

ZBIORY FOTOGRAFICZNE I FILMOWE W INTERECIE

Aspekty prawne i technologiczne

ZBIORY FOTOGRAFICZNE I FILMOWE W INTERNECIE

Aspekty prawne i technologiczne

Gdańsk 2010

Książka zawiera materiały z konferencji zorganizowanej w Gdańsku
24 listopada 2009 roku przez Europejskie Centrum Solidarności

Koordinacja wydania: Violetta Kmiecik, Katarzyna Nowak
Redakcja i korekta: Daria Majewska
Fotografie w książce: Sandra Raciborska
Projekt typograficzny i skład: Piotr Białas | www.piotrbialas.com
Druk i oprawa: Zakład Poligraficzny NORMEX, Gdańsk

© Copyright by Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2010
ISBN 978-83-930472-3-9

Wydawca:
Europejskie Centrum Solidarności
ul. Doki 1, 80-958 Gdańsk
tel. (058) 767 79 71 fax. (058) 767 79 78
e-mail: ecs@ecs.gda.pl
www.ecs.gda.pl

Spis treści

- 6 PAWEŁ GOLAK, KATARZYNA NOWAK
Wstęp
- 8–13 MACIEJ BARCZEWSKI
Prawo autorskie a nowe technologie. Aktualne wyzwania i kierunki rozwoju
- 14–21 DAMIAN FLISAK
Prawnoautorskie problemy związane z archiwizacją. Wybrane zagadnienia
- 22–31 OLGA BIEGUŃSKA
**Fotografia: zwykła, reporterska, artystyczna, dokumentalna.
Co i jak długo podlega ochronie prawa autorskiego?**
- 32–63 SYBILLA STANISŁAWSKA-KLOC
**Udostępnianie kolekcji cyfrowych utworów fotograficznych i filmowych.
Wybrane zagadnienia z zakresu prawa autorskiego**
- 64–77 BARBARA SZCZEPAŃSKA
Biblioteka cyfrowa. Prawo, polityka, praktyka
- 78–93 MAREK NAHOTKO
Biblioteczne i pozabiblioteczne standardy opisu fotografii i filmów w Internecie
- 94–107 MARIA ŚLIWIŃSKA
**Dostępność polskich kolekcji w Europeanie: stan aktualny
i rokowania na przyszłość**
- 108–115 RAFAŁ MAGRYŚ
**Zintegrowany System Informacji Archiwalnej (ZoSIA) jako narzędzie
do udostępniania zasobów archiwalnych**
- 116–135 SEBASTIAN KRUK
Biblioteki cyfrowe na progu Internetu trzeciej generacji
- 136–138 PAWEŁ ŚMIETANKA
**Konserwacja i rekonstrukcja materiałów filmowych na przykładzie
filmów dokumentalnych z lat trzydziestych XX wieku**

Wstęp

Przekazujemy Państwu publikację, która jest podsumowaniem referatów wygłoszonych podczas zorganizowanej przez Europejskie Centrum Solidarności konferencji pt. *Zbiory fotograficzne i filmowe w Internecie – aspekty prawne i technologiczne*. Konferencja ta stanowiła swego rodzaju otwarcie Centrum na problematykę zagadnień prawnych i technologicznych związanych z digitalizacją i uwarunkowaniami prawnymi wirtualizacji zbiorów, zasadami ich ochrony, udostępniania cyfrowych wersji, katalogowania oraz naukowego opracowywania.

To pierwsze spotkanie zostało poświęcone zbiorom fotograficznym i filmowym ze względu na ich powszechną obecność w zasobach archiwów, bibliotek i muzeów oraz z powodu znaczącego miejsca, jakie zajmują w kolekcjach. W czasie blisko trzyletniej działalności Centrum udało się zgromadzić blisko 30 000 fotografii oraz wiele godzin archiwalnych nagrań filmowych, przedstawiających wydarzenia dotyczące przede wszystkim Solidarności. Udało się także zrealizować 34 cykle notacyjne, na które składa się 586 wywiadów z działaczami opozycji antykomunistycznej, a głównie Solidarności oraz wyprodukować 12 filmów dotyczących tej tematyki.

Do wygłoszenia referatów zaprosiliśmy osoby, które na co dzień mają do czynienia z różnymi aspektami prawnymi i technologicznymi związanymi z tym rodzajem zbiorów. Mam nadzieję, że w naszej publikacji znajdą Państwo choć część odpowiedzi lub wskazówek dotyczących wymogów prawa autorskiego, cyfrowej archiwizacji zbiorów oraz technologii mogących się przyczynić do wprowadzenia swoich instytucji w wirtualny świat. Pamiętajmy jednak, że by móc odszukać te zasoby, należy je najpierw opisać, czyli muszą powstać metadane. Może skorzystają Państwo z gotowych rozwiązań lub przystąpią do projektów już realizowanych, takich jak Zintegrowany System Informacji Archiwalnej (ZoSIA) czy Europeana – na ich temat znajdą Państwo informacje, oddając się lekturze.

Chcemy zachęcić do wspólnego zastanowienia się, jak sprostać wyzwaniom stawianym instytucjom kultury przez internautów, czy też jak w XXI wieku, w sposób nowoczesny a zarazem zgodny z prawem, prezentować zbiory. Poszukajmy wspólnych rozwiązań.

Paweł Golak, Katarzyna Nowak

Wydział Muzealno-Archiwalny i Biblioteka
Europejskie Centrum Solidarności



Maciej Barczewski – doktor nauk prawnych, kierownik Podyplomowego Studium Prawa Własności Intelektualnej i Prawa Nowych Technologii Uniwersytetu Gdańskiego, adiunkt w Katedrze Prawa Międzynarodowego Publicznego Wydziału Prawa i Administracji UG, Adjunct Professor w Chicago-Kent College of Law (USA), Senior Academic Visitor na Wydziale Prawa Uniwersytetu w Oksfordzie (Wielka Brytania), ekspert Komisji Europejskiej ds. Licencji Publicznej UE, autor ponad trzydziestu publikacji z zakresu międzynarodowej ochrony własności intelektualnej oraz prawa nowych technologii, radca prawny.

