzictwa kulturowego z wykorzystaniem Internetu na stałe zagościła w polityce Unii Europejskiej.

---

[56] Dotacje na instytucje kultury obejmują przede wszystkim utrzymanie bieżących zasobów ludzkich i lokalowych oraz zgromadzonych zbiorów. Najczęściej muzea nabywają obiekty z kwot otrzymanych po odpisie podatku VAT.

[57] A. Bentkowska-Kafel, *Historyczna wiarygodność zabytku wirtualnego*, w: *Nowoczesne metody gromadzenia...*, s. 46.

[58] M. Pawlikowski, *Dialog między techniką i sztuką – znaczenie zagadnień technicznych związanych z tworzeniem cyfrowych kolekcji on-line*, w: *Nowoczesne metody gromadzenia...*, s. 146.

[59] Pierwszym silnym sygnałem regulacji unijnej w zakresie zabytków było rozporządzenie Rady (EWG) nr 3911/92 z dnia 9 grudnia 1992 r. w sprawie wywozu dóbr kultury.

3

Tu radzić by sobie można – celem pouczania publiczności – przez uzupełnienie zbiorów dobremi fotografiami dzieł doborowych niektórych mistrzów i szkół. Jest to wprawdzie surogat tylko, i to surogat mimo wydoskonalenia dzisiejszej techniki reprodukcyjnej względnie pierwotny; ale zadaniu galerji naszej mógłby on oddać wielkie usługi. W ten to np. sposób poucza berlińskie Muzeum Ces. Fryderyka o wyglądzie gandawskiego ołtarza Huberta i Jana van Eyck. Rozmieszczenie tych reprodukcji, rzecz jasna, powinno być bardzo dyskretne, by nie obniżyło wartości i powagi galerji samej (S. Dettloff, *Galerja obrazów Muzeum im. Mielżyńskich*, Poznań 1916, s. 26–27).

Digitalizacja – wyzwania prawne

Słowo „digitalizacja" pojawia się najczęściej w kontekście inicjowanego i popieranego przez Komisję Europejską dążenia do „zapewnienia szerszego dostępu do zasobów kulturowych" dzięki procesowi cyfrowego zapisu zasobów kultury. Inicjatywa digitalizacji zasobów kulturowych[1] wpisuje się w podejmowane już od kilku lat działania i zgłaszane postulaty społeczeństwa informacyjnego dotyczące zapobiegania wykluczeniu cyfrowemu w dobie postępu technologicznego i stale zwiększającego się dostępu do Internetu. Digitalizacja zasobów kulturowych to również sposób na wypełnienie obowiązków konstytucyjnych państwa względem jego obywateli, wyrażonych choćby w przepisie art. 6 Konstytucji, którego ust. 1 stanowi, że Rzeczpospolita Polska stwarza warunki upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury, będącej źródłem tożsamości narodu polskiego, jego trwania i rozwoju[2]. Projekt digitalizacji zbiorów kulturowych powinien w efekcie przyczynić się do rozszerzenia możliwości dostępu do zasobów dziedzictwa kulturowego i korzystania z nich.

[1] Zalecenie Komisji Wspólnot Europejskich z dnia 24 sierpnia 2006 r. w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych 2006/585/WE, Dz.Urz. UE L Nr 236 z 31 sierpnia 2006 r.

[2] Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r., Dz.U. Nr 78, poz. 483, z późn. zm. O obowiązkach państwa w zakresie kultury mowa m.in. na stronie Kongresu Kultury: www.kongreskultury.pl/title,Obowiazki_Panstwa_w_obszarze_kultury_i_sztuki_,pid,26,oid,49,cid,43.html [31.10.2013].

Digitalizacja i ochrona zasobów europejskiej pamięci kulturowej, obejmujących materiały drukowane (książki, czasopisma, gazety), fotografie, obiekty muzealne, dokumenty archiwalne, materiały dźwiękowe i audiowizualne, obiekty zabytkowe i stanowiska archeologiczne (zwane dalej „dorobkiem kulturowym") to jeden z kluczowych obszarów zainteresowania Unii Europejskiej[3]. Państwa członkowskie, w tym Polska, traktują cyfryzację priorytetowo i podejmują aktywne działania w zakresie digitalizacji swoich zasobów kulturowych. Jak wskazano w *Raporcie o digitalizacji dóbr kultury*, misją państwa polskiego jest „zachowanie dla przyszłych pokoleń polskiego dziedzictwa kulturowego, w tym archiwaliów, muzealiów, rękopisów, książek, muzyki, filmów i materiałów audiowizualnych poprzez ich digitalizację w celu powszechnego dostępu do dorobku historycznego i cywilizacyjnego Polski zapobiegającego wykluczeniu kulturowemu społeczeństwa, zapewniającego właściwe miejsce dorobku Polskiej Kultury i Sztuki w systemie upowszechniania kultury światowej"[4].

Przedsięwzięcie digitalizacji stawia przed odpowiedzialnymi za ten proces podmiotami m.in. wielkie zadania techniczne i prawne. Digitalizacja oraz dostęp do dziedzictwa kulturowego powinny bowiem być realizowane z pełnym poszanowaniem praw własności intelektualnej[5]. Przeprowadzenie procesu digitalizacji musi zatem uwzględniać wszelkie ewentualne ograniczenia wynikające z praw własności intelektualnej.

W cytowanym *Raporcie o digitalizacji dóbr kultury* zasygnalizowano, że barierami komplikującymi proces udostępniania dokumentów cyfrowych przez archiwa i biblioteki na stronach internetowych są ograniczenia wynikające choćby z ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (dalej: Prawo autorskie)[6].

---

[3] Zalecenie Komisji z dnia 27 października 2011 r. w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych, Dz.Urz. UE L Nr 283 z 29 października 2011 r., s. 39–45.

[4] *Raport o digitalizacji dóbr kultury. Program digitalizacji dóbr kultury oraz gromadzenia, przechowywania i udostępniania obiektów cyfrowych w Polsce 2009–2020*, www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_digitalizacji_dobr_kultury,pid,136,oid,787,cid,174.html [31.10.2013].

[5] Konkluzje Rady z dnia 10 maja 2010 r. pt. „Europeana: kolejne kroki", Dz.Urz. UE C Nr 137 z 27 maja 2010 r.

[6] Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tekst jedn. Dz.U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631. Na ograniczenia te wskazują również T. Makowski i K. Ślaska w publikacji *Krajowa strategia cyfryzacji dziedzictwa narodowego*, w: *Cyfrowy świat dokumentu. Wydawnictwa, biblioteki, muzea, archiwa*, red. H. Hollender, Warszawa 2011, s. 91.

A. Digitalizacja w świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych

I. Digitalizacja – definicja pojęcia

Pomimo popularności idei digitalizacji, w polskim prawie brakuje definicji legalnej tego zjawiska[7]. Zgodnie z definicją *Słownika języka polskiego*, digitalizacja to nadawanie postaci cyfrowej danym pisanym i drukowanym, zawartym na nośnikach magnetycznych lub innych[8]. Natomiast w *Zaleceniach* Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (dalej: NIMOZ) digitalizacją nazywa się zestaw czynności, które prowadzą do przetworzenia rzeczywistego obiektu (wartości analogowej) w tzw. obraz cyfrowy, czyli plik zawierający cyfrowe odwzorowanie obiektu[9]. Przy czym, jak zastrzegają eksperci NIMOZ, nie jest digitalizacją utworzenie modelu 3D przez grafika komputerowego (takie działanie oznacza modelowanie). Digitalizację można też rozumieć jako zautomatyzowany proces pomiarowy, pozwalający na uzyskanie danych cyfrowych o stałych i dobrze zdefiniowanych parametrach[10]. Odnosząc się do braku definicji legalnej digitalizacji, Rafał Golat wskazuje, że pojęcie to powinno być pojmowane jako „tworzenie cyfrowego zapisu zawartości różnego rodzaju dokumentów (materiałów), istniejących w bardziej tradycyjnych, nie cyfrowych postaciach, takich jak w szczególności dokumenty drukowane, i przy użyciu odpowiednich technik, takich jak np. skanowanie”[11]. Digitalizacja to proces mający aspekt techniczny w takim zakresie, w jakim dotyczy utrwalenia za pomocą wybranych technik określonych przedmiotów, oraz aspekt prawny.

---

[7] H. Rymar, K. Rybicka, *Prawne aspekty digitalizacji muzealiów i obiektów kultury*, Centrum Cyfrowe, www.centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/2013/05/Prawne-aspekty-digitalizacji-muzeali%C3%B3w-i-obiekt%C3%B3w-kultury_2013.pdf [31.10.2013]; R. Golat *Aspekty prawne digitalizacji*, w: *Cyfrowy świat dokumentu…*, s. 64.

[8] www.sjp.pwn.pl/szukaj/digitalizacja [31.10.2013].

[9] *Zalecenia dotyczące planowania i realizacji projektów digitalizacyjnych w muzealnictwie*, przygotował zespół ekspertów powołany przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów: E. Bunsch, P. Jamski, T. Kalota, L. Karecka, M. Kłos, J. Marciniak, C. Mazurek, R. Sitnik, M. Szala, M. Werla, T. Zaucha, ze strony NIMOZ: A. Kuśmidrowicz-Król, Warszawa 2011, www.nimoz.pl/upload/digitalizacja/Zalecenia_NIMOZ_master_2013.pdf [31.10.2013].

[10] Ibidem. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że *Zalecenia dotyczące planowania i realizacji projektów digitalizacyjnych w muzealnictwie* odróżniają digitalizację 2D od digitalizacji 3D. Digitalizacja 2D to przetworzenie rzeczywistego obiektu w jego wizerunek cyfrowy zapisany w postaci dwuwymiarowej (najpowszechniejsze zastosowanie to akwizycja zdjęć aparatami cyfrowymi lub skanowanie skanerami płaskimi). Natomiast digitalizacja 3D to przetworzenie rzeczywistego obiektu w jego wizerunek cyfrowy zapisany w postaci trójwymiarowej (najpowszechniejsze zastosowanie to skanowanie 3D, pozwalające na uzyskanie współrzędnych [x, y, z] powierzchni rzeczywistego obiektu w kartezjańskim układzie współrzędnych).

[11] R. Golat, *Aspekty prawne…*, s. 64.

Należy bowiem pamiętać, że digitalizacja to nie tylko samo zapisywanie w formie cyfrowej, ale także wiążący się z tym cyfrowy sposób udostępniania, przechowywania, archiwizowania i przesyłania utrwalonych w cyfrowej postaci obiektów[12]. Wszystkie te działania mają szczególne znaczenie w przypadku obiektów, które stanowią utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Przede wszystkim dlatego, że powodują wkroczenie w obszar monopolu praw przysługujących twórcy bądź innemu uprawnionemu podmiotowi[13].

II. Przedmiot digitalizacji

Digitalizacją zajmują się instytucje kultury oraz inne podmioty prowadzące działalność kulturalną i upowszechniające naukę. Ich zadaniem jest stworzenie cyfrowej bazy dziedzictwa kulturowego. Według potocznej definicji, dziedzictwo kulturowe to ogół dorobku społeczeństw (narodów i środowisk) w zakresie nauki, sztuki, architektury, oświaty, techniki, wytworzonego w trakcie jego historycznego rozwoju i przekazywanego z pokolenia na pokolenie[14]. Bardziej rozbudowaną koncepcją „niematerialnego dziedzictwa kulturowego" posługuje się choćby UNESCO. W art. 2 Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sporządzonej w Paryżu dnia 17 października 2003 r., niematerialne dziedzictwo kulturowe zdefiniowano jako: „praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedzę i umiejętności – jak również związane z nimi instrumenty, przedmioty, artefakty i przestrzeń kulturową – które wspólnoty, grupy i, w niektórych przypadkach, jednostki uznają za część własnego dziedzictwa kulturowego. To niematerialne dziedzictwo kulturowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie, jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią oraz zapewnia im poczucie tożsamości i ciągłości, przyczyniając się w ten sposób do wzrostu poszanowania dla różnorodności kulturowej oraz ludzkiej kreatywności[15]".

Z powyższego zestawienia definicji potocznej oraz definicji znajdującej się w Konwencji UNESCO wynika, że określenie „dziedzictwo kulturowe" ma

[12] B. Szczepańska, *Prawo autorskie – ochrona dzieł elektronicznych*, w: *Biblioteki cyfrowe. Projekty, realizacje, technologie*, red. J. Woźniak-Kasperek, J. Franke, Warszawa 2007, s. 61.

[13] Zastrzegam, że będę posługiwać się zbiorczym pojęciem „uprawniony" dla określenia twórcy bądź innego podmiotu uprawnionego z tytułu majątkowych praw autorskich.

[14] Hasło opracowano na podstawie: R. Smolski, M. Smolski, E.H. Stadtmüller, *Edukacja obywatelska. Słownik encyklopedyczny*, Wrocław 1999, www.portalwiedzy.onet.pl/84485,,,,dziedzictwo_kulturowe,haslo.html [31.10.2013].

[15] Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r., Dz.U. z 2011 r. Nr 172, poz. 1018.

szeroki zakres znaczeniowy. Digitalizacja dziedzictwa kulturowego może zatem dotyczyć rozmaitych obiektów. Niektóre z nich pozostają w domenie publicznej, a zatem w przestrzeni swobodnego użytku, do której „trafiają" wytwory, które nigdy nie były objęte ochroną prawnoautorską bądź co do których okres ochrony prawnoautorskiej już upłynął[16]. W odniesieniu do tego typu obiektów digitalizacja zasadniczo nie powoduje złożonych problemów prawnych.

Problemy prawne pojawiają się, gdy obiekt mający być przedmiotem digitalizacji jest utworem chronionym Prawem autorskim. Stąd niezbędne jest wyjaśnienie pojęcia „utwór" na gruncie Prawa autorskiego oraz weryfikacja, czy utwór podlega ochronie na gruncie tej ustawy. Należy zaznaczyć, że obecnie obowiązujące Prawo autorskie stosuje się do utworów stworzonych (ustalonych) po wejściu w życie tej ustawy oraz do utworów stworzonych wcześniej, lecz nadal objętych ochroną[17]. W praktyce można mieć do czynienia z dwojaką sytuacją „starych utworów"[18], tj. z sytuacją, w której dany utwór został stworzony pod rządami poprzednio obowiązującej ustawy i co do którego autorskie prawa majątkowe jeszcze nie wygasły w momencie wejścia w życie obecnie obowiązującego Prawa autorskiego, oraz z sytuacją tzw. odżycia (reaktywowania) wygasłych autorskich praw majątkowych. Odżycie wygasłych autorskich praw majątkowych oznacza, że jeżeli prawo do danego utworu wygasło przed datą wejścia w życie Prawa autorskiego, to wraz z nadejściem tej daty prawo to odżywa. Przy czym, jak wskazują Janusz Barta i Ryszard Markiewicz, reaktywowane majątkowe prawo autorskie trwa od daty wejścia w życie Prawa autorskiego do czasu upłynięcia okresu majątkowych praw autorskich, wyznaczonego zgodnie z postanowieniami

[16] Domena publiczna (ang. *public domain*) to, jak podaje Wikipedia, w najwęższym znaczeniu twórczość, z której można korzystać bez ograniczeń wynikających z uprawnień, które mają posiadacze autorskich praw majątkowych, gdyż prawa te wygasły lub twórczość ta nigdy nie była lub nie jest przedmiotem prawa autorskiego, www.pl.wikipedia.org/wiki/Domena_publiczna [31.10.2013] por. również: www.prawokultury.pl/publikacje/domena-publiczna/ [31.10.2013]; www.domenapubliczna.org/co-to-jest-domena-publiczna/ [31.10.2013].

[17] Zgodnie z art. 124 Prawa autorskiego, przedmiotową ustawę stosuje się do utworów: 1) ustalonych po raz pierwszy po jej wejściu w życie; 2) do których prawa autorskie według przepisów dotychczasowych nie wygasły; 3) do których prawa autorskie według przepisów dotychczasowych wygasły, a które według niniejszej ustawy korzystają nadal z ochrony, z wyłączeniem okresu między wygaśnięciem ochrony według ustawy dotychczasowej i wejściem w życie niniejszej ustawy. Ustawa nie narusza własności egzemplarzy utworów rozpowszechnionych przed dniem jej wejścia w życie. Przepis ust. 1 pkt 3 stosuje się do utworów obywateli obcych stale zamieszkałych za granicą, pod warunkiem wzajemności.