Prawo autorskie a nowe technologie. Aktualne wyzwania i kierunki rozwoju

Szanowni Państwo, ponieważ przypadł mi zaszczyt wygłoszenia pierwszej prelekcji podczas niniejszej konferencji, pozwolę sobie na kilka uwag ogólniejszej natury, które – mam nadzieję – przygotowują grunt pod późniejsze, bardziej wnikliwe wystąpienia moich koleżanek i kolegów referentów.

Z prawnego punktu widzenia status zbiorów fotograficznych i filmowych jest złożony – z jednej strony jako utwory podlegają one ochronie prawa autorskiego, ale z drugiej mogą znajdować do nich zastosowanie unormowania na przykład ustawy o ochronie baz danych. Z całą pewnością podstawowe znaczenie dla ich ochrony ma aktualnie obowiązująca ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 roku. Była ona wielokrotnie nowelizowana – zarówno w konsekwencji zobowiązań nałożonych na Rzeczpospolitą Polską przez umowy międzynarodowe, jak również ze względu na konieczność dostosowania poziomu ochrony własności intelektualnej do standardów unijnych.

O tym, które fotografie i filmy podlegają ochronie wynikającej z tejże ustawy, będzie jeszcze mowa w dalszej części niniejszego panelu. Wypada jednak odnotować, że większość tego rodzaju dóbr dostępnych zarówno w Internecie, jak i za pośrednictwem innych środków przekazu informacji, stanowi przedmiot ochrony prawnoautorskiej. Dlatego można stwierdzić, że właśnie prawo autorskie pojmowane nie tyle jako akt ustawowy, lecz jako pewna wspólna dla większości państw dziedzina prawa, ma fundamentalne znaczenie dla problematyki wykorzystywania zbiorów fotograficznych i filmowych, także w środowisku cyfrowym.

Nie ulega bowiem wątpliwości, że postęp techniczny, a w szczególności tak zwana cyfrowa rewolucja, której doświadczyliśmy na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat, sprawiły, że prawo autorskie stanęło przed wyzwaniem sprostania wymogom, które przyniosły ze sobą nowe możliwości eksploatacji twórczości w sieciach komputerowych, a więc przede wszystkim za pośrednictwem sieci internetowej. Należy zauważyć, że stosunkowo najszybciej zareagowano na ów fenomen na forum międzynarodowym, gdyż to właśnie za sprawą agendy Narodów Zjednoczonych, a mianowicie Światowej Organizacji Własności Intelektualnej, w 1996 roku przyjęto dwie umowy międzynarodowe: Traktat o prawie autorskim i Traktat o artystycznych wykonaniach i fonogramach. Wprowadziły one powszechne standardy w odniesieniu

do problematyki ochrony praw twórców oraz wykonawców w środowisku cyfrowym, a zarazem dały impuls do dalszych prac legislacyjnych, mających na celu dostosowanie regulacji prawnych do wymogów, jakie przyniósł postęp techniczny. W konsekwencji uchwalono odpowiednie instrumenty prawa regionalnego, takie jak na przykład Dyrektywa UE z 2001 roku w sprawie zharmonizowania niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym, a co za tym idzie, zmieniono i zaktualizowano poziom ochrony w ustawodawstwach krajowych, a więc także w prawodawstwie polskim.

Złożoność problemów, które przyniosło ze sobą zastosowanie technologii cyfrowych, a przede wszystkim upowszechnienie Internetu jako globalnego medium udostępniania twórczości, sprawiła, że wspomniana ochrona prawnoautorska wciąż nie jest pozbawiona istotnych braków i mankamentów, również w wymiarze uniwersalnym, tak jak globalna i powszechna w swoim zasięgu jest sieć internetowa.

Najbardziej dostrzegalnym problemem związanym z eksploatacją twórczości w środowisku cyfrowym jest zagadnienie dozwolonego użytku rozpowszechnionych utworów. Ze względu na masową skalę dokonywanych za pośrednictwem Internetu naruszeń praw autorskich do dzieł filmowych i muzycznych kwestionuje się bowiem dotychczasowe ramy dozwolonego użytku, szczególnie w zakresie użytku osobistego. W konsekwencji postuluje się jego ograniczenie wyłącznie do utworów, co do których powołujący się na dozwolony użytek ma co najmniej uzasadnione przekonanie, że eksploatuje utwór legalnie udostępniany.

Zagadnieniem, które w znacznym stopniu wiąże się z tematyką dozwolonego użytku, jest problematyka elektronicznego zarządzania prawami autorskimi. Używanie takich systemów niesie ze sobą wiele korzyści. Umożliwiają one bowiem natychmiastowe zawarcie umowy dotyczącej korzystania z utworu i jego niezwłoczne udostępnienie, ułatwiają także precyzyjną kontrolę sposobów eksploatacji dzieła. Z drugiej strony, niosą jednak ze sobą niebezpieczeństwo ograniczenia dotychczasowych form dozwolonego użytku twórczości w wyniku objęcia ochroną prawną technicznych środków zabezpieczeń wspomnianych systemów. W konsekwencji mogą one uniemożliwić takie formy korzystania z utworów, które były dostępne dotychczas, na przykład ze względu na potrzeby bibliotek czy osób niepełnosprawnych.