[18] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 794.

Prawa autorskiego[19]. W orzecznictwie przyjmuje się, że ochroną praw autorskich objęte są tylko takie prawa, które według ustawy z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz. U. Nr 34, poz. 234 z późn. zm.) przysługiwały twórcy; nie korzystają z ochrony te utwory, które według tejże ustawy nie były w ogóle przedmiotem prawa autorskiego[20]. Innymi słowy, jeżeli dane dzieło nie podlegało ochronie na podstawie ustawy z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim, to fakt, że na gruncie Prawa autorskiego takie dzieło byłoby objęte ochroną prawnoautorską, nie skutkuje reaktywowaniem praw majątkowych[21].

Nim zostanie poruszona problematyka digitalizacji utworu w rozumieniu prawa autorskiego, warto zaznaczyć, że art. 4 Prawa autorskiego wskazuje, jakie przejawy działalności człowieka nie stanowią przedmiotu prawa autorskiego. Są to: akty normatywne lub ich urzędowe projekty, urzędowe dokumenty, materiały, znaki i symbole, opublikowane opisy patentowe lub ochronne, proste informacje prasowe. Wyłączenie spod zakresu ochrony prawnoautorskiej oznacza, że do wskazanych przejawów działalności człowieka nie powstają autorskie prawa osobiste ani autorskie prawa majątkowe chronione Prawem autorskim. Digitalizacja tych wytworów nie generuje bezpośrednich problemów na gruncie Prawa autorskiego. Przy czym, jak wskazują J. Barta i R. Markiewicz, wyłączenie z art. 4 Prawa autorskiego nie oznacza nieograniczonej swobody reprodukowania i rozpowszechniania wskazanych w tym artykule kategorii wytworów, określone ograniczenia w korzystaniu z tych wytworów mogą bowiem wynikać z innych niż Prawo autorskie przepisów[22]. Ponadto art. 1 ust. 2 Prawa autorskiego stanowi, że nie są objęte ochroną prawnoautorską odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne „nieubrane" w żadną konkretną formę. Ochrona jednak aktualizuje się w sytuacji, gdy dochodzi do przejęcia elementów formy, w którą idee bądź pomysły zostały ubrane[23].

Chcąc natomiast dokonać digitalizacji utworów w rozumieniu Prawa autorskiego, należy wziąć pod uwagę ograniczenia wynikające z tej ustawy. Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Prawo autorskie ustanawia

---

[19] Ibidem.

[20] Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 8 listopada 2006 r., sygn. akt I ACa 746/06, LEX nr 298339.

[21] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2011, s. 783.

[22] *Prawo autorskie i prawa pokrewne*..., s. 78.

[23] Ibidem, s. 48.

przesłanki, których spełnienie warunkuje objęcie wytworu działalności człowieka ochroną prawnoautorską. Przede wszystkim przedmiotem prawa autorskiego jest przejaw działalności człowieka (twórcy). Innymi słowy, dzieło stworzone przez zwierzę (np. obraz namalowany przez słonia bądź małpę) nie będzie traktowane jako utwór, ponieważ przejawy działalności twórczej przyrody bądź zwierząt nie podlegają ochronie prawnoautorskiej[24]. Dodatkowo utwór musi stanowić przejaw działalności twórczej oraz mieć indywidualny charakter. Działalność człowieka powinna zatem choć w minimalnym stopniu posiadać cechę nowości[25]. Prawo autorskie chroni te wytwory ludzkiego intelektu, które odróżniają się od innych[26]. Trzeba pamiętać, że dla zakwalifikowania określonego wytworu intelektualnego jako utworu nie mają znaczenia okoliczności dotyczące twórcy, jego wiek, wykształcenie, czy okoliczności dotyczące dzieła, takie jak: postać, jakość, rozmiar, wartość dzieła lub jego walor estetyczny. Objęcie dzieła ochroną prawnoautorską nie zależy od jego przeznaczenia[27]. Użytkowy charakter i cel powstania dzieła nie pozbawia go charakteru utworu w rozumieniu Prawa autorskiego, jeżeli spełnione są określone w nim pozytywne przesłanki. Warto również podkreślić, że uzyskanie ochrony prawnoautorskiej nie wymaga spełnienia żadnych formalności, tj. rejestracji dzieła, wniesienia opłat czy umieszczenia zastrzeżenia praw. Utwór jest przedmiotem prawa autorskiego od chwili ustalenia (uzewnętrznienia umożliwiającego jego percepcję), nawet gdyby miał postać nieukończoną. Wypada dodać, że to ustalenia faktyczne (tj. weryfikacja, czy przesłanki ustawowe w danym stanie faktycznym zostały spełnione), a nie wola stron, decydują o tym, czy dany przejaw działalności twórczej człowieka podlega ochronie prawnoautorskiej[28].

W przepisie art. 1 ust. 2 Prawa autorskiego ustawodawca wskazał przykładowo przedmioty prawa autorskiego[29]. Wyliczenie ustawowe nie jest wyliczeniem zamkniętym, co oznacza, że także inne, nienazwane przez

---

[24] Ibidem, s. 21.

[25] *System prawa prywatnego*, red. nacz. Z. Radwański, t. 13: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2007, s. 8–9.

[26] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*..., s. 14.

[27] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 22 czerwca 2010 r., sygn. akt IV CSK 359/09, LEX nr 694267.

[28] Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 22 września 2009 r., sygn. akt III SA/Wa 643/09, LEX nr 599633.

[29] Utworami mogą być w szczególności dzieła: 1) wyrażone słowem, symbolami matematycznymi, znakami graficznymi (literackie, publicystyczne, naukowe, kartograficzne oraz programy komputerowe), 2) plastyczne, 3) fotograficzne, 4) lutnicze, 5) wzornictwa przemysłowego, 6) architektoniczne, architektoniczno-urbanistyczne i urbanistyczne, 7) muzyczne i słowno-muzyczne, 8) sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne, 9) audiowizualne (w tym filmowe).

ustawodawcę przejawy twórczej działalności będą podlegały ochronie, jeżeli spełniają przesłanki wynikające z art. 1 ust. 1 Prawa autorskiego. W kontekście digitalizacji pojawia się zatem pytanie, czy zapis cyfrowy będzie możliwy do przeprowadzenia w odniesieniu do wszystkich wymienionych przykładów utworów. W literaturze przyjmuje się, że digitalizacja może stanowić technikę zwielokrotnienia wszystkich wskazanych wyżej rodzajów utworów chronionych prawem autorskim[30].

III. Prawa wyłączne do utworu

Przyjęcie, że dany wytwór działalności twórczej człowieka stanowi utwór w rozumieniu Prawa autorskiego, pociąga za sobą istotne konsekwencje. Prawo autorskie przewiduje bowiem, że twórcy utworu przysługują prawa wyłączne do tego utworu. Ustawa wyróżnia: autorskie prawa osobiste oraz autorskie prawa majątkowe.

Jeżeli ustawa nie stanowi inaczej, autorskie prawa osobiste chronią nieograniczoną w czasie i niepodlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więź twórcy z utworem, a w szczególności prawo do: autorstwa utworu, oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępniania go anonimowo, nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania, decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności, a także nadzoru nad sposobem korzystania z utworu[31]. Autorskie prawa osobiste nigdy nie wygasają. Twórca nie może zrzec się autorskich praw osobistych, nie może ich zbyć lub przenieść na inną osobę.

Natomiast autorskie prawa majątkowe są zbywalne, ograniczone w czasie, wygasają po 70 latach od śmierci twórcy[32]. Po tym czasie można dowolnie

---

[30] R. Golat, *Aspekty prawne...*, s. 64.

[31] Por. art. 16 Prawa autorskiego.

[32] Art. 36 Prawa autorskiego stanowi, że z zastrzeżeniem wyjątków przewidzianych w ustawie, autorskie prawa majątkowe gasną z upływem lat siedemdziesięciu:

1) od śmierci twórcy, a do utworów współautorskich – od śmierci współtwórcy, który przeżył pozostałych;

2) w odniesieniu do utworu, którego twórca nie jest znany – od daty pierwszego rozpowszechnienia, chyba że pseudonim nie pozostawia wątpliwości co do tożsamości autora lub jeżeli autor ujawnił swoją tożsamość;

3) w odniesieniu do utworu, do którego autorskie prawa majątkowe przysługują z mocy ustawy innej osobie niż twórca – od daty rozpowszechnienia utworu, a gdy utwór nie został rozpowszechniony – od daty jego ustalenia;

4) w odniesieniu do utworu audiowizualnego – od śmierci najpóźniej zmarłej z wymienionych osób: głównego reżysera, autora scenariusza, autora dialogów, kompozytora muzyki skomponowanej do utworu audiowizualnego.

korzystać z utworu. Nie wchodząc w dyskusje doktrynalne, autorskie prawa majątkowe to: prawo do korzystania z utworu, prawo do rozporządzania utworem na wszystkich polach eksploatacji oraz prawo do wynagrodzenia za korzystanie[33]. Autorskie prawa majątkowe dają twórcy bądź podmiotowi uprawnionemu monopol, wyłączność decydowania o utworze. W orzecznictwie przyjęto, że przewidziana art. 17 Prawa autorskiego definicja autorskich praw majątkowych określa uprawnienie twórcy do korzystania z utworu jako wyłączne, skuteczne względem wszystkich prawo do decydowania o każdej formie korzystania z niego oraz do wynagrodzenia za to korzystanie, zastrzegając, że odnośnie do niektórych form korzystania może być on pozbawiony, w przypadkach przewidzianych ustawą, możliwości zakazania innym podmiotom korzystania z rozpowszechnionego utworu[34]. Uprawniony jest jedynym podmiotem decydującym o tym, kto i w jaki sposób będzie korzystał z utworu. Wygaśnięcie autorskich praw majątkowych do utworu oznacza, że utwór ten trafia do tzw. domeny publicznej. Po wygaśnięciu autorskich praw majątkowych do utworu każdy dowolnie może korzystać z utworu bez konieczności uzyskiwania zgody uprawnionego[35].

W kontekście digitalizacji utworów znaczenia nabiera prawo do nienaruszalności treści i formy utworu (potocznie tzw. prawo do integralności utworu). Jak wskazuje Ewa Ferenc-Szydełko, istotą prawa do integralności jest pozostawienie w gestii twórcy decyzji co do kształtowania treści i formy utworu[36]. Naruszeniem prawa do integralności jest przykładowo zniekształcenie dźwięku ilustracji muzycznej przy sporządzaniu kopii ekranowych oraz rozpowszechnianie tak spaczonego utworu pod nazwiskiem autora[37]. W konsekwencji należałoby przyjąć, że zniekształcenie utworu (a w zasadzie jego cyfrowego zapisu) w procesie digitalizacji może zostać uznane za naruszenie prawa do integralności utworu. Anna Maria Niżankowska przytacza ciekawy przykład francuskiego orzeczenia, w którym uznano, że modyfikacja utworu wynikająca z zastosowania niewłaściwych metod transpozycji, prowadząca do istotnego zniekształcenia ścieżki dźwiękowej filmu podczas jego obróbki cyfrowej, stanowi naruszenie prawa do integralności utworu[38].

---

[33] Art. 17 Prawa autorskiego stanowi: „Jeżeli ustawa nie stanowi inaczej, twórcy przysługuje wyłączne prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu".

[34] Wyrok Sądu Apelacyjnego w Katowicach z dnia 13 kwietnia 2012 r., sygn. akt I ACa 129/12, LEX nr 1213876.

[35] Przejście utworu do domeny publicznej nie wyłącza jednak obowiązku poszanowania osobistych praw autorskich.

[36] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*..., s. 139.

[37] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 28 lutego 1958 r., sygn. akt I CR 563/57, LEX nr 64176.

[38] A.M. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Warszawa 2007, s. 200.

Powstaje zatem pytanie, czy na potrzeby digitalizacji oraz rozpowszechniania cyfrowego zapisu potrzebne jest uzyskanie zgody na te działania od podmiotu uprawnionego. Odpowiedź na tak postawione pytanie wymaga dokonania kwalifikacji prawnej digitalizacji.

IV. Kwalifikacja prawna digitalizacji

Digitalizacja to przetworzenie analogowego wizerunku danego obiektu w cyfrowy zapis. Przedstawiciele doktryny rozpatrywali zagadnienie, czy efekt przetworzenia analogowego wizerunku w zapis cyfrowy może stanowić utwór w rozumieniu Prawa autorskiego. Z orzecznictwa wynika, że nie stanowi przedmiotu prawa autorskiego przejaw działalności człowieka o charakterze technicznym, mającej cechy przewidywalności i powtarzalności, która polega na wykonywaniu czynności wymagających tylko określonej wiedzy i sprawności oraz użycia odpowiednich narzędzi, materiałów i technologii[39]. Nie jest również utworem taki rezultat działalności człowieka, który jest zdeterminowany przez opisywany obiekt czy zjawisko, założony cel (funkcję), który jest jednym z możliwych do osiągnięcia przez osoby (specjalistów) podejmujące się tego samego zadania[40]. Jak słusznie wskazują Helena Rymar i Katarzyna Rybicka, digitalizacja – niezależnie od wybranej techniki – ma za zadanie stworzenie jak najdokładniejszej kopii utworu w postaci cyfrowej. Cyfrowy zapis zależy zatem od umiejętności i zastosowania odpowiednich urządzeń i technologii. Choć proces digitalizacji może wiązać się ze znacznymi nakładami finansowymi, organizacyjnymi i pracy, to jednak brak w nim miejsca na działalność twórczą[41]. Tym samym digitalizacja nie jest twórczym przejawem działalności człowieka, a powstały w jej wyniku zapis cyfrowy ma jedynie stanowić idealne odzwierciedlenie wizerunku analogowego obiektu[42]. W konsekwencji w przypadku zapisu cyfrowego powstałego w procesie digitalizacji nie można mówić o utworze w rozumieniu Prawa autorskiego[43]. Z uwagi na fakt, że digitalizacja jest zabiegiem technicznym, nie

[39] Wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 21 czerwca 2012 r., sygn. akt V ACa 549/2012, LexPolonica nr 3980185.

[40] Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 16 września 2010 r., sygn. akt II FSK 839/09, LEX nr 745894.

[41] H. Rymar, K. Rybicka, op. cit., s. 4.

[42] Ibidem.

[43] W praktyce podmioty realizujące projekty z zakresu digitalizacji, podpisując z wykonawcami umowę, dążą do zawarcia tam zapisu, że rezultat nie stanowi utworu w rozumieniu ustawy Prawo autorskie i ustawa nie znajduje w tym zakresie zastosowania.

prowadzi do powstania po stronie dokonującego digitalizacji jakichkolwiek praw autorskich[44].

Przedstawiciele piśmiennictwa rozważali również zagadnienie digitalizacji w kontekście opracowania cudzego utworu. Zgodnie z art. 2 Prawa autorskiego, opracowanie cudzego utworu, w szczególności tłumaczenie, przeróbka, adaptacja, jest przedmiotem prawa autorskiego bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego. Rozporządzanie i korzystanie z opracowania zależy od zezwolenia twórcy utworu pierwotnego (prawo zależne), chyba że autorskie prawa majątkowe do utworu pierwotnego wygasły. Cechą charakterystyczną opracowania jest to, że jego bazą jest dzieło pierwotne, macierzyste, dopełnieniem zaś twórcza działalność autora opracowania[45]. J. Barta i R. Markiewicz wskazują, że opracowania pozostają w tak ścisłym związku z przynajmniej niektórymi elementami utworu macierzystego, że ich rozpowszechnianie zawsze wkracza w sferę osobistych i majątkowych praw twórcy utworu pierwotnego[46]. Sąd Najwyższy stwierdził: „Prawo autorskie zależne powstać może wówczas, gdy istnieje uprzednio – i równolegle – autorskie prawo »pierwotne« do utworu, którego twórczego opracowania dokonała osoba powołująca się na przysługujące jej prawo zależne"[47]. Wskazuje się, że cechą charakterystyczną opracowania utworu macierzystego jest twórcza ingerencja w tenże utwór macierzysty[48]. Stanowisko przedstawicieli doktryny znajduje odzwierciedlenie w orzeczeniach sądów, w których podkreśla się, że twórcze opracowania cudzego (macierzystego) utworu podlegają pełnej ochronie[49]. Innymi słowy, na rzecz twórcy opracowania powstają autorskie prawa osobiste i majątkowe do tego opracowania. Natomiast chcąc rozpowszechniać i korzystać ze swego opracowania, twórca opracowania zobligowany jest uzyskać zgodę twórcy utworu pierwotnego, chyba że autorskie prawa majątkowe do tego utworu już wygasły. Odnosząc przedmiotowe rozważania do zagadnienia digitalizacji, można by uznać, że digitalizacja stanowi opracowanie utworu macierzystego. Przyjęcie takiego stanowiska oznaczałoby, że na rzecz podmiotu dokonującego opracowania – digitalizacji powstawałyby autorskie prawa

---

[44] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*..., s. 139; J. Janas, *Kierunki zmian polskiego prawa autorskiego w związku z rozwojem Internetu* [praca magisterska], Poznań 2002, s. 27–28, http://vagla.pl/skrypts/mgr_j_janas.pdf [31.10.2013].

[45] *System prawa prywatnego*, s. 37.

[46] *Prawo autorskie i prawa pokrewne*..., s. 48.

[47] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 13 stycznia 2006 r., sygn. akt III CSK 40/05, Wokanda 2006/6/6.

[48] *Prawo autorskie i prawa pokrewne*..., s. 39.

[49] Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 15 października 2010 r., sygn. akt I ACa 604/10, LEX nr 1120158.

osobiste i majątkowe. To z kolei prowadziłoby do sytuacji odżywania praw wyłącznych do utworów, które już się znajdują w domenie publicznej. Podmiot dokonujący digitalizacji dysponowałby prawem wyłącznym do rozpowszechniania, korzystania z cyfrowego zapisu utworu pozostającego w domenie publicznej[50]. Wykonując swoje prawa wyłączne, podmiot ten mógłby ograniczać dostęp do cyfrowego zapisu wskazanego utworu choćby poprzez odmowę rozpowszechniania jego cyfrowego zapisu albo poprzez żądanie odpłatnego dostępu do utworu. Przyjęcie takiej koncepcji prowadziłoby *de facto* do skutków odwrotnych do zamierzonych – zamiast zwiększenia dostępu do utworów poprzez ich cyfrowy zapis i cyfrowe rozpowszechnianie, mogłoby dojść do faktycznego ograniczenia możliwości korzystania z nich. Powszechnie przyjmuje się zatem, że digitalizacja nie jest działalnością prowadzącą do powstania opracowania[51]. Przemawia za tym aspekt techniczny digitalizacji, w ramach którego nie ma miejsca na twórcze piętno. W orzecznictwie zastrzeżono, że rutynowe, wymagające tylko umiejętności technicznych prace nie stanowią opracowania w rozumieniu przepisu art. 2 Prawa autorskiego[52].

Z powyższej analizy wynika, że digitalizacja nie prowadzi ani do powstania utworu, ani do powstania opracowania. Konstatacja taka jest zgodna ze stanowiskiem Komisji Europejskiej, której przedstawiciele w licznych wypowiedziach odnoszących się do zagadnienia digitalizacji wprost wskazywali, że digitalizacja nie powinna tworzyć żadnych praw na rzecz podmiotów przeprowadzających ten proces[53].

Pozostaje jednak aktualne pytanie, w jaki sposób można scharakteryzować digitalizację w świetle prawa autorskiego. Digitalizacja zakłada stworzenie cyfrowego zapisu obiektu oraz rozpowszechnianie tego cyfrowego zapisu. Dzięki rozwojowi techniki dostępny stał się zatem nowy sposób korzystania z istniejących utworów. Prawo autorskie posługuje się pojęciem „pole eksploatacji" do określenia sposobów korzystania z utworu[54]. Ramy

---

[50] W ramach projektu Europeana zwrócono uwagę, że digitalizacja domeny publicznej nie może prowadzić do tworzenia się praw autorskich na rzecz podmiotów dokonujących digitalizacji. Jeżeli dzieło w wersji analogowej znajduje się w domenie publicznej, to nadal w niej pozostaje, nawet po zdigitalizowaniu, www.pro.europeana.eu/c/document_library/get_file?uuid=e0ad7503–644e-4d32–9cdf-5d959c10188e&groupId=10602 [31.10.2013].

[51] *System prawa prywatnego*, s. 49.

[52] Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 3 sierpnia 2006 r., sygn. akt VI ACa 151/06, LEX nr 558383.

[53] H. Rymar, K. Rybicka, op. cit., s. 8.

[54] Prawo autorskie w art. 50 podaje przykładowe pola eksploatacji:

1) w zakresie utrwalania i zwielokrotniania utworu – wytwarzanie określoną techniką egzemplarzy utworu, w tym techniką drukarską, reprograficzną, zapisu magnetycznego oraz techniką cyfrową,

niniejszej publikacji nie pozwalają na przedstawienie wszystkich koncepcji zdefiniowania pola eksploatacji. W bardzo uproszczonym ujęciu pole eksploatacji to nic innego jak sposób korzystania z danego utworu[55]. W bardziej zaś złożonym ujęciu pole eksploatacji to każdy wykształcony w praktyce obrotu gospodarczego sposób eksploatacji utworów pozwalający na realizację zawartej w nich siły zarobkowej oraz poszerzający krąg potencjalnych odbiorców[56]. Digitalizację – rozumianą jako tworzenie cyfrowego zapisu danego utworu i jego udostępnianie, rozpowszechnianie – należy więc traktować jako pole eksploatacji, tj. taki sposób korzystania z danego utworu, który poszerza krąg potencjalnych odbiorców. Przyjęcie owej kwalifikacji rodzi jednak kolejne pytanie: czy digitalizacja jest innym niż zwielokrotnianie i utrwalanie utworu polem eksploatacji? Prawo autorskie stanowi bowiem, że utrwalanie i zwielokrotnianie utworu może nastąpić określoną techniką, w tym techniką cyfrową. Jak wskazuje Elżbieta Traple, rozstrzygnięcie, czy mamy do czynienia z nowym polem eksploatacji, ma istotne znaczenie dla ustalenia, czy podmiot, który nabył majątkowe prawa autorskie lub uzyskał licencję, będzie uprawniony na jej podstawie do danego sposobu korzystania, czy też będzie zobowiązany uzyskać dodatkową zgodę[57]. Nawet jeśli strony dokonały przeniesienia całości majątkowych praw autorskich bądź udzielenia licencji w szerokim zakresie, nie oznacza to automatycznego zezwolenia na korzystanie z utworu na nowym polu eksploatacji[58]. W ślad za Piotrem Ślęzakiem należy przyjąć, że digitalizacja – jako działanie podejmowane w celu zwiększenia dostępności utworu (zwielokrotnianie) – jest odrębnym polem eksploatacji[59]. W konsekwencji zatem konieczne staje się uzyskanie zgody uprawnionego na korzystanie z utworu na tym polu eksploatacji.

Digitalizacja to wkroczenie w monopol uprawnionego z tytułu autorskich praw majątkowych. Zgodnie z prawem, dokonanie digitalizacji, a następnie rozpowszechnianie cyfrowego zapisu wymagają uzyskania zgody na

---

2) w zakresie obrotu oryginałem albo egzemplarzami, na których utwór utrwalono – wprowadzanie do obrotu, użyczenie lub najem oryginału albo egzemplarzy,

3) w zakresie rozpowszechniania utworu w sposób inny niż określony w pkt 2 – publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym.

[55] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*..., s. 284.

[56] P. Ślęzak, *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, Warszawa 2012, s. 213.

[57] E. Traple, *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim*, Warszawa 2010, s. 52.

[58] E. Traple podaje przykład przeniesienia przez autora prawa do zwielokrotniania drukiem utworu, jednak prawo to nie obejmuje prawa do dokonania elektronicznej publikacji (w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne*..., s. 332).

[59] P. Ślęzak, op. cit., s. 394.

te działania od podmiotu uprawnionego z tytułu autorskich praw majątkowych. Należy zatem ustalić podmiot uprawniony do wyrażenia zgody na digitalizację, a następnie określić formę wyrażenia tejże zgody.

V. Podmiot uprawniony do udzielenia zgody na digitalizację

Ustawa przyznaje prawo autorskie twórcy danego utworu, jeśli nie zachodzą przypadki szczególne, w których prawo autorskie powstaje na rzecz innego podmiotu[60]. Zasadniczo to twórca dysponuje osobistymi i majątkowymi prawami autorskimi. Twórcą jest osoba fizyczna. Podstawowym warunkiem do uznania określonej osoby za twórcę, w rozumieniu omawianej ustawy, jest stworzenie przez nią utworu, wniesienie twórczego wkładu do dzieła[61]. Twórca nabywa bowiem prawo autorskie z mocy prawa wraz ze stworzeniem utworu[62]. Art. 8 ust. 1 Prawa autorskiego ustanawia podstawową regułę, w myśl której prawo autorskie powstaje w sposób pierwotny na rzecz twórcy. Nabycie praw autorskich przez twórcę następuje *ex lege* wraz ze stworzeniem utworu i jest rezultatem nie aktu prawnego, lecz aktu realnego, określonych czynności faktycznych, psychologicznych[63]. Status twórcy w rozumieniu Prawa autorskiego jest niezależny od wieku osoby fizycznej, jej stanu psychicznego, zdolności do czynności prawnych[64].

Ustawodawca wskazał takie sytuacje, w których uprawnionym z autorskich praw majątkowych może być podmiot inny niż twórca. Z takim przypadkiem mamy do czynienia, gdy utwór stworzy pracownik w wyniku wykonywania obowiązków ze stosunku pracy. Zgodnie z art. 12 ust. 1 Prawa autorskiego, jeżeli ustawa lub umowa o pracę nie stanowią inaczej, pracodawca, którego pracownik stworzył utwór w wyniku wykonywania obowiązków ze stosunku pracy, nabywa z chwilą przyjęcia utworu autorskie prawa

---

[60] Zgodnie z art. 8 Prawa autorskiego:

1) Prawo autorskie przysługuje twórcy, o ile ustawa nie stanowi inaczej.

2) Domniemywa się, że twórcą jest osoba, której nazwisko w tym charakterze uwidoczniono na egzemplarzach utworu lub której autorstwo podano do publicznej wiadomości w jakikolwiek inny sposób w związku z rozpowszechnianiem utworu.

3) Dopóki twórca nie ujawnił swojego autorstwa, w wykonywaniu prawa autorskiego zastępuje go producent lub wydawca, a w razie ich braku – właściwa organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi.

[61] J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2008, s. 54.

[62] Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Krakowie z dnia 18 listopada 2011 r., sygn. akt I SA/Kr 1627/2011, LEX nr 1150220.

[63] Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 7 listopada 2007 r., sygn. akt I ACa 800/07, LEX nr 370747.

[64] J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 122–123.

majątkowe w granicach wynikających z celu umowy o pracę i zgodnego zamiaru stron. Omawiany przepis wprowadza domniemanie przeniesienia praw autorskich do utworów stworzonych w ramach stosunku pracy. W tym miejscu należy podkreślić, że domniemanie przeniesienia praw autorskich na pracodawcę nie ma zastosowania do utworów stworzonych na zamówienie, na podstawie umowy o dzieło lub umowy-zlecenia, a także do utworów stworzonych w ramach konkursu[65]. Należy podkreślić, że na mocy przepisu art. 12 ust. 1 Prawa autorskiego pracodawca nabywa jedynie autorskie prawa majątkowe. Natomiast autorskie prawa osobiste, takie jak m.in. prawo do oznaczania utworu swoim imieniem i nazwiskiem, nienaruszalności treści i formy utworu czy rzetelnego wykorzystania utworu, pozostają przy twórcy. Oznacza to, że pracownik będący twórcą danego utworu zachowuje nieograniczoną w czasie i niepodlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu nierozerwalną więź z utworem.

Obok pracodawców podmiotami uprawnionymi z tytułu autorskich praw majątkowych z mocy ustawy mogą być wydawcy lub producenci[66]. Podmiotem uprawnionym z tytułu autorskich praw majątkowych może być również nabywca oraz spadkobierca tychże praw. Majątkowe prawa autorskie mogą bowiem stanowić przedmiot obrotu prawnego i podlegają dziedziczeniu[67].

Instytucje kultury zamierzające przeprowadzić digitalizację utworów chronionych prawem autorskim powinny zatem zidentyfikować podmiot uprawniony do udzielenia zgody na utrwalenie utworu w formie zapisu cyfrowego i rozpowszechnianie zapisu cyfrowego utworu.

Przedmiotowa zgoda na dokonanie digitalizacji oraz na rozpowszechnianie cyfrowego zapisu może być wyrażona albo w postaci umowy przenoszącej autorskie prawa majątkowe w odpowiednim zakresie, albo w postaci uzyskania od podmiotu uprawnionego licencji na korzystanie z utworu w zakresie związanym z digitalizacją[68]. Umowa przenosząca autorskie prawa

---

[65] *Prawo autorskie i prawa pokrewne*..., s. 149.

[66] Zgodnie z art. 11 Prawa autorskiego, autorskie prawa majątkowe do utworu zbiorowego, w szczególności do encyklopedii lub publikacji periodycznej, przysługują producentowi lub wydawcy. Z kolei art. 94 Prawa autorskiego stanowi, że producentowi fonogramu lub wideogramu (czyli osobie, pod której nazwiskiem lub firmą/nazwą fonogram lub wideogram został po raz pierwszy sporządzony) przysługuje wyłączne prawo do rozporządzania i korzystania z fonogramu lub wideogramu we wskazanym w tym przepisie zakresie.

[67] J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 62–63. Zgodnie bowiem z art. 41 ust. 1 Prawa autorskiego, jeżeli ustawa nie stanowi inaczej:

1) autorskie prawa majątkowe mogą przejść na inne osoby w drodze dziedziczenia lub na podstawie umowy;

2) nabywca autorskich praw majątkowych może przenieść je na inne osoby, chyba że umowa stanowi inaczej.

[68] Por. art. 41 Prawa autorskiego.

majątkowe oraz umowa licencji wyłącznej powinny być sporządzone na piśmie pod rygorem nieważności. Umowy powinny wskazywać pola eksploatacji oraz ewentualnie wynagrodzenie za digitalizację utworu. W przypadku umowy licencji należy pamiętać m.in. o określeniu terytorium i okresu obowiązywania umowy[69].

VI. Utwór a nośnik utworu

W kontekście digitalizacji istotne znaczenie ma odróżnienie utworu od nośnika utworu. Prawo autorskie wyraźnie stanowi, że chroniony jest przejaw twórczej działalności człowieka ustalony w jakikolwiek sposób. Pojęcie „ustalenie" ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia istoty dóbr niematerialnych. Przez ustalenie należy rozumieć przybranie przez utwór jakiejkolwiek postaci, chociażby nietrwałej, jednak na tyle stabilnej, żeby cechy i treść utworu wywierały efekt artystyczny[70]. Tytułem przykładu można wskazać, że ustaleniem utworu (np. utworu choreograficznego) może być odtańczenie układu choreograficznego przed choćby jednym widzem. Czym innym zaś jest utrwalenie utworu – oznacza ono „nałożenie" utworu na nośnik materialny, zapisanie niematerialnego wytworu intelektu człowieka na tzw. *corpus mechanicum*. Innymi słowy, poeta, deklamując publiczności „na żywo" wymyślony przez siebie wiersz, dokonuje ustalenia utworu, natomiast zapisując ten wiersz na kartce papieru, dokonuje utrwalenia utworu na tym nośniku. Utrwalenie jest więc kwestią techniczną, która w żaden sposób nie determinuje istnienia i ochrony utworu, i wybór możliwości jego utrwalenia należy do twórcy. Należy zatem pamiętać, że utwór istnieje i podlega ochronie, gdy został ustalony (oznacza to jego uzewnętrznienie, ujawnienie choćby jednej osobie innej niż twórca), nawet jeżeli nie został utrwalony. Przykładowo, utwór literacki istnieje niezależnie od tego, czy został utrwalony w postaci pisemnej. W związku z tym nawet zniszczenie egzemplarza, np. książki lub płyty, nie wpływa na byt utworu literackiego lub muzycznego, który został zawarty w tym egzemplarzu[71].