Kolejne dwa istotne problemy związane z eksploatacją twórczości w mediach cyfrowych, to zagadnienie tak zwanych utworów osieroconych oraz kwestia nowych postaci praw nadawczych. Jeżeli chodzi o utwory osierocone, to przyjmuje się, że są nimi utwory, w odniesieniu do których osoba zamierzająca z nich korzystać nie może ustalić podmiotu autorskich praw majątkowych lub zna tożsamość takiego podmiotu, lecz nie może się z nim skontaktować. W praktyce bowiem często nie jest możliwe

ustalenie podmiotu praw do zdjęć lub utworów literackich, szczególnie podczas digitalizacji zbiorów takich dzieł. Jeżeli natomiast mowa o nadawaniu twórczości za pośrednictwem sieci komputerowych, to wypada zauważyć, iż ochrona prawna tak zwanych nadań internetowych jest niepełna, a status prawny tego rodzaju działalności skomplikowany i wymaga doprecyzowania, przede wszystkim poprzez przyjęcie w tym zakresie uniwersalnych standardów.

Istotnych trudności praktycznych przysporzyć może także problematyka jurysdykcji i wyznaczenia porządku prawnego właściwego dla oceny naruszeń praw autorskich i pokrewnych dokonywanych w sieci internetowej. Za jej pośrednictwem dzieło zostaje bowiem udostępnione jednocześnie w wielu państwach. Nie zawsze zatem możliwe jest ustalenie państwa, na którego terytorium nastąpiło wprowadzenie utworu do sieci komputerowej. Uzasadniony wydaje się więc pogląd, że w odniesieniu do problemu właściwości prawa i jurysdykcji w cyberprzestrzeni należy oderwać się od przyjętej dotychczas zasady terytorializmu¹.

Wypada zauważyć, że wymienione zagadnienia nie wyczerpują oczywiście całego spektrum problemów, którym należy sprostać, podejmując starania mające na celu dostosowanie istniejącego systemu ochrony twórczości do wymogów, które przyniósł ze sobą postęp techniczny. Wspomniane trudności związane są bowiem nie tylko z koniecznością modyfikacji lub uzupełnienia istniejących regulacji prawnych, lecz także z potrzebą zmierzenia się z nowymi tendencjami, które poddadzą próbie cały system prawa autorskiego, a z czasem być może wymuszą zmianę dotychczasowego paradygmatu tej dziedziny prawa.

Protekcjonistyczne tendencje w odniesieniu do praw własności intelektualnej sprawiły bowiem, że coraz bardziej znaczącą rolę w debacie na temat przyszłego kształtu ochrony prawnoautorskiej zaczęły odgrywać ruchy wolnościowe, których najradykalniejsi przedstawiciele postulują nawet zupełną likwidację dotychczasowego prawa autorskiego. Inni, w bardziej przemyślany sposób, skoncentrowali się na stworzeniu alternatywnych, elastyczniejszych modeli ochrony, co też znalazło swój wyraz w licznych propozycjach, na przykład tak zwanych wolnych licencji na oprogramowanie. Nie da się ukryć, że tego rodzaju dążenia przybierają na znaczeniu, a przedstawiciele ruchów wolnościowych zabierają coraz częściej głos na forum międzynarodowym i niewątpliwie wywrą wpływ na przyszły kształt ochrony prawnej w tym zakresie.

.....
¹ J. C. Ginsburg, *The cyberian captivity of Copyright: Territoriality and authors' rights in a networked world*, „Santa Clara Computer & High Tech Law Journal” 1999, nr 15, s. 348–349; por. J. Czekalska, *Jurysdykcja w cyberprzestrzeni a teoria przestrzeni międzynarodowych*, „Państwo i Prawo” 2004, z. 11, s. 74.

Innym przybierającym na skali i znaczeniu zjawiskiem staje się włączanie problematyki ochrony praw autorskich oraz praw własności przemysłowej, do traktatów dotyczących międzynarodowych stosunków handlowych. Działania takie podjęto zarówno w skali uniwersalnej (w ramach Porozumienia ustanawiającego Światową Organizację Handlu), regionalnej (na przykład w Północnoamerykańskim Porozumieniu o Wolnym Handlu – NAFTA), jak również w licznych umowach dwustronnych. Dotyczy to przede wszystkim porozumień o wolnym handlu zawartych przez USA z Jordanią (2000 rok), Singapurem, Chile (2003 rok), Maroko, Bahrajnem oraz Australią (2004 rok). Tego rodzaju zjawisko można uznać za konsekwencję wzrostu ekonomicznego znaczenia praw własności intelektualnej. Zważywszy że zdecydowanie łatwiej jest nakłonić inne państwo do ustępstw w ramach negocjacji dwustronnych, należy się spodziewać, że w przyszłości państwa dominujące gospodarczo będą coraz częściej wykorzystywały porozumienia bilateralne w celu nakłonienia państw słabiej rozwiniętych do zapewnienia ochrony praw autorskich i pokrewnych w zakresie wykraczającym poza uniwersalne standardy².

Reasumując dotychczasowe uwagi na temat interakcji prawa autorskiego i nowych technologii, można wspomnianą problematykę potraktować stosownie do treści łacińskiej sentencji *nihil novi sub sole* (łac: nic nowego pod słońcem). Prawo już od początku ubiegłego wieku musiało bowiem sprawnie reagować i ewoluować wraz z postępem techniki – najpierw w odniesieniu do fotografii i gramofonów, później radia, filmu i telewizji, a wreszcie magnetofonów, magnetowidów, kserokopiarek i nadajników satelitarnych. Wypada jednak zauważyć, że w stosunku do technologii cyfrowych mamy obecnie do czynienia ze swoistym wyścigiem zbrojeń – z jednej strony w globalnej sieci kwitnie tak zwane „piractwo”, z drugiej, rozbudowywane są środki techniczne służące ochronie twórczości oraz nakładane surowe sankcje za naruszenia praw autorskich. W konsekwencji wspomniany dualizm należy ocenić krytycznie, gdyż podważa on fundamentalną dla ogółu społeczeństwa konieczność poszanowania prawa. Z czasem nieodzowne może więc stać się zdefiniowanie na nowo granic ochrony prawnoautorskiej w sposób, który lepiej odzwierciedlałby rzeczywiste potrzeby zarówno twórców, jak i odbiorców twórczości.