Digitalizacja jest techniką utrwalania utworów charakteryzującą się tym, że w jej wyniku powstaje cyfrowy zapis utworu (cyfrowy wizerunek). Fakt ten generuje dalsze konsekwencje. Jak słusznie zwraca uwagę R. Golat, obok

---

[69] Więcej por. R. Golat, *Aspekty prawne*..., s. 76–77 i 86.

[70] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 kwietnia 1973 r., sygn. akt I CR 91/73, OSN 1974/3/50.

[71] A. Matlak, *Praktyczne wyjaśnienia oraz wzory umów i pism*, Warszawa 2001–2012, Wydawnictwo Prawnicze LexisNexis, LexPolonica.

elektronicznego utrwalenia utworu w wyniku digitalizacji może także powstać nowy przedmiot materialny, zapis cyfrowy może być bowiem utrwalany na odpowiednim nośniku danych. Upraszczając, cyfrowa wersja utworu utrwalona na stosownym nośniku danych, np. płycie CD, staje się fizycznym wytworem. W efekcie końcowym digitalizacji możemy mieć do czynienia z dokumentem elektronicznym utrwalonym na informatycznym nośniku danych[72]. Informatyczny nośnik danych to materiał lub urządzenie służące do zapisywania, przechowywania i odczytywania danych w postaci cyfrowej. Natomiast dokument elektroniczny to stanowiący odrębną całość znaczeniową zbiór danych uporządkowanych w określonej strukturze wewnętrznej i zapisany na informatycznym nośniku danych[73].

B. Wybrane problemy związane z digitalizacją utworów

I. Wizerunek obiektu podlegającego digitalizacji

Przedstawiciele piśmiennictwa zwracają uwagę, że w kontekście digitalizacji należy ustalić, czy obiekt podlegający digitalizacji nie dotyczy dóbr osobistych[74]. Dobra osobiste człowieka, jak wynika z art. 23 i 24 Kodeksu cywilnego[75], są prawnie chronione. Zgodnie z art. 23, dobra osobiste człowieka, w szczególności zdrowie, wolność, cześć, swoboda, nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnica korespondencji, nietykalność mieszkania, twórczość naukowa, artystyczna, wynalazcza i racjonalizatorska, pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach. W przypadku, gdy digitalizowany obiekt stanowi bądź zawiera wizerunek człowieka, niezbędne może okazać się uzyskanie stosownej zgody na rozpowszechnianie jego wizerunku. Warto zaznaczyć, że wizerunek podlega ochronie na podstawie art. 81 Prawa autorskiego, ale również może podlegać ochronie na podstawie art. 23 i 24 Kodeksu cywilnego. Choć słowo „wizerunek" pojawia się zarówno w art. 81 Prawa autorskiego, jak i art. 23 Kodeksu cywilnego, to jednak brakuje definicji legalnej tego pojęcia[76]. Problematyką tą zajmowali się zarówno przedstawiciele piśmiennictwa, jak i orzecznictwo. Sąd

[72] R. Golat, *Aspekty prawne...*, s. 67.

[73] Definicje informatycznego nośnika danych i dokumentu elektronicznego są zawarte w art. 3 pkt 1 i pkt 2 ustawy z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne, tekst jedn. Dz.U. z 2013 r., poz. 235.

[74] R. Golat, *Aspekty prawne...*, s. 69.

[75] Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny, Dz.U. Nr 16, poz. 93.

[76] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*..., s. 553.

Najwyższy wskazał, że choć nie ma jednolitego rozumienia pojęcia wizerunku w piśmiennictwie, to jednak przeważa stanowisko, że na wizerunek składają się dostrzegalne, fizyczne cechy człowieka, tworzące jego wygląd i pozwalające na identyfikację osoby wśród ludzi jako obraz fizyczny, portret, rozpoznawalną podobiznę[77]. W innym wielokrotnie cytowanym orzeczeniu Sądu Najwyższego przyjęto, że wizerunek, poza dostrzegalnymi dla otoczenia cechami fizycznymi, tworzącymi wygląd danej jednostki i pozwalającymi – jak się określa – na jej identyfikację, może obejmować dodatkowe utrwalone elementy związane z wykonywanym zawodem, takie jak charakteryzacja, ubiór, sposób poruszania się i kontaktowania z otoczeniem. Trafnie ocenia się, że takie rozumienie wizerunku zbliża je do wyróżnianych we współczesnym piśmiennictwie pojęć „persona" i „prawo na personie", co oznacza przyznanie ochrony skonkretyzowanemu interesowi osoby sprzeciwiającej się rozpowszechnianiu skojarzeń z nią związanych w celach reklamowych, w tym nie tylko jej podobizny, ale i nazwiska, charakterystycznego powiedzenia, głosu itp. Wizerunek oznacza obraz fizyczny człowieka jako przedstawienie jego postaci, a zwłaszcza twarzy, w rozumieniu przenośnym może jednak odnosić się także do takich cech człowieka, których ujawnienie umożliwia jego identyfikację[78].

Prawo autorskie ustanawia podstawową regułę, że rozpowszechnianie wizerunku wymaga zasadniczo zezwolenia osoby na nim przedstawionej. Jednakże art. 81 ust. 2 Prawa autorskiego przewiduje dwa wyjątki od powyższej zasady, tj. nie wymaga zgody:

– rozpowszechnianie wizerunku osoby powszechnie znanej, jeżeli wizerunek wykonano w związku z pełnieniem przez nią funkcji publicznych, w szczególności politycznych, społecznych, zawodowych;

– rozpowszechnianie wizerunku osoby stanowiącej jedynie szczegół całości takiej jak zgromadzenie, krajobraz, publiczna impreza.

W zakresie wizerunku człowieka dopuszczalna jest jego kumulatywna ochrona. Sąd Najwyższy przyjmuje, że prawo do wizerunku przewidziane w art. 81 Prawa autorskiego jest uznawane powszechnie za konkretyzację prawa do wizerunku przewidzianego w art. 23 Kodeksu cywilnego, który oddzielnie traktuje prawo osobiste do nazwiska i do wizerunku[79].

Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa utrwalania i rozpowszechniania wizerunków obiektów. Analizowane zagadnienie obejmuje m.in.

---

[77] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 października 2009 r., sygn. akt I CSK 72/09, OSNC 2010/1/29.

[78] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 maja 2005 r., sygn. akt II CK 330/03, Biuletyn SN 2004, nr 11, s. 10.

[79] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 października 2009 r., sygn. akt I CSK 72/09, OSNC 2010/1/29.

problematykę digitalizacji fotografii obiektów, a także problematykę wizerunków muzealiów.

R. Golat wskazuje, że co do zasady digitalizacja wizerunków obiektów nie wymaga jej uzgadniania z innymi uprawnionymi podmiotami[80]. Przy czym, w ocenie tego autora, zgoda na digitalizację może okazać się konieczna, gdy utrwalony na fotografii obiekt jest nośnikiem chronionego prawa autorskiego. W takiej bowiem sytuacji korzystanie z wizerunku przedmiotu pokrywa się z korzystaniem z utworu chronionego prawem autorskim.

Pojawia się jednak pytanie: czy dla dokonania digitalizacji fotografii określonego obiektu wymagana jest zgoda autora fotografii? Jak wskazano wyżej, fotografia może stanowić utwór w rozumieniu Prawa autorskiego[81]. Z dotychczasowego orzecznictwa wynika rozróżnienie fotografii artystycznej i pozostałych dzieł fotograficznych, które nie w każdym przypadku podlegają ochronie. Sąd Najwyższy zaznaczył, że: „za »twórczość«, w rozumieniu art. 1 ust. 1 Prawa autorskiego można uznać w dziedzinie fotografii artystycznej świadomy wybór momentu fotografowania, punktu widzenia, kompozycji obrazu (kadrowania), oświetlenia, ustalenia głębi, ostrości i perspektywy, zastosowania efektów specjalnych oraz zabiegi zmierzające do nadania fotografii określonego charakteru, elementy te bowiem nadają fotografii indywidualne piętno, konieczne dla uznania istnienia utworu w rozumieniu Prawa autorskiego”[82]. W świetle cytowanego orzeczenia nie wydaje się kontrowersyjne objęcie ochroną prawnoautorską fotografii artystycznej.

W tym miejscu warto jednak przytoczyć wyrok, który został wydany w sprawie z powództwa fotografa przeciwko jednemu z muzeów o zapłatę wynagrodzenia autorskiego za publikację fotografii obiektów archeologicznych i numizmatycznych w przewodnikach po stałej wystawie[83]. Rozpatrując przedmiotową sprawę, sąd w tezie orzeczenia stwierdził: „Nie będzie podlegać ochronie prawnoautorskiej fotografia, która spełniałaby funkcję wyłącznie rejestracyjną (np. według wyraźnie dla autora określonego sposobu wykonania, przy zastosowaniu ściśle określonych norm itp.), tym samym pozbawiona cech twórczości osobistej (cech utworu oryginalnego)”[84]. Trzeba jednak zaznaczyć, że cytowane orzeczenie Sądu Najwyższego,

---

[80] R. Golat, *Aspekty prawne...*, s. 70.

[81] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*..., s. 37.

[82] Wyrok *Sądu Najwyższego* z dnia 5 lipca 2002 r., sygn. akt III CKN 1096/2000, LexPolonica nr 359567.

[83] R.M. Sarbiński, *Utwór fotograficzny i jego twórca w prawie autorskim*, Kraków 2004, s. 187–189.

[84] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 10 maja 1976 r., sygn. akt IV CR 127/76, OSNC 1977/4/69, cyt. za: R.M. Sarbiński, op. cit.

wykluczające spod ochrony prawnoautorskiej fotografie spełniające funkcje rejestracyjne, spotkało się z krytyką ze strony doktryny[85]. Również sądy prezentują różne linie orzecznicze w tym zakresie[86]. Z jednej strony, zwraca się uwagę, że fotografia może być utworem, jeżeli możliwe jest zidentyfikowanie cech fotografii wykazujących inwencję i samodzielność artystyczną[87] oraz jeżeli jest „przejawem działalności twórczej o indywidualnym charakterze"[88]. Doktryna, w szczególności, wskazuje, że możliwe jest stworzenie utworu fotograficznego w przypadku, gdy przedmiotem fotografowanym jest obiekt muzealny, a fotografia ma w zasadzie spełniać funkcję rejestracyjną[89]. Z drugiej strony, w orzecznictwie podkreśla się konieczność odróżnienia działań o charakterze twórczym i działań technicznych. Działania techniczne to działania, których rezultat jest sprawdzalny i powtarzalny, a jego osiągnięcie wymaga jedynie określonej wiedzy i sprawności. Możliwe jest przy tym przewidzenie określonego wyniku. Natomiast cechą twórczości, a więc i samego utworu, jest indywidualne ujęcie oraz niepowtarzalność otrzymanego rezultatu, innymi słowy – obiektywna nowość, oryginalność, autonomiczna kreacja, projekcja osobowości twórcy znajdująca odzwierciedlenie w dziele, których efektem jest nieprzewidywalność co do ostatecznego efektu pracy twórczej (przynajmniej niektórych elementów)[90]. W sytuacji, w której działania fotografa sprowadzają się do wykonania profesjonalnych zdjęć dokumentacyjnych o charakterze wynikającym ze statutowych potrzeb muzeum, to jest dokumentacji fotograficznej gromadzonych, przechowywanych i konserwowanych muzealiów, zdjęć dla potrzeb programowej akcji wystawienniczej i oświatowo-edukacyjnej oraz zdjęć dokumentacyjnych siedzib oddziałów muzeum i ich wnętrz z ekspozycją stałą lub czasową, nie można mówić o twórczości fotografa[91]. Jego działania bowiem miały raczej charakter odtwórczy[92]. Zatem wytwór jego działalności nie stanowi utworu w rozumieniu Prawa autorskiego. Przychy-

[85] R.M. Sarbiński, op. cit., s. 186–198.

[86] Szerzej orzecznictwo w tym zakresie omawia R.M. Sarbiński, op. cit., s. 190–198.

[87] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 12 marca 1958 r., sygn. akt II CR 347/5712, cyt. za: W. Gontarski, *Fotografia twórcza i odtwórcza*, „Gazeta Sądowa", maj 2005, s. 10, www.gontarski.eu/publikacje/2005–05b.pdf [31.10.2013].

[88] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 26 czerwca 1998 r., sygn. akt I PKN 196/98, OSNAP 1999/14/454.

[89] Szerzej R.M. Sarbiński, op. cit., s. 189–190.

[90] Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 5 lipca 1995 r., sygn. akt I ACr 453/95, niepubl., dostępny na www.orzecznictwo.net/i-acr-45395/ [31.10.2013].

[91] Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 26 czerwca 1998 r., sygn. akt I PKN 196/98, OSNAP 1999/14/454.

[92] R.M. Sarbiński, op. cit., s. 189.

lamy się do stanowiska Andrzeja Karpowicza[93], że fotografia rejestracyjna, dokumentacyjna, w założeniu odtwórcza, nie stanowi utworu w rozumieniu Prawa autorskiego[94]. W konsekwencji przyjmujemy, że dokonując digitalizacji fotografii, które spełniają wyłącznie funkcję rejestracyjną wyglądu obiektów, nie jest konieczne ubieganie się o zgodę autora tej fotografii na dokonanie jej cyfrowego zapisu. Natomiast dokonując digitalizacji fotografii artystycznej określonego obiektu chronionego prawem autorskim, należy wziąć pod uwagę ewentualne ograniczenia wynikające z praw autorskich do fotografii artystycznej oraz ograniczenia wynikające z praw autorskich do obiektu fotografowanego. Nie ulega jednak wątpliwości, że ocena, czy mamy do czynienia z fotografią rejestracyjną, czy już z fotografią artystyczną, nie należy do łatwych i w każdym przypadku wymaga indywidualnej analizy[95]. R. Golat wskazuje, że w kontekście digitalizacji pewne ułatwienie przewiduje art. 33 pkt 1 Prawa autorskiego[96]: wolno rozpowszechniać utwory wystawione na stałe na ogólnie dostępnych drogach, ulicach, placach lub w ogrodach, jednakże nie do tego samego użytku. Z przytoczonego brzmienia przepisu wynika, że:

– można fotografować np. budynki, rzeźby, pomniki, dzieła architektury, obrazy bądź inne utwory wystawione na stałe w ogólnie dostępnych miejscach; przepis nie wskazuje zamkniętego katalogu utworów, a zatem każdy utwór może być rozpowszechniany na podstawie wskazanego przepisu, jeśli jest na stałe wystawiony w wymienionych ogólnie dostępnych miejscach;

– przepis wskazuje wyraźnie miejsca objęte dozwolonym użytkiem, tj. ogólnie dostępne drogi, ulice, place lub ogrody; miejscem ogólnie dostępnym jest także miejsce, do którego wstęp jest możliwy tylko odpłatnie, np. park, do którego obowiązują bilety wstępu. W przypadku rzeźb, obrazów czy innych utworów znajdujących się np. w sali muzealnej, w holu banku, galerii

---

[93] A. Karpowicz, *Autor – wydawca. Poradnik prawa autorskiego*, Warszawa 1994, s. 110–111. Zgadzam się z cytowanym autorem, że wśród fotografii rejestracyjnych można znaleźć zdjęcia prawdziwie twórcze. Niemniej, w zakresie fotografii odwzorowujących, dokumentacyjnych nie powinno być mowy o twórczości.

[94] I to niezależnie od fotografowanego przedmiotu, tj. czy są to dzieła dwuwymiarowe, czy też trójwymiarowe (np. budynki, rzeźby). Inaczej twierdzi R.M. Sarbiński, op. cit., s. 195–197. Wydaje się, że przyjęcie odmiennego założenia, tj. o prawnoautorskiej ochronie fotografii dokumentacyjnej, może – właśnie w dobie digitalizacji zbiorów – spowodować dodatkowe, obok już występujących, utrudnienia w szerokim udostępnianiu zbiorów. Na problem ten zwrócono uwagę w liście Dyrektora Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina z dnia 28 czerwca 2013 r. do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, www.prawoautorskie.gov.pl/media/dozwolony_uzytek_publiczny_wyniki/narodowy_instytut_f_chopina.pdf. [31.10.2013].