.....
² M. Barczewski, *Traktatowa ochrona praw autorskich i praw pokrewnych*, Warszawa 2007, s. 138–140.



Damian Flisak – doktor nauk prawnych, radca prawny, tłumacz przysięgły języka niemieckiego, członek Zespołu Prawa Mediów w kancelarii prawnej Wardyński i Wspólnicy. Specjalizuje się w zagadnieniach dotyczących szeroko rozumianego rynku mediów ze szczególnym uwzględnieniem prawa autorskiego.

Prawnoautorskie problemy związane z archiwizacją. Wybrane zagadnienia

Biblioteka umożliwia to, że szuka się Marksa, znajduje Schopenhauera, a wypożycza Biblię.

Ernst R. Hauschka

Jeżeli uda się komuś zniszczyć biblioteki i wszystkie książki, wówczas po trzydziestu latach żaden ślusarz nie będzie potrafił nawet przykręcić śrubki.

Thomas Alva Edison

Nie ulega wątpliwości, iż rozwój gospodarczy jest ściśle uzależniony od sprawnej wymiany informacji. Ta zależność będzie się stopniowo powiększać, ponieważ wartości pobudzające gospodarkę zmieniają się: z dóbr materialnych dążą w kierunku wartości intelektualnych. Nie bez przyczyny okres, w którym żyjemy, nazywa się epoką informacji, nasze społeczeństwo zaś – społeczeństwem informacyjnym. Prawo autorskie, które bezładnej wymianie informacji próbuje nadać określony kształt i związać ją konkretnymi zasadami, nazywa się często hamulcem tego rozwoju. Nierzadko jest ono wprost uśmiercane, jak uczynił to znany amerykański architekt naukowiec Nicolas Negroponte, który określił prawo autorskie „reliktem przeszłości, artefaktem Gutenberga”¹. Wbrew tym opiniom, parafrazując klasyka, pogłoski o śmierci prawa autorskiego należy jednak uznać za zdecydowanie przedwczesne i mocno przesadzone.

Cyfrowa archiwizacja dokumentów, tak zwana retrodigitalizacja², jest właśnie przejawem dążenia do uczynienia informacji towarem tanim, łatwo oraz – przede wszystkim – szybko dostępnym. Prócz oczywistych ułatwień w dostępności do informacji archiwizacja zbiorów spełnia szereg innych celów, między innymi pozwala ocalić dokumenty od fizycznego zniszczenia, eliminuje kłopot związany z fizycznym przechowywaniem zgromadzonych zasobów. Pozwala ona wreszcie na pokojową ekspansję wiedzy i kultury poza granice kraju.

.....
1 „Copyright law is totally out of date. It is a Gutenberg artefact. Since it is a reactive process, it will probably have to break down completely before it is corrected”, [w:] N. Negroponte, *Being Digital*, New York 1995, s. 58.

2 Pojęcie retrodigitalizacji jest wykorzystywane w odniesieniu do tych dokumentów, które w swojej pierwotnej wersji powstały jako materiały analogowe (na przykład dokumenty papierowe, nagrania na taśmie wideo itp.). Na określenie dokumentów powstałych pierwotnie w środowisku cyfrowym używa się angielskiego sformułowania *digital born*.

Zagadnienie stworzenia cyfrowych zbiorów jest obecnie niezwykle żywo dyskutowane na forum Unii Europejskiej. Można domniemywać, że istotnym motorem napędowym unijnych działań jest dążenie do zniwelowania zachwianego balansu między kulturą europejską a amerykańską. Bruksela jednoznacznie dostrzega przyszłość w bibliotekach cyfrowych. Powstało na ten temat wiele dokumentów, wydano szereg oświadczeń, w tym kierunkowy dokument „i2010 – Biblioteki cyfrowe”. W listopadzie 2008 roku powołano do życia Europejską Bibliotekę Cyfrową, noszącą nazwę Europeana. Obecnie obejmuje ona blisko 5 milionów utworów. Okolicznością tonującą zachwyt nad tą inicjatywą jest fakt, że niemal połowa jej zbiorów pochodzi z Francji, dalsza, znaczna część – z Niemiec. Dość przypomnieć, że polskie zbiory stanowią jedynie około 0,3 procent zasobów Europeany. Ponadto dla uniknięcia kolizji z majątkowymi prawami autorskimi osób uprawnionych, zasadniczy trzon zawartości Europeany stanowią utwory powstałe w odległych czasach. Choć z technicznego punktu widzenia sam proces cyfryzacji zbiorów przebiega – dzięki współpracy z największymi europejskimi bibliotekami – sprawnie, trudności w pełnej digitalizacji zbiorów mają charakter prawny. Z tego punktu widzenia szczególnie trudne jest zarówno opracowanie wspólnej strategii rozwiązywania problemu utworów osieroconych, jak i uzgodnienie jednego modelu udostępniania zdigitalizowanych zbiorów.

Nie ma potrzeby ukrywać, że w dyskusji o archiwizacji zbiorów i ich dalszym udostępnianiu ścierają się środowiska o przeciwstawnych interesach. Z jednej strony autorzy i wydawcy protestują wobec nadmiernej liberalizacji przepisów umożliwiających korzystanie z dóbr intelektualnych, chroniąc tym samym swoje źródło utrzymania. Po przeciwległej stronie znajdują się instytucje użyteczności publicznej (biblioteki, archiwa, szkoły), jawiące się jako obrońcy interesu społecznego w szerokim dostępie do informacji. Ci drudzy, przynajmniej na zachodzie Europy, otrzymali istotne wsparcie ze strony kręgów naukowych. Jak zacięta jest to walka, świadczą pogmatwane losy ugody dotyczącej Google Search Books. Trudno wskazać w tym sporze jednoznacznego zwycięzcę.