[95] R.M. Sarbiński, op. cit., s. 195.

[96] R. Golat, *Aspekty prawne...*, s. 71.

handlowej bądź sali restauracyjnej do ich rozpowszechniania konieczne jest uzyskanie stosownych zgód;

– rozpowszechnianie przewidziane art. 33 pkt 1 Prawa autorskiego może służyć wszelkim celom, w tym także zarobkowym; dopuszczalne jest więc fotografowanie utworów w celu sporządzenia pocztówek, umieszczenia zdjęć w przewodniku, nakręcenie filmu z wykorzystaniem utworów wystawionych na stałe w ogólnie dostępnych miejscach[97].

W przypadku fotografowania budynku jako dzieła architektonicznego (bryła zewnętrzna) zastosowanie znajdzie art. 33 pkt 1 Prawa autorskiego, a zatem zgoda na wykonanie fotografii budynku i jej rozpowszechnianie nie jest konieczna, i to niezależnie od tego, czy budynek jest własnością prywatną, czy publiczną.

Odnosząc się do problematyki digitalizacji wizerunków muzealiów, należy wskazać, że zgodnie z ustawą z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (dalej: ustawa o muzeach), wizerunki muzealiów mogą być utrwalone i przechowywane na informatycznych nośnikach danych[98]. Muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości stanowiące własność muzeum i wpisane do inwentarza muzealiów. Muzealia są dobrem narodowym (art. 21 ust. 1 ustawy o muzeach). R. Golat wskazuje, że muzealia to rzeczy, zarówno ruchomości, jak i nieruchomości, posiadające niepowtarzalny, jedyny w swoim rodzaju charakter[99]. W kontekście digitalizacji należy pamiętać, że nie każdy obiekt muzealny jest utworem bądź ucieleśnia utwór. O ile definicja utworu kładzie nacisk na to, by był to twórczy przejaw działalności człowieka, o tyle definicja muzealiów obejmuje także wytwór przyrody, natury[100] – jest to zatem pojęcie szersze niż pojęcie utworu. Monika Drela postuluje posługiwanie się określeniem „wygląd" muzealiów w miejsce określenia „wizerunek" muze-

---

[97] *Prawo autorskie i prawa pokrewne…*, s. 283; *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych…*, s. 241.

[98] Art. 25a ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, tekst jedn., Dz.U. z 2012 r., poz. 987:

1. Wizerunki muzealiów mogą być utrwalone i przechowywane na informatycznych nośnikach danych w rozumieniu przepisów ustawy z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne.

2. Muzeum pobiera opłaty za udostępnianie wizerunków muzealiów, z wykorzystaniem informatycznych nośników danych. Bezpośredni dostęp do wizerunków muzealiów drogą elektroniczną jest bezpłatny.

3. Wysokość opłat, o których mowa w ust. 2, ustala dyrektor muzeum. W uzasadnionych przypadkach dyrektor muzeum może ustalić opłatę ulgową lub zwolnić z opłaty.

[99] R. Golat, *Nowe zasady działalności muzealnej w kontekście zadań samorządu terytorialnego (praktyczny komentarz do ustawy o muzeach)*, „Muzealnictwo" 2004, nr 45, s. 200–201.

[100] Ibidem.

aliów, wskazując, że termin „wizerunek" jest nieprecyzyjny, a nadto pojęcie to jest tradycyjnie używane w odniesieniu do człowieka[101].

Przyjmując zatem określenie „wygląd" muzealiów, należy jednocześnie zaznaczyć, że ten wygląd jest innym dobrem niż same przedmioty. Wygląd muzealiów można utrwalić na nośniku, np. na fotografii[102]. Jak wskazano wyżej, zarówno przedstawiciele doktryny, jak i orzecznictwo jednoznacznie przyjmują, że fotografia wiernie odwzorowująca wygląd muzealium nie stanowi utworu w rozumieniu Prawa autorskiego[103]. Nie budzi wątpliwości konieczność uzyskania zgody na rozpowszechnianie wyglądu obiektu, który pozostaje pod ochroną prawa autorskiego. Pojawia się jednak pytanie, czy konieczna jest zgoda na digitalizację utworu, do którego majątkowe prawa autorskie już wygasły. Kazus *Damy z gronostajem* unaocznia, że do korzystania z wyglądu muzealium może być niezbędna zgoda właściciela muzealium[104]. Choć autorskie prawa majątkowe do obrazu *Dama z gronostajem* już wygasły, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zobowiązane było wnieść znaczną kwotę tytułem wynagrodzenia m.in. za korzystanie z wizerunku *Damy z gronostajem*. Jaka więc była podstawa prawna zapłaty za korzystanie z wizerunku *Damy z gronostajem*? Prawo do dysponowania wyglądem danego obiektu wywodzi się w literaturze z prawa własności[105]. Polskie orzecznictwo nie zajmowało się dotąd takim przypadkiem. Prawo do dysponowania wyglądem obiektu zostało natomiast potwierdzone w orzecznictwie francuskim, w którym przyjmuje się, że właściciel rzeczy jest z tytułu prawa własności wyposażony we władzę nad jej wyglądem[106]. Wydaje się, że podobne podejście prezentuje również Muzeum Narodowe w Warszawie. Z udostępnionej w Internecie korespondencji Piotra Rypsona z Muzeum Narodowego w Warszawie wynika, że w odniesieniu do muzealiów, co do których wygasły autorskie prawa majątkowe, ale których właścicielem jest Muzeum Narodowe, dysponowanie wyglądem muzealiów leży w wyłącznej gestii Muzeum Narodowego[107]. Jednocześnie P. Rypson wska-

---

[101] M. Drela, *Prawne aspekty rozpowszechniania wyglądu muzealiów*, w: *Prawo muzeów*, red. J. Włodarski, K. Zeidler, Warszawa 2008, s. 94–95.

[102] M. Drela *Korzystanie i rozpowszechnianie wyglądu muzealiów w Internecie a prawo autorskie*, w: *Zeszyty dziedzictwa kulturowego*, red. K. Łopatecki, W. Walczak, Białystok 2007, s. 189.

[103] R. Golat, *Aspekty prawne...*, s. 70; odmiennie R.M. Sarbiński, op. cit.

[104] *Publiczna bańka za „prawo do wizerunku" obrazu*, 6.08.2012, www.prawo.vagla.pl/node/9840 [11.11.2013].

[105] M. Drela, *Prawne aspekty rozpowszechniania*..., s. 97.

[106] Ibidem.

[107] P. Rypson, *Odpowiedź na pismo DWIM/765/13 z dnia 28 maja*, www.prawoautorskie.gov.pl/media/dozwolony_uzytek_publiczny_wyniki/muzeum_narodowe_w_warszawie.pdf [11.11.2013].

zuje na trudności związane z dysponowaniem wyglądem muzealiów, co do których Muzeum nie jest właścicielem i nie wygasły majątkowe prawa autorskie. Zasadniczo bowiem konieczne byłoby uzyskanie zgody uprawnionego na dysponowanie wyglądem muzealium, w tym na jego zdigitalizowanie. W takiej sytuacji M. Drela postuluje przyjęcie koncepcji przełamania monopolu twórcy na mocy art. 25a ustawy o muzeach[108]. Autorka wskazuje, że przepis ten jako przepis szczególny względem Prawa autorskiego uprawnia muzea do udostępniania, utrwalania i przechowywania wyglądu muzealiów na informatycznych nośnikach danych. Zdaniem M. Dreli, cytowany przepis jest źródłem nowego przejawu dozwolonego użytku publicznego utworów inkorporowanych w przedmiotach stanowiących muzealium[109]. Stanowisko prezentowane przez autorkę wydaje się słuszne.

II. Dzieła osierocone

Powszechnie przyjmuje się, że digitalizacja prowadzi do zwielokrotnienia utworów, a także do ich rozpowszechniania z wykorzystaniem nowych mediów, na które powinna być wyrażona zgoda uprawionych[110]. Problem pojawia się jednak w sytuacji, w której nie jest możliwe zidentyfikowanie uprawnionego lub nie jest możliwe dotarcie do uprawnionego (brak możliwości kontaktu). W literaturze przedmiotu wskazuje się, że „brak możliwości kontaktu" dotyczy takich przypadków, gdy uprawniony nie jest znany. Taka sytuacja może być zamierzonym działaniem twórcy, który zdecydował się na anonimową publikację utworu, albo przykładowo wynikiem działań osób trzecich, które usunęły lub sfałszowały informację o autorstwie[111]. Utwory, w odniesieniu do których nie można ustalić podmiotu uprawnionego, określa się jako dzieła osierocone[112]. Sygnalizuje się, że nawet 45%

[108] M. Drela, *Prawne aspekty rozpowszechniania*..., s. 100.

[109] Ibidem, s. 101.

[110] *Tezy. Dzieła osierocone i dzieła niedostępne w handlu. Wprowadzenie do dyskusji o wdrożeniu do polskiego systemu prawa, Forum Prawa Autorskiego*, Warszawa, 20 marca 2013 r., s. 2.

[111] K. Siewicz, *Poszukiwanie prawidłowego rozwiązania problemu utworów osieroconych*, www.koed.org.pl/wp-content/uploads/2012/01/analiza-utwory-osierocone.odt [31.10.2013].

[112] Przyjmuje się, że dziełem osieroconym jest utwór, do którego prawdopodobnie nie wygasły autorskie prawa majątkowe i jednocześnie nie ma możliwości dotarcia do właścicieli tych praw (H.P. Spruijt, C. Lux, *IFLA/IPA Joint Statement on Orphan Works*, June 2007 IFLA, www.ifla.org/publications/iflaipa-joint-statement-on-orphan-works [11.11.2013]). B. Szczepańska – bazując na doświadczeniach różnych instytucji i państw członkowskich – proponuje, by za dzieło osierocone uznać dzieło, które spełnia jeden bądź kilka warunków: właściciel praw autorskich nie może być zidentyfikowany, musi być nieznany, niemożliwy do wykrycia, nie może być odnaleziony bądź jego odnalezienie jest niewykonalne

zbiorów europejskich archiwów bądź bibliotek nie może być udostępniana, ponieważ utrudnione bądź całkowicie niemożliwe jest ustalenie autorstwa prac lub uprawnionych do tych prac[113]. W przypadku utworów osieroconych uprzednie uzyskanie zgody na zwielokrotnianie lub publiczne udostępnianie jest niemożliwe[114]. Fakt, że nie jest możliwe zidentyfikowanie uprawnionego, powoduje konkretne i rzeczywiste przeszkody w procesie digitalizacji dziedzictwa kulturowego. Podmiot zainteresowany digitalizacją utworu – wobec braku zgody uprawnionego – powinien zaniechać digitalizacji oraz rozpowszechniania zdigitalizowanego utworu[115]. Niemniej wiele podmiotów decyduje się na podjęcie ryzyka braku zgody i dokonuje digitalizacji oraz rozpowszechniania zdigitalizowanego utworu, nie będąc do tego upoważnionymi[116].

W polskim ustawodawstwie zagadnienie utworów osieroconych jest zasadniczo nieuregulowane, stąd postuluje się niezwłoczną zmianę tego stanu rzeczy[117]. Nie jest wystarczającym rozwiązaniem problemu szczątkowa regulacja, tj. art. 8 ust. 3 Prawa autorskiego. Przywołany przepis stanowi, że dopóki twórca nie ujawnił swojego autorstwa, w wykonywaniu prawa autorskiego zastępuje go producent lub wydawca, a w razie ich braku – właściwa organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Krzysztof Siewicz wskazuje, że art. 8 ust. 3 Prawa autorskiego dotyczy określonej podgrupy utworów osieroconych, tj. utworów anonimowych, i tym samym uniemożliwia jego zastosowanie do innego typu utworów osieroconych[118]. Spośród innych przepisów, które w ograniczonym stopniu można wykorzystać na potrzeby utworów osieroconych, należy wskazać art. 78 ust. 4 Prawa autorskiego, który przyznaje stowarzyszeniom twórców oraz organizacjom zbiorowego zarządzania[119] (dalej: OZZ) prawo do występowania z powództwem o ochronę autorskich praw osobistych zmarłego twórcy. W ocenie K. Siewicza, art. 78 ust. 4 Prawa

---

mimo starannego poszukiwania (B. Szczepańska, *Dzieła osierocone. Palące problemy, propozycje rozwiązania*, „EBiB" 2008, nr 3 (94), www.ebib.info/2008/94/a.php?szczepanska [31.10.2013]).

[113] Na problem ten zwróciła uwagę Lidia Geringer de Oedenberg na swoim blogu: www.lidiageringer.blog.onet.pl/2012/09/13/jak-wyjsc-z-wiezienia-praw-autorskich/ [31.10.2013].

[114] Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 r. w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych, Dz.Urz. UE L Nr 299 z 27 października 2012 r., http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2012:299:0005:0012:PL:PDF [31.10.2013].

[115] J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 64.

[116] *Tezy. Dzieła osierocone*..., s. 2.

[117] J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 5.

[118] K. Siewicz, op. cit.

[119] Wypada dodać, że organizacje zbiorowego zarządzania nie są gotowe do reprezentowania autorów dzieł poddawanych digitalizacji.

autorskiego będzie przydatny w sytuacji, w której spadkobiercy nie są znani lub nie można ich odnaleźć. Ponadto cytowany przepis znajdzie zastosowanie tylko w odniesieniu do utworów osieroconych, których twórca nie żyje, i tylko w celu występowania o ochronę autorskich praw osobistych. Przepis ten nie upoważniania do podejmowania innych czynności wobec utworu osieroconego[120]. Pewne ograniczone zastosowanie w odniesieniu do utworów osieroconych mogą znaleźć także przepisy dotyczące domniemania legitymacji lub przymusu pośrednictwa OZZ. Zdaniem K. Siewicza, użytkownik chcący skorzystać z utworu osieroconego mógłby wystąpić o zgodę do właściwej OZZ, z pominięciem samego uprawnionego i bez konieczności poszukiwania informacji niezbędnych do skontaktowania się z nim. Jak jednak zauważa cytowany autor, skorzystanie z tego dobrodziejstwa wymagałoby zidentyfikowania właściwej OZZ, która zarządza określonymi utworami. W dalszej kolejności należałoby zweryfikować, czy utwór, z którego chcielibyśmy skorzystać, został objęty zbiorowym zarządzaniem (w przeciwnym wypadku OZZ może odmówić zgody w myśl art. 106 ust. 2 Prawa autorskiego)[121]. Sytuacja podmiotu chcącego skorzystać z utworu osieroconego na podstawie zgody OZZ jest najkorzystniejsza wówczas, kiedy przepisy przewidują przymus pośrednictwa OZZ, gdyż właściwa OZZ nie będzie mogła odmówić udzielenia zgody na wykorzystanie utworu, powołując się na nieobjęcie utworu zbiorowym zarządem[122]. Jednak w praktyce OZZ rzadko kiedy odmawiałaby udzielania zgody na wykorzystanie utworu osieroconego. Przeciwnie, OZZ wychodzą z założenia, że z ogólnego domniemania wynika ich uprawnienie do działania w miejsce niezidentyfikowanego uprawnionego albo – w przypadku gdy dany twórca istotnie nie powierzył im praw – powołują się na działanie w ramach przepisów o prowadzeniu cudzych spraw bez zlecenia[123].

Jak jednak wskazuje K. Siewicz, uzyskanie zgody od OZZ nie rozwiązuje wszystkich problemów z utworami osieroconymi. Trzeba bowiem mieć na

[120] K. Siewicz, op. cit.

[121] Ibidem.

[122] Objęcie utworu zbiorowym zarządem wynika *ex lege*. Tylko z uwagi na ważne powody OZZ mogłaby odmówić zgody na korzystanie z utworów lub przedmiotów praw pokrewnych w granicach wykonywanego przez siebie zarządu.