Z pewnością dużo trudniejsze do zaakceptowania przez twórców od samej cyfryzacji zbiorów jest ich udostępnianie. Trzeba przecież pamiętać, że prawo do rozpowszechniania utworu stanowi swoisty archetyp majątkowych praw autorskich i ich absolutną podstawę. Możliwość swobodnego dysponowania utworami przez biblioteki czy archiwa, nawet jeśli działają one w imieniu i na rzecz całego społeczeństwa, narusza interesy autorów, ponieważ pozbawia ich możliwości samodzielnej eksploatacji oraz uzyskiwania wpływów z tego tytułu. W skutkach jest to działanie przypominające swoiste wywłaszczenie. Trzeba jeszcze dodać, że polski ustawodawca

nie przewidział nawet w tej sytuacji „odpowiedniego wynagrodzenia” z tytułu udostępniania zbiorów. Z drugiej jednak strony, na dłuższą metę nie istnieje alternatywa dla cywilizowanego udostępniania zbiorów.

W kontekście prawa autorskiego istotne są dwa momenty wykorzystania zasobów archiwalnych i bibliotecznych. Po pierwsze – ich przeniesienie do środowiska cyfrowego, po drugie – dalsze udostępnienie do korzystania. Przedmiotem niniejszego opracowania jest ów pierwszy moment.

Powiązanie archiwizacji z prawem autorskim wynika z faktu, iż przedmioty podlegające cyfryzacji stanowią często utwory, czyli przedmioty ochrony prawa autorskiego. W kategoriach prawa autorskiego przeniesienie utworu z formy analogowej do digitalnej stanowi powielenie utworu i wymaga zezwolenia twórcy. Obowiązek taki nie powstaje jednak w sytuacji działania w ramach tak zwanego dozwolonego użytku (publicznego). Z procesem archiwizacji utworów powiązane są następujące, bardzo konkretne zagadnienia:

- uzyskanie zezwolenia na reprodukcję,
- problem utworów osieroconych,
- respektowanie integralności utworu,
- obejście technicznych zabezpieczeń.

Zezwolenie na reprodukcję utworu

W wypadku działania poza granicami wytyczonymi przez art. 28 pkt 2 prawa autorskiego o naruszenie prawa autorskiego jest bardzo łatwo. Nie istnieje żaden rejestr praw autorskich (jak to ma miejsce na przykład w wypadku znaków towarowych), nie ma pewnego sposobu na ocenę, czy konkretne dzieło spełnia kryteria utworu w rozumieniu prawa autorskiego. Wreszcie, naruszyć prawa autorskie można również niechcący, czyli niezależnie od stanu woli i wiedzy. Konsekwencje tego mogą być dotkliwe.

Sytuacja takiej niepewności prawnej powoduje, iż należy raczej z góry zakładać, że reprodukowane cyfrowo materiały podlegają ochronie prawa autorskiego. Skoro tak, to ich wykorzystanie jest zasadniczo uzależnione od zgody autora lub jego spadkobierców przez 70 lat od śmierci twórcy. Trzeba podkreślić, że okres ochrony biegnie dopiero od końca roku wyznaczającego śmierć autora. Jeśliby więc doliczyć czas życia twórców, utwory są chronione nierzadko nawet ponad sto lat od ich powstania. Ponieważ polskie zbiory archiwalne oraz biblioteczne liczy się w milionach (w skali europejskiej w miliardach), w praktyce pozyskanie odpowiedniego uprawnienia w wy-

padku każdego z utworów byłoby bardzo skomplikowane, by nie rzec wprost – zupełnie niemożliwe. Prawo autorskie przewiduje sytuacje, kiedy nie sam autor, lecz inny podmiot jest władny decydować o wykorzystaniu jego utworu w archiwach. Dzieje się tak choćby w wypadku utworów powstałych w ramach stosunku pracy; w wypadku uniwersyteckich publikacji utwory pracownicze stanowią nawet regułę, od której mogą zdarzać się wyjątki. Kolejną trudność stanowi dokładne oznaczenie momentu śmierci twórcy, uruchamiającego bieg siedemdziesiątletniego okresu. Ów problem ostatnimi czasy zaistniał na łamach gazety „Rzeczpospolita”.³ Jeszcze inna jest sytuacja tak zwanej współtwórczości, kiedy to uprawnienia twórcy nabywa grupa osób.

Utwory osierocone

Co oczywiste, poszukiwania osoby uprawnionej do udzielenia zezwolenia należy zacząć, zanim dojdzie do aktu eksploatacji utworu. Istnieją jednak dzieła, w wypadku których zidentyfikowanie autora jest trudne lub wręcz niemożliwe. Zyskały one nazwę utworów osieroconych (*orphan works*, *verwaiste Werke*). Warto podkreślić, że bardzo dotkliwym skutkiem istnienia utworów o nieustalonym pochodzeniu jest brak możliwości ich wykorzystania. Trudności z uzyskaniem praw mogą w konsekwencji prowadzić do paraliżu rynku współczesnych utworów, do powstania tak zwanej „czarnej dziury XX wieku”⁴. Wedle różnych szacunków ustalenie pochodzenia nawet 50 procent chronionych zbiorów może być kłopotliwe.

W świetle powyższego nie może dziwić, że problem utworów osieroconych stał się przedmiotem szczególnego zainteresowania Komisji Europejskiej. Uregulowanie statusu tych dzieł jest jednym z działań zmierzających w kierunku realizacji założeń zawartych w Zielonej Księdze dotyczącej praw autorskich w gospodarce opartej na wiedzy. Obecnie dyskutuje się metody przywracania utworów osieroconych normalnemu obrotowi gospodarczemu i – przede wszystkim – kulturowemu. Przedstawiane są w tym zakresie różne propozycje:

- ustanowienie jednej, wspólnej procedury starannego poszukiwania w państwie publikacji utworu (między innymi publikowanie ogłoszeń o poszukiwaniach, przeszukiwanie zasobów bibliotek, archiwów);
- utworzenie wielojęzycznego portalu internetowego z listą utworów osieroconych;

³ D. Flisak, *Co łączy „Dzienniczek św. Faustyny” z prawem autorskim*, [w:] „Rzeczpospolita” z 19 listopada 2009 roku; K. Siewicz, *Co łączy „Dzienniczek św. Faustyny” z szarą strefą kultury*, [w:] „Rzeczpospolita” z 20 października 2009 roku; J. Błeszyński *Co łączy „Dzienniczek” św. Faustyny z Paderewskim*, [w:] „Rzeczpospolita” z 6 października 2009 roku; M. Kosiarski, *Czyją własnością jest „Dzienniczek” św. Faustyny*, „Rzeczpospolita” z 25 września 2009 roku.

⁴ Z ang. *20th century black hole*. Przed takim zjawiskiem przestrzega Komisja Europejska, http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/doc/mseg/meetings/5th/presentations/yv_prres_mseg_01_10_2009.pdf [ostatni odczyt: 20 listopada 2009 roku].

- stworzenie rejestru praw autorskich;
- skrócenie czasu trwania ochrony prawnoautorskiej;
- wprowadzenie opłat za korzystanie z utworów osieroconych lokowanych bądź w formie specjalnie utworzonego depozytu, bądź inkasowanych dla dalszej dystrybucji przez instytucje zbiorowego zarządzania;
- zlikwidowanie odpowiedzialności karnej z tytułu korzystania z utworów osieroconych, ustanowienie jednobrzmiącej licencji ustawowej.

Prototypem rozwiązania problemu utworów osieroconych jest model kanadyjski, gdzie specjalnie powołany urząd (*Copyright Board*) udziela zezwolenia na wykorzystanie utworu po udowodnieniu, że zostało przeprowadzone staranne poszukiwanie właściciela praw do niego. Do chwili obecnej trudno jednak mówić o powodzeniu tego przedsięwzięcia. Przez blisko dwadzieścia lat funkcjonowania systemu skierowano do niego jedynie nieco ponad 220 zapytań dotyczących statusu określonego dzieła.

Rzecz jasna, rozwiązaniem optymalnym dla archiwów oraz bibliotek byłoby wprowadzenie ustawowych wyjątków, na podstawie których po przeprowadzeniu starannych poszukiwań uprawnionego uzyskiwano by prawo wykorzystania utworu. Dopiero po ujawnieniu się autora otrzymałby on wynagrodzenie. Ciekawym pytaniem w tym kontekście byłoby, od kiedy należałoby liczyć należne mu wynagrodzenie: od momentu jego pojawienia się, czy od chwili rozpoczęcia wykorzystywania jego utworu?

Naruszenie integralności utworu

Jakiegokolwiek korzystanie z utworu, również po przeniesieniu całego pakietu uprawnień majątkowych, musi respektować nadaną mu przez autora formę i treść, czyli integralność artystyczną utworu. Prawo do integralności utworu stanowi jedno z podstawowych uprawnień osobistych autora. Ponieważ przeniesienie utworu z wersji analogowej do cyfrowej wiąże się ze zmianą jego postaci, powstaje pytanie o możliwość naruszenia integralności.

Bez zamiaru nadmiernego eksploatowania tego wątku można bez ryzyka stwierdzić, iż sam proces digitalizacji (przeprowadzonej właściwie z technicznego punktu widzenia), który nie prowadzi przecież do powstania nowego utworu (opracowania), zasadniczo nie narusza integralności utworu. Jedynie w zupełnie wyjątkowych sytuacjach, kiedy to na przykład papierowa forma determinuje charakter całego dzieła, stanowi o jego wyjątkowości, „wyrwanie” utworu z tej formy oraz zapisanie przy użyciu zerojedynkowego kodu cyfrowego mogłoby oznaczać wspomnianą kolizję⁵.

⁵ Jako ciekawostkę należy potraktować przykład trzydziestokilogramowego albumu słynnego fotografa Helmuta Newtona zatytułowanego *Sumo* (Taschen Verlag), wydanego jedynie w nakładzie 10 000 sygnowanych egzemplarzy.

Obejście technicznych zabezpieczeń

Innym zagadnieniem pojawiającym się w kontekście archiwizacji materiałów archiwalnych i bibliotecznych jest istnienie zabezpieczeń noszących wspólną nazwę Digital Rights Management (*DRM*). Zasadniczo uprawniony z tytułu praw autorskich może podnieść odpowiednie roszczenia w stosunku do podmiotu usuwającego lub obchodzącego techniczne zabezpieczenia, o ile te działania zmierzają do bezprawnego korzystania z utworu. Mimo że polska ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych pomija milczeniem instytucje korzystające z tak zwanych licencji ustawowych, w tym biblioteki, uznaje się, że te ostatnie mają prawo do obchodzenia technicznych środków zabezpieczających bez zgody uprawnionego podmiotu.

Album rozłożony był na niedużym żelaznym stoliku. W takim układzie forma przedstawienia książki Newtona ma istotne znaczenie dla przestania całej instalacji i można zasadnie podnosić, że jej wyrwanie z tego układu może naruszyć więź autora z utworem.