[123] W swej publikacji K. Siewicz podaje przykład Stowarzyszenia Filmowców Polskich – Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych (SFP-ZAPA). Na stronie internetowej tej OZZ widniała informacja: „SFP-ZAPA informuje, iż począwszy od 1 kwietnia 2010 r. udziela licencji na użycia polskich tzw. utworów osieroconych w imieniu Autorów tych utworów: reżysera, scenarzysty, scenografa, operatora obrazu, operatora dźwięku, montażysty, kostiumografa. Udzielenie licencji przez SFP-ZAPA oznacza, że SFP-ZAPA przyjmuje na siebie odpowiedzialność za wypłatę stosownych wynagrodzeń dla współtwórców utworów audiowizualnych osieroconych oraz że pozostawia sobie decyzję co do tego, czy utwór może być kwalifikowany jako osierocony".

uwadze, że zgoda udzielana przez OZZ ma wąski zakres, odpłatność za korzystanie jest ustalana na podstawie stawki wynagrodzenia stosowanego przez OZZ i mogą one działać niejednolicie w odniesieniu do potencjalnych zainteresowanych korzystaniem z utworów osieroconych.

W związku z tym zalecane jest wprowadzanie stosownych rozwiązań prawnych do obowiązujących przepisów. Zazwyczaj rozwiązania modelowe opierają się na konstrukcji licencji (np. rozszerzone licencje zbiorowe, licencje obligatoryjne) bądź dozwolonego użytku. Obecnie polskie Prawo autorskie nie zawiera kompleksowych przepisów odnoszących się do dzieł osieroconych. Jednak polski ustawodawca będzie zobowiązany zmierzyć się z tym zagadnieniem z uwagi na postanowienia Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 r. w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych (dalej: Dyrektywa 2012/28/UE)[124]. Jak wskazano w preambule Dyrektywy 2012/28/UE, stworzenie ram prawnych mających na celu ułatwienie digitalizacji i rozpowszechniania utworów oraz innych przedmiotów podlegających ochronie prawem autorskim lub prawami pokrewnymi, co do których podmioty uprawnione nie są znane lub nawet, jeśli są znane, których odnalezienie jest niemożliwe – tzw. utworów osieroconych – jest jednym z kluczowych działań przewidzianych w europejskiej agendzie cyfrowej.

W Dyrektywie 2012/28/UE wskazano, że dziełami osieroconymi są utwory, w stosunku do których żaden z podmiotów uprawnionych nie jest znany lub nawet jeżeli chociaż jeden z nich jest znany, żaden nie został odnaleziony pomimo starannego poszukiwania przeprowadzonego i zarejestrowanego zgodnie z przepisami dyrektywy. Utwór lub fonogram uznany w jednym państwie członkowskim UE uznaje się za osierocony we wszystkich państwach członkowskich. Dyrektywa 2012/28/UE dotyczy korzystania z utworów osieroconych przez następujące podmioty mające siedzibę w państwach członkowskich: publicznie dostępne biblioteki, placówki oświatowe, muzea, archiwa, instytucje odpowiedzialne za dziedzictwo filmowe lub dźwiękowe, nadawcy publiczni.

Dyrektywa 2012/28/UE ma zastosowanie do utworów i przedmiotów podlegających prawu autorskiemu i prawom pokrewnym, które zostały po raz pierwszy opublikowane na terytorium państwa członkowskiego UE, a w przypadku braku publikacji – po raz pierwszy nadane na terytorium państwa członkowskiego UE. Dotyczy to:

[124] Dz.Urz. UE L Nr 299 z 27 października 2012 r., http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2012:299:0005:0012:PL:PDF [31.10.2013].

– utworów opublikowanych w postaci książek, czasopism, gazet, magazynów oraz innych tekstów pisanych, które znajdują się w zbiorach publicznie dostępnych bibliotek, placówek oświatowych lub muzeów, a także w zbiorach archiwów lub instytucji odpowiedzialnych za dziedzictwo filmowe lub dźwiękowe;

– utworów filmowych lub audiowizualnych i fonogramów znajdujących się w zbiorach publicznie dostępnych bibliotek, placówek oświatowych lub muzeów, a także w zbiorach archiwów lub instytucji odpowiedzialnych za dziedzictwo filmowe lub dźwiękowe;

– utworów filmowych lub audiowizualnych i fonogramów wyprodukowanych przez nadawców publicznych do dnia 31 grudnia 2002 r. włącznie i znajdujących się w ich archiwach;

– utworów i fonogramów, które nigdy nie zostały opublikowane ani nadane, lecz które zostały publicznie udostępnione, za zgodą podmiotów uprawnionych, przez instytucje wymienione powyżej, wyłącznie, jeśli można rozsądnie założyć, że podmioty uprawnione nie sprzeciwiłyby się korzystaniu z tych przedmiotów praw;

– utworów i innych przedmiotów objętych ochroną, zawartych w utworach lub fonogramach, o których mowa powyżej, włączonych do nich lub stanowiących ich integralną część[125].

Instytucje mogą korzystać z utworów osieroconych wyłącznie po przeprowadzeniu starannych poszukiwań podmiotów uprawnionych (przed rozpoczęciem korzystania), polegających na sprawdzeniu, w odniesieniu do każdego utworu lub przedmiotu objętego ochroną, informacji zamieszczonych w źródłach odpowiednich dla poszczególnych kategorii utworów[126]. Staranne poszukiwanie przeprowadzane jest w państwie członkowskim UE, w którym utwór po raz pierwszy został opublikowany, a w przypadku braku publikacji – po raz pierwszy nadany. Wyjątek stanowią utwory filmowe lub audiowizualne, których producent ma siedzibę lub miejsce stałego pobytu w państwie członkowskim UE. Wówczas staranne poszukiwanie przeprowadzane jest w państwie siedziby lub miejsca stałego pobytu producenta.

Źródła, które należy sprawdzić, określane są przez każde państwo członkowskie UE w porozumieniu z podmiotami uprawnionymi i użytkownikami[127]. Zapisy Dyrektywy 2012/28/UE zobowiązują państwa członkowskie UE do zapewnienia prowadzenia przez instytucje rejestru przeprowadzonych

[125] Por. art. 1 ust. 2 Dyrektywy 2012/28/UE.

[126] *Tezy. Dzieła osierocone*..., s. 4.

[127] Za dopełnienie obowiązku wskazania źródła uznaje się podanie informacji:
1) w odniesieniu do opublikowanych książek:

przez nie poszukiwań i przekazania właściwym organom następujących informacji:

– wyników przeprowadzonych przez te organizacje starannych poszukiwań, na podstawie których uznano utwór lub fonogram za utwór osierocony;

– sposobu korzystania przez te organizacje z utworów osieroconych zgodnie z niniejszą dyrektywą;

---

a) egzemplarz obowiązkowy, katalogi biblioteczne i dokumentacje władz przechowywane przez biblioteki i inne instytucje;

b) stowarzyszenia wydawców i autorów w danym kraju;

c) istniejące bazy danych i rejestry, WATCH (Writers, Artists and their Copyright Holders), ISBN (International Standard Book Number) oraz bazy danych zawierające wykaz książek wydanych drukiem;

d) bazy danych odpowiednich organizacji zbiorowego zarządzania, w szczególności organizacji zajmujących się prawami do zwielokrotniania;

e) źródła zawierające wiele baz danych i rejestrów, w tym VIAF (Virtual International Authority Files) i ARROW (Accessible Registries of Rights Information and Orphan Works);

2) w odniesieniu do czasopism, gazet, magazynów i periodyków:

a) ISSN (International Standard Serial Number) dla periodyków;

b) karty indeksowe i katalogi ze zbiorów i kolekcji bibliotecznych;

c) egzemplarz obowiązkowy;

d) stowarzyszenia wydawców oraz stowarzyszenia autorów i dziennikarzy w danym kraju;

e) bazy danych odpowiednich organizacji zbiorowego zarządzania, w tym organizacji zajmujących się prawami do zwielokrotniania;

3) w odniesieniu do utworów wizualnych obejmujących sztukę piękną, fotografie, ilustracje, projekty, architekturę, szkice do powyższych utworów i inne tego rodzaju utwory zawarte w książkach, czasopismach, gazetach i magazynach lub innych utworach:

a) źródła, o których mowa w pkt 1 i 2;

b) bazy danych odpowiednich organizacji zbiorowego zarządzania, w szczególności zajmujących się sztuką wizualną, w tym organizacji zajmujących się prawami do zwielokrotniania;

c) bazy danych agencji materiałów wizualnych, w stosownych przypadkach;

4) w odniesieniu do utworów audiowizualnych i fonogramów:

a) egzemplarz obowiązkowy;

b) stowarzyszenia producentów w danym państwie;

c) bazy danych instytucji odpowiedzialnych za dziedzictwo filmowe lub dźwiękowe i bibliotek narodowych;

d) bazy danych utworów objętych odpowiednich normami i identyfikatorami, takie jak ISAN (International Standard Audiovisual Number) dla materiałów audiowizualnych, ISWC (International Standard Music Work Code) dla utworów muzycznych oraz ISRC (International Standard Recording Code) dla fonogramów;

e) bazy danych odpowiednich organizacji zbiorowego zarządzania, zwłaszcza obsługujących autorów, wykonawców, producentów fonogramów oraz producentów audiowizualnych;

f) wykazy twórców i inne informacje pojawiające się na opakowaniu utworu;

g) bazy danych lub inne stosowne stowarzyszenia reprezentujące szczególną kategorię podmiotów uprawnionych.

– wszelkich zmian statusu utworu osieroconego dotyczących wykorzystywanych przez te organizacje utworów i fonogramów;

– odpowiednich danych kontaktowych danej organizacji.

Dyrektywa 2012/28/UE nakłada na państwa członkowskie obowiązek wprowadzenia możliwości unieważnienia statusu dzieła osieroconego na wypadek, gdyby zgłosiła się osoba uprawniona i tego zażądała. Właściciele praw, którzy unieważnili status utworu osieroconego, są uprawnieni do otrzymania godziwej rekompensaty od instytucji, które korzystały z tych utworów. Państwa członkowskie UE mają pełną swobodę w zakresie zasad wypłaty oraz wysokości takiej rekompensaty. Urząd Harmonizacji Rynku Wewnętrznego jest odpowiedzialny za utworzenie i administrowanie wspólnotowej, dostępnej publicznie bazy danych, zawierającej informacje na temat utworów osieroconych. Obecnie rozpoczynają się prace nad utworzeniem takiego rejestru. Implementacja Dyrektywy 2012/28/UE powinna nastąpić nie później niż do 29 października 2014 r.

III. Dzieła *out-of-commerce*

Celem digitalizacji jest osiągnięcie stanu, w którym większość (wszystkie?) obiektów dziedzictwa kulturowego będzie miała formę zapisu cyfrowego. Digitalizacja obiektów (w tym utworów) znajdujących się w domenie publicznej nie stwarza znacznych bezpośrednich wyzwań prawnych. Jak już kilkakrotnie wspomniano w niniejszej publikacji, utrudnienia pojawiają się w odniesieniu do digitalizacji obiektów stanowiących chronione prawem autorskim utwory. Obok utworów osieroconych, interesującym zagadnieniem, które pojawiło się w kontekście procesu digitalizacji, jest zagadnienie dzieł niedostępnych w handlu (tzw. dzieła *out-of-commerce)*.

Z wyjaśnień Komisji Europejskiej wynika, że dzieła *out-of-commerce* to utwory objęte ochroną prawnoautorską, rozpowszechnione i niedostępne w obrocie handlowym, ponieważ autor lub wydawca zdecydowali się nie wydawać nowych edycji tych utworów i nie wprowadzać ich do obrotu[128]. Przyczyny, dla których określone dzieła są niedostępne w handlu, mogą być różne, wśród nich np. wynik decyzji wydawców, dla których z powodów ekonomicznych nieopłacalne jest utrzymywanie w handlu publikacji starszych bądź niepopularnych. Niedostępność w handlu określonych dzieł może

[128] *Tezy. Dzieła osierocone*..., s. 8–9; *Memorandum of Understanding (MoU) on Key Principles on the Digitisation and Making Available of Out-of-Commerce Works – Frequently Asked Questions*, European Commission, MEMO/11/619, 20 September 2011 r., www.europa.eu/rapid/press-release_MEMO-11–619_en.htm [31.10.2013].

spowodować powstanie „czarnej dziury" w zasobie cyfrowym dziedzictwa kulturowego. Z tego powodu zostało wypracowane *Porozumienie dotyczące podstawowych zasad digitalizacji i publicznego udostępniania dzieł niedostępnych w handlu z 20 września 2011 r.* (dalej: *Porozumienie*)[129].

Porozumienie zawiera elementy zachęty dla państw członkowskich UE do wprowadzenia regulacji umożliwiającej instytucjom kultury i organizacjom zbiorowego zarządzania digitalizację i publiczne udostępnianie wydań książek i prasy niedostępnych w handlu[130]. Zgodnie z *Porozumieniem*, dzieło jest niedostępne w handlu, gdy w całości, we wszystkich swoich wersjach (wydaniach) i postaciach nie jest dostępne w żadnym zwyczajnym kanale dystrybucji komercyjnej, bez względu na dostępność fizycznych egzemplarzy w bibliotekach i w legalnym obiegu wtórnym (w tym w antykwariatach). *Porozumienie* ustanawia ogólne zasady, reguły odnoszące się do digitalizacji i rozpowszechniania cyfrowych zapisów dzieł *out-of-commerce*. I tak, dobrowolne umowy dotyczące digitalizacji, w tym rozpowszechniania cyfrowych zapisów dzieł *out-of-commerce*, powinny być zawierane z udziałem autorów i wydawców. Strony powinny umownie określić zakres i wynagrodzenie dla autorów, metody ustalenia statusu dzieła, tj. tego, czy jest ono dostępne w handlu, czy nie (metody te muszą uwzględniać praktykę zwyczajową danego kraju, definiować, które rodzaje korzystania są komercyjne, a które nie, a także określać dozwolone sposoby korzystania z dzieł oraz zawierać postanowienia dotyczące autorskich praw osobistych)[131].

Ponadto *Porozumienie* ustala pewne reguły bazowe w odniesieniu do licencji na korzystanie z dzieł niedostępnych w handlu. Według reguł *Porozumienia*, przedmiotowe licencje będą udzielane wyłącznie przez OZZ. *Porozumienie* nakłada obowiązki informacyjne, stanowiąc, że każdy projekt związany z digitalizacją i prowadzony przez biblioteki powinien zostać podany do publicznej wiadomości w taki sposób, aby właściciele praw mogli zadecydować, czy pozwolić na objęcie dzieł danym programem. Określone obowiązki zostały przewidziane dla OZZ, które powinny zostać zobligowane do informowania każdego uprawnionego, którego dzieło jest przedmiotem eksploatacji w ramach projektu digitalizacyjnego. Prawo powinno wprowadzić mechanizmy umożliwiające zarządzanie przez OZZ w imieniu uprawnionych, którzy nie powierzyli im swoich dzieł w zarząd. Uprawnieni powinni mieć

[129] *Memorandum of Understanding Key Principles on the Digitisation and Making Available of Out-of-Commerce Works*, www.ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-infso/20110920-mou_en.pdf [11.11.2013].

[130] *Tezy. Dzieła osierocone*..., s. 8–9.

[131] Ibidem; *Memorandum of Understanding Key Principles*..., s. 2.

prawo wycofania swoich dzieł w całości lub części ze schematu licencyjnego (klauzula *opt-out*)[132].

W tekście *Porozumienia* przewidziano również reguły komercyjnego korzystania z dzieł niedostępnych w handlu oraz korzystania z takich utworów na terenie państw trzecich[133].

Celem *Porozumienia* jest określenie wspólnej platformy w odniesieniu do dzieł *out-of-commerce* oraz zapewnienie odpowiedniej elastyczności reguł dotyczących digitalizacji dzieł *out-of-commerce*, tak aby stanowiły zachętę dla podmiotów uprawnionych (twórców, wydawców) do aktywnego działania na rzecz udzielania licencji podmiotom zainteresowanym digitalizacją dzieł *out-of-commerce*.