Olga Bieguńska – radca prawny specjalizujący się w prawie własności intelektualnej i prawie nowych technologii. Pracę zawodową rozpoczęła w 2000 roku w kancelarii prawnej Baker & McKenzie Gruszczyński i Wspólnicy, należącej do jednej z największych międzynarodowych sieci kancelarii prawnych, gdzie zajmowała się praktyką w zakresie własności intelektualnej i technologii informatycznych. Brała udział w ciekawych, nowatorskich projektach prowadzonych dla firm międzynarodowych i ich polskich spółek. W 2007 roku przez kilka miesięcy zastępowała głównego prawnika spółki Trader Media East Limited w Paryżu, gdzie między innymi koordynowała obsługę prawną spółek holdingu oraz przygotowywała umowy w zakresie technologii informatycznych dla polskiego Centrum Kompetencyjnego. Od 2008 roku prowadzi własną działalność, służąc swoją wiedzą firmom i kancelariom prawnym potrzebującym specjalistycznej wiedzy z zakresu własności intelektualnej i technologii informatycznych. Należy do Okręgowej Izby Radców Prawnych w Warszawie.

Fotografia: zwykła, reporterska, artystyczna, dokumentalna. Co i jak długo podlega ochronie prawa autorskiego?

Celem referatu jest przekazanie czytelnikom wskazówek pomocnych do ustalenia, czy konkretna fotografia, którą chcieliby wykorzystać (na przykład udostępnić w Internecie), podlega ochronie prawnoautorskiej. Ponieważ przez lata fotografia była dyskryminowana przez polskie prawo autorskie, jest bardzo prawdopodobne, że ta konkretna fotografia nie jest chroniona i może nigdy nie była. Wówczas czytelnik mógłby swobodnie udostępniać takie zdjęcie, przynajmniej z punktu widzenia prawa autorskiego.

Aby upewnić się, czy konkretna fotografia jest chroniona prawem autorskim, trzeba ustalić kilka kwestii. Tym kwestiom poświęcone są kolejne części referatu. W części pierwszej pokażę, jakie warunki muszą być spełnione, aby fotografia podlegała ochronie. W części drugiej zajmę się zagadnieniem fotografii jako utworu prawnoautorskiego. Następnie przejdę do krótkiego omówienia wybranych rodzajów fotografii. W części czwartej przekażę informacje o różnym czasie ochrony majątkowych praw autorskich do zdjęć, wprowadzonym przez poprzednio i obecnie obowiązujące ustawy o prawie autorskim. W piątej części poruszę zagadnienie „odzycia” ochrony tych utworów fotograficznych, których pierwotny czas ochrony wygaś. Ostatnia część będzie stanowiła podsumowanie pod kątem dokonywania oceny w praktyce.

Kiedy fotografia podlega ochronie?

Zgodnie z obecnie obowiązującą ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych (która weszła w życie 24 maja 1994 roku), aby fotografia podlegała ochronie, muszą być spełnione łącznie dwa warunki: powinna stanowić utwór w rozumieniu prawa autorskiego, czyli prezentować minimalny poziom twórczości i indywidualny charakter oraz nie upłynął jeszcze okres jej ochrony (chodzi o majątkowe prawa autorskie, które są ograniczone w czasie). Takie same warunki dotyczą także innych rodzajów dzieł. Zatem, przynajmniej teoretycznie, ustawa z 1994 roku traktuje fotografię na równi z utworem literackim, plastycznym czy muzycznym.

Ustawa z 1926 roku natomiast (obowiązująca od 14 czerwca 1926 roku do 31 lipca 1952 roku) i ustawa z 1952 roku (obowiązująca od 31 lipca 1952 roku do 24 maja 1994 roku) wprowadzały dodatkowo warunek formalny – konieczność umieszczenia na utworze (czyli w praktyce – na odbitkach) wyraźnego zastrzeżenia praw autorskich. Zastrzeżenie to mogło być dokonane w jakikolwiek sposób, który wyraźnie ujawniałby wolę autora traktowania zdjęcia jako utworu podlegającego ochronie. Brak takiego zastrzeżenia, nawet gdy spełnione były pozostałe przesłanki, prowadził w konsekwencji do braku ochrony prawnoautorskiej dla danej fotografii¹. W tym między innymi przejawiała się dyskryminacja utworów fotograficznych w świetle poprzednio obowiązujących przepisów.

Kiedy fotografia stanowi utwór?

W pierwszej części referatu nakreśliłam warunki, jakie musi spełnić fotografia, aby objęta ją ochrona prawa autorskiego. Otóż, przede wszystkim musi być utworem w rozumieniu prawa autorskiego, czyli stanowić przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze. Tymczasem zagadnienie twórczości oraz osobistego piętna twórcy należy do najbardziej skomplikowanych na gruncie prawa autorskiego i to nie tylko w odniesieniu do fotografii.

Dla potrzeb praktyki można spróbować uprościć to zagadnienie, sprowadzając je do rozstrzygnięcia, czy autor fotografii mógł dokonać określonego wyboru i czy z niego skorzystał. Wybór może dotyczyć między innymi: momentu fotografowania, punktu widzenia lub kompozycji obrazu (kadrowanie), nadania fotografii określonego charakteru, oświetlenia, ustalenia głębi, ostrości i perspektywy, elementów specjalnych (w tym wykorzystania fotomontażu czy modyfikacji komputerowej).