Niektóre z państw członkowskich UE wprowadziły rozwiązania w duchu *Porozumienia*. Jako przykład całościowego, choć niepozbawionego mankamentów, uregulowania problematyki dzieł *out-of-commerce* wskazuje się rozwiązanie francuskie[134]. Obecnie toczy się dyskusja nad modelem, jaki powinien przyjąć polski ustawodawca, by uregulować zagadnienie dzieł *out-of-commerce*[135]. Wśród interesariuszy panuje zgodne przekonanie, że dotychczasowe przepisy prawne nie dają podstaw do regulacji problematyki dzieł *out-of-commerce*, stąd konieczne jest całościowe uregulowanie zagadnienia[136]. Odmiennie niż w systemie francuskim, który zakłada system *opt-out*, w Polsce postuluje się przyjęcie systemu *opt-in*, czyli systemu, w którym autor bądź wydawca dokonywałby określenia, czy dane dzieło jest „w handlu", czy „poza handlem"[137]. Wskazuje się również, że definicja legalna dzieł *out-of-commerce* powinna wyjaśniać jedynie specyfikę handlowej dostępności danego dzieła. Natomiast – zgodnie z założeniami systemu *opt-in* – to do uprawnionego należałaby decyzja co do faktycznej dostępności dzieła w handlu. Jeżeli zaś chodzi o wynagrodzenie, to sugeruje się, by jego wysokość była proporcjonalna do rodzaju dzieła, pól eksploatacji oraz potencjalnej liczby korzystających w ramach udzielonej licencji[138].

---

[132] Ibidem.

[133] Ibidem; *Memorandum of Understanding Key Principles*..., s. 2–3.

[134] A. Burba, J. Maciejewski, A. Włudyka-Szeliga, J. Zatorska, *Europejskie i francuskie projekty digitalizacji dzieł znajdujących się poza obrotem handlowym (out of commerce)*, Kraków, maj 2012, www.polskaksiazka.pl/docs/projekty_eu_ooc_analiza_saiw.pdf [31.10.2013].

[135] *Dzieła osierocone i dzieła niedostępne w handlu – stanowisko Koalicji Otwartej Edukacji*, www.koed.org.pl/wp-content/uploads/2013/04/stanowisko_KOED_dziela_osierocone.pdf [31.10.2013], s. 22.

[136] Ibidem, s. 22–23.

[137] J. Maciejewski, *Jak wykorzystać potencjał dzieł out of commerce – system niemiecki, francuski i propozycja modelu polskiego*, www.polskaksiazka.pl/docs/dziela_out_of_commerce.pdf [31.10.2013], s. 7.

[138] Ibidem, s. 7.

Zakończenie

Założenia digitalizacji, jej cele i misja są niewątpliwie szczytne i przyczynią się do zwiększenia powszechnego dostępu do dóbr kultury. Najnowsze doniesienia prasowe potwierdzają, że proces digitalizacji będzie kontynuowany i traktowany jako priorytetowy.

Z przeprowadzonej analizy wynika, że digitalizacja zasobów kulturowych stawia przed podmiotami zobowiązanymi do jej przeprowadzenia wyzwania zarówno techniczne, finansowe, jak i prawne. Dostępne materiały, w szczególności raporty o postępie digitalizacji, sugerują, że pomyślne przeprowadzenie procesu digitalizacji wymaga zmian w obecnym stanie prawnym. Obowiązujące w tej chwili przepisy nie odpowiadają potrzebom cyfrowego świata oraz zróżnicowanym środkom komunikacji w tym cyfrowym otoczeniu.

Dostosowania wymagają przepisy prawa autorskiego, tak by uwzględnione zostały sygnalizowane już teraz trudności związane z rozpowszechnianiem zdigitalizowanych utworów. Stosowne mechanizmy prawne powinny zostać zaprojektowane w odniesieniu do dzieł osieroconych oraz dzieł znajdujących się poza obrotem handlowym. Przygotowanie właściwych instrumentów prawnych będzie miało niebagatelne znaczenie dla powodzenia całego projektu digitalizacji. Cóż bowiem po przepastnych wirtualnych zasobach kultury, jeśli korzystanie z nich będzie utrudnione bądź niemożliwe?

Bibliografia

Monografie i artykuły

Antoniak P., *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2012.

Ars una species mille. 150 dzieł na 150-lecie Muzeum Narodowego w Poznaniu ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, red. D. Suchocka, Poznań 2007.

Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie*, Warszawa 2008.

Bauman Z., *Kultura jako praxis*, Warszawa 2012.

Bauman Z., *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011.

Bentkowska-Kafel A., *Historyczna wiarygodność zabytku wirtualnego*, w: *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, red. A. Seidel-Grzesińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2008.

Brzozowska M., *Realizacja priorytetu „Digitalizacja zabytków i muzealiów" w 2010 r.*, „Muzealnictwo" 2011, nr 52.

Bunsch E., Sitnik R., *Proces digitalizacji 3D od założeń do dokumentacji cyfrowej*, „Muzealnictwo" 2011, nr 52.

Chabowska K., *Podwójna radość. Dwa szkice Bacciarellego odnalezione*, „Cenne, Bezcenne, Utracone" 2013, z. 1–4.

Cicha D., *Seweryn Mielżyński i jego kolekcja*, w: *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu* [katalog wystawy], Poznań 1982.

Czuba J., *Działanie Narodowego Instytutu Audiowizualnego w ramach Wieloletniego Programu Rządowego Kultura+ Priorytet Digitalizacja*, „Muzealnictwo" 2011, nr 52.

Dettloff S., *Galerja obrazów. Muzeum im. Mielżyńskich*, Poznań 1916.

Dettloff S., *Zbiory artystyczne*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1928, t. 50.

Drela M. *Korzystanie i rozpowszechnianie wyglądu muzealiów w Internecie a prawo autorskie*, w: *Zeszyty dziedzictwa kulturowego*, red. K. Łopatecki, W. Walczak, Białystok 2007.

Drela M., *Prawne aspekty rozpowszechniania wyglądu muzealiów*, w: *Prawo muzeów*, red. J. Włodarski, K. Zeidler, Warszawa 2008.
[Erzepki B.], *Katalog der Gemäldegalerie im Gräfl. Mielżynski'schen Museum des Towarzystwo Przyjaciół Nauk zu Posen*, Posen 1912.
[Erzepki B.], *Katalog Galeryi Obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego / Katalog der Gemäldegalerie im Gr. Mielżynski'schen Museum des Towarzystwo Przyjaciół Nauk zu Posen*, Poznań / Posen 1888, 1989.
[Erzepki B.], *Katalog Galeryi Obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, Poznań 1912.
Gaweł Ł., *Bez kompromisu i bez mapy... O zarządzaniu digitalizacją zbiorów muzealnych w Polsce*, „Muzealnictwo" 2012, nr 53.
Golat R., *Aspekty prawne digitalizacji*, w: *Cyfrowy świat dokumentu. Wydawnictwa, biblioteki, muzea, archiwa*, red. H. Hollender, Warszawa 2011.
Golat R., *Nowe zasady działalności muzealnej w kontekście zadań samorządu terytorialnego (praktyczny komentarz do ustawy o muzeach)*, „Muzealnictwo" 2004, nr 45.
Gredka I., *Ubezpieczenia dóbr kultury w muzeach i zbiorach prywatnych*, Kraków 2013.
Hennessy K., *Cultural Heritage on the Web: Applied Digital Visual Anthropology and Local Cultural Property Right Discourse*, „International Journal of Cultural Property" 2012, nr 19.
Houpt S., *Muzeum zaginionych dzieł*, Warszawa 2007.
Jagielska-Burduk A., *Zabytek ruchomy*, Warszawa 2011.
Karpowicz A., *Autor – wydawca. Poradnik prawa autorskiego*, Warszawa 1994.
Katalog dzieł malarstwa, rysunku lawowanego i rzeźby ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, red. D. Suchocka, Poznań 2008.
Kobyliński Z., *Własność dziedzictwa kulturowego. Idee – problemy – kontrowersje*, Warszawa 2009.
Koehlerówna A., *Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Roczniki Historyczne" 1957, R. XXIII.
Kostrzewski J., *Przechadzka w Muzeum Mielżyńskich. Popularny przewodnik po zbiorach Towarzystwa Przyj. Nauk*, Poznań 1917, 1918.
Kostrzewski J., *Ein Spaziergang im Gräfl. Mielżyński'schen Museum. Kurzer Führer durch die Sammlungen der Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften*, Posen 1918.
Kowalski W., *Nabycie własności dzieła sztuki od nieuprawnionego*, Kraków 2004.
Kowalski W., Zalasińska K., *Prawo do wyglądu muzealiów i ich fotografowania*, „Państwo i Prawo" 2013, z. 2.
Kuśmidrowicz-Król A., *Odwzorowanie cyfrowe dzieła sztuki i techniki multimedialne – perspektywa rozwojowa czy konkurencja dla współczesnego muzealnictwa?*, w: *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, red. A. Seidel-Grzesińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2008.
Lisowski Z., *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w latach 1927–1947*, Poznań 1947.
Maciąg R., *Charakterystyczne cechy nowych technik informacyjnych jako zmienne w procesie zarządzania organizacją opartą na pracy w sieci*, „Zarządzanie w Kulturze" 2004, t. 5.

Makowski T., Ślaska K., *Krajowa strategia cyfryzacji dziedzictwa narodowego*, w: *Cyfrowy świat dokumentu. Wydawnictwa, biblioteki, muzea, archiwa*, red. H. Hollender, Warszawa 2011.
Makowski T., Śląska K., *Krajowa strategia cyfryzacji dziedzictwa narodowego*, w: *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, red. A. Seidel-Grzesińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2008.
Matassa F., *Zarządzanie zbiorami muzeum. Podręcznik*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2012.
Matlak A., *Praktyczne wyjaśnienia oraz wzory umów i pism*, Warszawa 2001–2012, Wydawnictwo Prawnicze LexisNexis, LexPolonica.
Mattern E., *The Role of Photography in the Protection, Identification, and Recovery of Cultural Heritage*, „International Journal of Cultural Property" 2012, nr 19.
Michałowski P., *Zbiory artystyczne Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Roczniki Historyczne" 1957, R. XXIII.
Niżankowska A.M., *Prawo do integralności utworu*, Warszawa 2007.
Ostrowska-Kębłowska Z., *Gmach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, w: *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu* [katalog wystawy], Poznań 1982.
Pawlikowski M., *Dialog między techniką i sztuką – znaczenie zagadnień technicznych związanych z tworzeniem cyfrowych kolekcji on-line*, w: *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, red. A. Seidel-Grzesińska, K. Stanicka-Brzezicka, Wrocław 2008.
Pihan-Kijasowa A., Marciniak R., Gucia D., *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk 1857–2011. Zarys dziejów*, Poznań 2012.
Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011.
Sarbiński R.M., *Utwór fotograficzny i jego twórca w prawie autorskim*, Kraków 2004.
Singh S., Blake M., O'Donnell J., *Digitizing Pacific Cultural Collections: The Australian Experience*, „International Journal of Cultural Property" 2013, nr 20.
Siuda P., *Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, Warszawa 2012.
Siuda P., *Mechanizmy kultury prosumpcji, czyli fani i ich globalne zróżnicowanie*, „Studia Socjologiczne" 2012, nr 4 (207).
Statuty Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 1856–2006, wstęp R. Marciniak, Poznań 2007.
Suski P., *Stowarzyszenia i fundacje*, wyd. 4, Warszawa 2011.
System prawa prywatnego, red. nacz. Z. Radwański, t. 13: *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2007.
Szafrański W., *Dekret o rejestracji i zakazie wywozu dzieł sztuki z 1946 roku – czy praktyka rozmijała się z celami regulacji prawnej?*, „Studia Iuridica Toruniensia" 2012, t. XI.
Szafrański W., *Publiczne aspekty prywatnych kolekcji*, w: *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, red A. Jagielska-Burduk, W. Szafrański, Poznań 2012.
Szczepańska B., *Prawo autorskie – ochrona dzieł elektronicznych*, w: *Biblioteki cyfrowe. Projekty, realizacje, technologie*, red. J. Woźniak-Kasperek, J. Franke, Warszawa 2007.

Ślęzak P., *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, Warszawa 2012.
Tezy. Dzieła osierocone i dzieła niedostępne w handlu. Wprowadzenie do dyskusji o wdrożeniu do polskiego systemu prawa, Forum Prawa Autorskiego, Warszawa, 20 marca 2013 r.
Traple E., *Umowy o eksploatację utworów w prawie polskim*, Warszawa 2010.
Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2011.
Waluch K., *Polityka kulturalna Unii Europejskiej*, Płock 2001.
Warkoczewska M., *Dzieje zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, w: *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu* [katalog wystawy], Poznań 1982.
Wojciechowska M., *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk po drugiej wojnie światowej*, „Roczniki Historyczne" 1957, R. XXIII.
Wojtkowski A., *Stulecie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Roczniki Historyczne" 1957, R. XXIII.
W sprawie Muzealnych Zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, Poznań 1920.
Zajęcki M., *Definiowanie pojęć podstawowych prawa kultury w kontekście zasad wykładni prawa polskieg*o, w: *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, red. A. Jagielska-Burduk, W. Szafrański, Poznań 2012.
Zalasińska K., *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne*, Warszawa 2013.
Zalasińska K., *Pojęcie muzealiów w prawie ochrony dziedzictwa kultury*, w: *Prawo muzeów*, red. J. Włodarski, K. Zeidler, Warszawa 2008.
Zawojski P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010.

Źródła archiwalne i dokumenty PTPN

Akta Towarzystwa Muzealnego w Poznaniu. Dokumenty kasowe z 1917 r., Biblioteka PTPN, rkps 1481.
Akta Towarzystwa Muzealnego w Poznaniu. Dokumenty kasowe z 1918 r., Biblioteka PTPN, rkps 1482.
Akta Towarzystwa Muzealnego w Poznaniu. Dokumenty kasowe z 1919 r., Biblioteka PTPN, rkps 1483.
Korespondencja Muzeum im. Mielżyńskich przy Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Poznaniu z lat 1913–1939, Biblioteka PTPN, rkps 881.
Decyzja Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu z dnia 1 grudnia 1978 r., L. Dz. K1 III-209–1121–78, nr rejestru A/M 209.
J. P., *Norblin wygnany przez Sullę. Żółte róże. W miastach niema wysp bezludnych. Pocałunek. Mało znane dzieło Kraszewskiego. Panna o przewrotnych oczach. Publiczność mówi*, Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 23–24.
Katalog Galerii Obrazów im. Mielżyńskich, Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu, Poznań 1932 [mpis powiel.].
Korespondencja Muzeum Wielkopolskiego z Rejonowym Inspektorem Ochrony Skarbowej i MO, Archiwum MNP, sygn. 147, k. 180–183.

Księga darów z lat 1884/1885, Biblioteka PTPN, rkps 1203, k. 90, L. 84.
List G. Chmarzyńskiego, dyrektora Muzeum Wielkopolskiego, do Zarządu PTPN z dnia 20 XII 1947 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 27.
List MNW do Muzeum Wielkopolskiego z dnia 19 IV 1949 r., Archiwum MNP, sygn. 147, k. 84.
List Muzeum Wielkopolskiego do MNW z dnia 25 IV 1949 r., Archiwum MNP, sygn. 147, k. 83.
List Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków do dyrektora Muzeum Wielkopolskiego z dnia 22 II 1946 r., Archiwum MNP, sygn. 150, k. 6.
List PTPN do Muzeum Wielkopolskiego w sprawie przyspieszenia inwentaryzacji zbiorów Towarzystwa i zlecenia spisów Karolowi Mielżyńskiemu, studentowi PWSSP, z dnia 16 IX 1949 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 17.
List PTPN do Muzeum Wielkopolskiego z dnia 23 X 1948 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 18.
Odpis pisma dyrektora Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy do Zarządu PTPN z 1947 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 35.
Odpis umowy depozytowej między PTPN a Muzeum Miejskim w Bydgoszczy z dnia 8 XII 1947 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 28.
Pismo dyrektora Muzeum Wielkopolskiego do Zarządu PTPN z dnia 27 VIII 1948 r. o odnalezieniu obrazów z dawnego Muzeum im. Mielżyńskich, Archiwum MNP, sygn. 497, k. 26.
Pismo Muzeum Wielkopolskiego do Poznańskiego Wojewódzkiego Związku Samorządowego z dnia 21 VII 1945 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 36.
Pismo Naczelnika Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego do Wojewódzkiej Komendy MO z dnia 13 VIII 1945 r., Archiwum MNP, sygn. 147, k. 371.
Pismo PTPN do Muzeum Wielkopolskiego z prośbą o udostępnienie p. A. Okońskiej obrazów Michała Zaleskiego w związku z przygotowywaniem przez nią pracy magisterskiej z dnia 26 IX 1949 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 16.
Pismo wojewody poznańskiego do dyrektora Muzeum Wielkopolskiego z dnia 8 VIII 1945 r., Archiwum MNP, sygn. 497, k. 33.
Pismo z dnia 22 III 1922 r. Konserwatora Okręgu Poznańskiego do Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, Biblioteka PTPN, rkps 881, k. 27.
Pismo z dnia 11 II 1922 r. Konserwatora Okręgu Poznańskiego do Pana Ignacego hr. Mielżyńskiego w Iwnie, Biblioteka PTPN, rkps 881, k. 26.
Plastyka i Zdobnictwo. Wystawa Matejkowska w Galerii im. Mielżyńskich, „Kurier Poznański" 9.10.1938 r., Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 28 v.
Podziękowania dyrektora Muzeum Wielkopolskiego dla Bolesława Jasielskiego z dnia 28 V 1947 r., Archiwum MNP, sygn. 147, k. 212.
Poznańskie zbiory na warszawskiej wystawie, „Dziennik Poznański" 20.09.1936 r., Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 23 v.
Protokół otwarcia skrzyń z dziełami i przedmiotami muzealnymi przywiezionymi z Moskwy w 1946 r., Archiwum MNP, sygn. 151.
Puget L., *Listy z Poznania. Tu jest coś*…, Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 12.
„Rocznik Muzeum Wielkopolskiego" 1923, t. 1.
Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk od grudnia 1862 do grudnia 1864, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1865, t. 3.

Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk od maja 1869 do kwietnia 1871, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1871, t. 6.
Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk od grudnia 1872 do grudnia 1874, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1874, t. 8.
Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk od kwietnia 1871 do grudnia 1872, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" Poznań 1872, t. 7.
Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego od lipca 1876 do czerwca 1878 roku, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 1878, t. 10.
Sprawozdanie Oddziału Sztuki Województwa Poznańskiego od 1 stycznia do 31 marca 1931 r., AAN 7029, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, k. 1–3.
Statut Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w brzmieniu uchwalonym przez Nadzwyczajne Walne Zebranie w dniu 25 października 2006 r. [Poznań 2007].
Układ między TPNP a spadkobiercami Mielżyńskimi z dnia 5 lipca 1916 r., Biblioteka PTPN, rkps 1474, b.p.
Wnioski o zezwolenie na sfotografowanie muzealiów do prac naukowych oraz publikacji (dokumenty z lat 1930–1936), Biblioteka PTPN, rkps 881, k. 33, 34, 35, 54, 63, 64, 77, 79.
Wystawa prac graficznych artystów wielkopolskich z XIX w. w galerji Mielżyńskich w Poznaniu (Fabjan Sarnecki, Mielcarzewicze i Marjan Jaroczyński), „Dziennik Poznański" 28.04.1934 r., Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 7 v.-10.
Życie kulturalne. Wystawa grafiki w Galerii Mielżyńskich, „Kurier Poznański" 7.09.1935 r., Biblioteka PTPN, rkps 883, k. 17.

Źródła internetowe

Blog L. Geringer de Oedenberg, www.lidiageringer.blog.onet.pl/2012/09/13/jak-wyjsc-z-wiezienia-praw-autorskich/ [31.10.2013].
Burba A., Maciejewski J., Włudyka-Szeliga A., Zatorska J., *Europejskie i francuskie projekty digitalizacji dzieł znajdujących się poza obrotem handlowym (out of commerce)*, Kraków, maj 2012, www.polskaksiazka.pl/docs/projekty_eu_ooc_analiza_saiw.pdf [31.10.2013].
Dzieła osierocone i dzieła niedostępne w handlu – stanowisko Koalicji Otwartej Edukacji, www.koed.org.pl/wp-content/uploads/2013/04/stanowisko_KOED_dzieła_osierocone.pdf [31.10.2013].
Gontarski W., *Fotografia twórcza i odtwórcza*, „Gazeta Sądowa", maj 2005, www.gontarski.eu/publikacje/2005–05b.pdf [31.10.2013].
Janas J., *Kierunki zmian polskiego prawa autorskiego w związku z rozwojem Internetu* [praca magisterska], Poznań 2002, http://vagla.pl/skrypts/mgr_j_janas.pdf [31.10.2013].
List Dyrektora Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina z dnia 28 czerwca 2013 r. do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, www.prawoautorskie.gov.pl/media/dozwolony_uzytek_publiczny_wyniki/narodowy_instytut_f_chopina.pdf. [31.10.2013].

Maciejewski J., *Jak wykorzystać potencjał dzieł out of commerce – system niemiecki, francuski i propozycja modelu polskiego*, www.polskaksiazka.pl/docs/dziela_out_of_commerce.pdf [31.10.2013].
Memorandum of Understanding (MoU) on Key Principles on the Digitisation and Making Available of Out-of-Commerce Works – Frequently Asked Questions, European Commission, MEMO/11/619, 20 September 2011 r., www.europa.eu/rapid/press-release_MEMO-11–619_en.htm [31.10.2013].
Memorandum of Understanding Key Principles on the Digitisation and Making Available of Out-of-Commerce Works, www.ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-infso/20110920-mou_en.pdf [11.11.2013].
Poselski projekt nowelizacji ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, http://orka.sejm.gov.pl/Druki7ka.nsf/Projekty/7–020–786–2013/$file/7–020–786–2013.pdf [15. 12.2013].
Publiczna bańka za „prawo do wizerunku" obrazu, 6.08.2012, www.prawo.vagla.pl/node/9840 [11.11.2013].
Raport o digitalizacji dóbr kultury. Program digitalizacji dóbr kultury oraz gromadzenia, przechowywania i udostępniania obiektów cyfrowych w Polsce 2009–2020, www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_digitalizacji_dobr_kultury,pid,136,oid,787,cid,174.html [31/10.2013].
Rymar H., Rybicka K., *Prawne aspekty digitalizacji muzealiów i obiektów kultury*, Centrum Cyfrowe, www.centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/2013/05/Prawne-aspekty-digitalizacji-muzeali%C3%B3w-i-obiekt%C3%B3w-kultury_2013.pdf [31.10.2013].
Rypson P., *Odpowiedź na pismo DWIM/765/13 z dnia 28 maja*, www.prawoautorskie.gov.pl/media/dozwolony_uzytek_publiczny_wyniki/muzeum_narodowe_w_warszawie.pdf [11.11.2013].
Siewicz K., *Poszukiwanie prawidłowego rozwiązania problemu utworów osieroconych*, www.koed.org.pl/wp-content/uploads/2012/01/analiza-utwory-osierocone.odt [31.10.2013].
Smolski R., Smolski M., Stadtmüller E.H., *Edukacja obywatelska. Słownik encyklopedyczny*, Wrocław 1999, www.portalwiedzy.onet.pl/84485,,,,dziedzictwo_kulturowe,haslo.html [31.10.2013].
Spruijt H.P., Lux C., *IFLA/IPA Joint Statement on Orphan Works*, June 2007 IFLA, www.ifla.org/publications/iflaipa-joint-statement-on-orphan-works [11.11.2013].
Szczepańska B., *Dzieła osierocone. Palące problemy, propozycje rozwiązania*, „EBiB" 2008, nr 3 (94), www.ebib.info/2008/94/a.php?szczepanska [31.10.2013].
www.digitalizacja.nimoz.pl/zalecenia-nimoz [16.12. 2012].
www.domenapubliczna.org/co-to-jest-domena-publiczna/ [31.10.2013].
www.kongreskultury.pl/title,Obowiazki_Panstwa_w_obszarze_kultury_i_sztuki_,pid,26,oid,49,cid,43.html [31.10.2013].
www.pl.wikipedia.org/wiki/Domena_publiczna [31.10.2013].
www.prawokultury.pl/publikacje/domena-publiczna/ [31.10.2013].
www.pro.europeana.eu/c/document_library/get_file?uuid=e0ad7503–644e-4d32–9cdf-5d959c10188e&groupId=10602 [31.10.2013].
www.sjp.pwn.pl/szukaj/digitalizacja [31.10.2013].
Zalecenia dotyczące planowania i realizacji projektów digitalizacyjnych w muzealnic-

twie, przygotował zespół ekspertów powołany przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów: E. Bunsch, P. Jamski, T. Kalota, L. Karecka, M. Kłos, J. Marciniak, C. Mazurek, R. Sitnik, M. Szala, M. Werla, T. Zaucha, ze strony NIMOZ: A. Kuśmidrowicz-Król, Warszawa 2011, www.nimoz.pl/upload/digitalizacja/Zalecenia_NIMOZ_master_2013.pdf [31.10.2013].

Akty prawne

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r., Dz.U. Nr 78, poz. 483 z późn. zm.

Ustawa z dnia 28 marca 1933 r. o opiece nad muzeami publicznemi, Dz.U. Nr 32, poz. 279.

Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury, tekst jedn. Dz.U. z 1999 r. Nr 98, poz. 1150 z późn. zm.

Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i muzeach, Dz.U. z 1962 r. Nr 10, poz. 48.

Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny, Dz.U. Nr 16, poz. 93.

Ustawa z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach, tekst jedn. Dz.U. z 2011 r. Nr 123, poz. 698 z późn. zm.

Ustawa z dnia 19 lipca 1990 r. o zmianie ustawy o ochronie dóbr kultury i o muzeach, Dz.U. Nr 56, poz. 322 z późn. zm.

Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, tekst jedn. Dz.U. z 2012 r., poz. 406.

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tekst jedn. Dz.U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631.

Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, tekst jedn. Dz.U. z 2012 r., poz. 987 z późn. zm.

Ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach, tekst jedn. Dz.U. z 2012 r., poz. 642 z późn. zm.

Ustawa z dnia 17 lutego 2005 r. o informatyzacji działalności podmiotów realizujących zadania publiczne, tekst jedn. Dz.U. z 2013 r., poz. 235.

Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz.U. Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.

Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy o muzeach, Dz.U. Nr 136, poz. 956.

Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw, Dz.U. Nr 207, poz. 1230.

Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami, Dz.U. RP Nr 29, poz. 265 z późn. zm., uchylone z dniem 22 maja 1962 r.

Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 14 stycznia 1947 r. wydane w porozumieniu z Ministrem Administracji Publicznej oraz Ministrem Ziem Odzyskanych w sprawie rejestracji dzieł sztuki plastycznej oraz przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej, Dz.U. Nr 34, poz. 155.

Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 kwietnia 1964 r. w sprawie prowadzenia inwentarza muzealiów, Dz.U. Nr 17, poz. 101.

Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 26 sierpnia 1997 r. w sprawie zasad i sposobu ewidencjonowania dóbr kultury w muzeach, Dz.U. Nr 103, poz. 656.
Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach, Dz.U. Nr 202, poz. 2073.
Dekret z dnia 3 stycznia 1919 r. o stowarzyszeniach, Dziennik Praw Państwa Polskiego (1918–1919) [Dz. Pr. P. P.] Nr 3, poz. 88.
Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury z dnia 31 października 1918 r., Dz. Pr. P. P. Nr 16, poz. 36.
Dekret z dnia 1 marca 1946 r. o rejestracji i zakazie wywozu dzieł sztuki plastycznej oraz przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej, Dz.U. RP Nr 14, poz. 99; uchylony z dniem 22 maja 1962 r.
Obwieszczenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 25 lipca 1947 r. wydane w porozumieniu z Ministrem Administracji Publicznej oraz Ministrem Ziem Odzyskanych o sprostowaniu błędów w rozporządzeniu Ministra Kultury i Sztuki z dnia 14 stycznia 1947 r., wydanym w porozumieniu z Ministrem Administracji Publicznej oraz Ministrem Ziem Odzyskanych w sprawie rejestracji dzieł sztuki plastycznej oraz przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej, Dz.U. Nr 55, poz. 303.

Dyrektywa Rady 93/7/EWG z dnia 15 marca 1993 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium Państwa Członkowskiego, Dz.Urz. WE L Nr 74 z 27 marca 1993 r., s. 74 z późn. zm.
Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 r. w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych, Dz.Urz. UE L Nr 299 z 27 października 2012 r., http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2012:299:0005:0012:PL:PDF [31.10.2013].
Rozporządzenie Rady (EWG) nr 3911/92 z dnia 9 grudnia 1992 r. w sprawie wywozu dóbr kultury, Dz.Urz. WE L 395 z 31 grudnia 1992 r., s. 1; obecnie rozporządzenie Rady (EWG) nr 116/2009 z dnia 18 grudnia 2008 r. w sprawie wywozu dóbr kultury, Dz.Urz. UE L Nr 39 z 10 lutego 2009 r., s. 1.
Konkluzje Rady z dnia 10 maja 2010 r. pt. „Europeana: kolejne kroki", Dz.Urz. UE C Nr 137 z 27 maja 2010 r.
Konkluzje Rady z dnia 10 maja 2012 r. w sprawie digitalizacji dorobku kulturowego i udostępniania go w Internecie oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych, Dz.Urz. C Nr 169 z 15 czerwca 2012 r.
Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 17 października 2003 r., Dz.U. z 2011 r. Nr 172, poz. 1018.
Zalecenie Komisji Wspólnot Europejskich z dnia 24 sierpnia 2006 r. w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych 2006/585/WE, Dz.Urz. UE L Nr 236 z 31 sierpnia 2006 r.
Zalecenie Komisji z dnia 27 października 2011 r. w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych, Dz.Urz. UE L Nr 283 z 29 października 2011 r.

Wyroki sądów

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 28 lutego 1958 r., sygn. akt I CR 563/57, LEX nr 64176.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 12 marca 1958 r., sygn. akt II CR 347/5712.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 kwietnia 1973 r., sygn. akt I CR 91/73, OSN 1974/3/50.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 10 maja 1976 r., sygn. akt IV CR 127/76, OSNC 1977/4/69.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 26 czerwca 1998 r., sygn. akt I PKN 196/98, OSNAP 1999/14/454.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 5 lipca 2002 r., sygn. akt III CKN 1096/2000, LexPolonica nr 359567.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 maja 2005 r., sygn. akt II CK 330/03, Biuletyn SN 2004, nr 11, s. 10.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 13 stycznia 2006 r., sygn. akt III CSK 40/05, Wokanda 2006/6/6.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 lipca 2007 r., sygn. akt III CSK 86/07, OSNC-ZD 2008, nr 3, poz. 64.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 października 2009 r., sygn. akt I CSK 72/09, OSNC 2010/1/29.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 22 czerwca 2010 r., sygn. akt IV CSK 359/09, LEX nr 694267.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 21 czerwca 2012 r., sygn. akt V ACa 549/2012, LexPolonica nr 3980185.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Katowicach z dnia 13 kwietnia 2012 r., sygn. akt I ACa 129/12, LEX nr 1213876.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 8 listopada 2006 r., sygn. akt I ACa 746/06, LEX nr 298339.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 7 listopada 2007 r., sygn. akt I ACa 800/07, LEX nr 370747.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 3 sierpnia 2006 r., sygn. akt VI ACa 151/06, LEX nr 558383.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 5 lipca 1995 r., sygn. akt I ACr 453/95, niepubl., dostępny na www.orzecznictwo.net/i-acr-45395/ [31.10.2013].
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 15 października 2010 r., sygn. akt I ACa 604/10, LEX nr 1120158.
Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 16 września 2010 r., sygn. akt II FSK 839/09, LEX nr 745894.
Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 13 listopada 2008 r., sygn. akt II OSK 1438/07.
Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 22 września 2009 r., sygn. akt III SA/Wa 643/09, LEX nr 599633.
Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Krakowie z dnia 18 listopada 2011 r., sygn. akt I SA/Kr 1627/2011, LEX nr 1150220.

ISBN 978-83-7654-242-3

9 788376 542423 >