Jeżeli autor nie dysponował możliwością wyboru, wówczas zrobione przez niego zdjęcie ma wyłącznie cechy rzemiosła, a nie twórczości. Brak swobody twórczej wynika przede wszystkim z funkcji, jaką ma pełnić zdjęcie (na przykład czysto rejestracyjnej, reprodukcyjnej), wzmocnionej przepisami prawa. Przykładowo z taką sytuacją mamy do czynienia w wypadku kryminalistycznych zdjęć reprodukcyjnych dokumentów, fotografii z sekcji zwłok oraz tak zwanych zdjęć sygnalitycznych (na przykład osób zatrzymanych)². Przepisy stanowią, jak mają zostać wykonane fotografie, co nie pozostawia ich autorom swobody twórczej.

¹ Wymaganie takiego formalnego zastrzeżenia w polskim prawie wewnętrznym było sprzeczne z postanowieniem art. 5 ust. 2 konwencji berneńskiej (por. Akt Paryski Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 24 lipca 1971 roku opublikowany w załączniku do Dz. U. Nr 82 z 1990 roku, poz. 474). Dlatego też ustawa z 1994 roku uczyniła zbędnym dawny bezwzględny wymóg dotyczący dokonywania na zdjęciach fotograficznych zastrzeżenia prawa autorskiego.

Nie należy jednak mylić przesłanki twórczości z „artyzmem”, co miało miejsce w przeszłości w odniesieniu do fotografii, zarówno w doktrynie, jak i orzecznictwie. Zgodnie z tym podejściem, za chronione prawem autorskim uznawano te fotografie, które wyróżniały się poziomem artystycznym lub estetycznym. Tymczasem prawo autorskie nie wiąże ochrony z takimi elementami. Przeciwnie – chroni każde dzieło, które choćby w minimalnym stopniu odróżnia się od innych dzieł tego rodzaju. Prawo autorskie chroni zatem nawet tak zwany kicz: chroni utwór, a nie dzieło sztuki.

Skąd więc wprowadzenie „artyzmu” jako przesłanki ochrony? Wydaje się, że był to rezultat traktowania fotografii jako rzemiosła, jako umiejętności przede wszystkim technicznych. Obecnie nie powinno ulegać wątpliwości, że każda fotografia, nawet zwykła fotografia amatorska, nie zaś tylko artystyczna lub wyróżniająca się stopniem artyzmu, jest chroniona prawem autorskim, jeżeli stanowi utwór, czyli wynik działalności twórczej o indywidualnym charakterze.

Wybrane rodzaje fotografii

W poprzednich częściach referatu określiłam, jakie warunki muszą być spełnione, aby fotografia podlegała ochronie jako utwór, oraz kiedy zostają one spełnione. W tej części przechodzę do omówienia dwóch rodzajów fotografii, które zasługują na szczególną uwagę m. in. ze względu na kontrowersje związane z oceną, czy w ich wypadku można mówić o spełnieniu przesłanek utworu. Te dwa rodzaje fotografii to fotografia reporterska i dokumentalna.

Fotografia reporterska

Fotografię reporterską można zdefiniować jako „przedstawiającą autentyczny obraz uchwyconego «na gorąco» rzeczywistego zdarzenia, które budzi choćby minimalne zainteresowanie społeczne”³. Ten rodzaj fotografii został wyraźnie wymieniony w ustawach z lat 1952 i 1994, choć w zupełnie różnych celach.

W dokumencie z 1952 roku fotografia reporterska została wyraźnie wyłączona spod ochrony przewidzianej ustawowymi przepisami. Wyłączenie to działało niez-

² Por. Załącznik nr 7 do Zarządzenia nr 64 Komendanta Głównego Policji z dnia 17 marca 2003 roku zmieniającego zarządzenie w sprawie uzyskiwania, przetwarzania i wykorzystywania przez policję informacji oraz sposobów zakładania i prowadzenia zbiorów tych informacji: „§ 1. 1. Zdjęcia sygnalityczne obejmują: ujęcie twarzy z prawego profilu i z przodu oraz prawego i lewego półprofilu. 2. Zdjęcie twarzy z przodu należy wykonać w taki sposób, aby na jednej wysokości znajdowała się podstawa nosa oraz dolna krawędź płatków małżowin usznych osoby fotografowanej, tworząc linię poziomą. Na zdjęciach ukazujących prawy profil oraz lewy półprofil powinna być widoczna małżowina uszna”.

³ R. M. Sarbiński, *Utwór fotograficzny i jego twórca w prawie autorskim*, Kraków 2004, s. 172.

leżnie od tego, czy konkretna fotografia spełniała ogólne przesłanki utworu czy też nie. Można rzecz tłumaczyć chęcią zapewnienia prasie nieograniczonego przez prawo autorskie dostępu do ilustracji informacyjnej⁴. To rozwiązanie było dość powszechnie krytykowane w doktrynie i zaowocowało próbami tworzenia niezwykle wąskich definicji fotografii reporterskiej, które miały ograniczyć stosowanie dyskryminującego przepisu niemal wyłącznie do zdjęć nietwórczych (czyli takich, które i tak nie podlegałyby ochronie prawa autorskiego) oraz uchronić jak największą liczbę zdjęć twórczych przed wyłączeniem spod ochrony. Dobrze jest mieć to na uwadze w trakcie lektury ówczesnych wypowiedzi na temat doktryny i sądów.

Ustawa z 1994 roku posługuje się terminem „fotografia reporterska”, ale w innym kontekście, mianowicie dozwolonego użytku publicznego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że fotografia reporterska – o ile spełnia przesłanki twórczości i indywidualności – podlega ochronie prawa autorskiego. Przepisy o dozwolonym użytku publicznym określają warunki, na których ustawa umożliwia korzystanie z utworów chronionych bez zgody ich twórców. Wśród tych przepisów znajduje się art. 25 ust. 1 pkt 1 lit. c), zgodnie z którym wolno rozpowszechniać w celach informacyjnych w prasie, radiu i telewizji między innymi aktualne fotografie reporterskie, przy czym w takim wypadku twórcy przysługuje prawo do wynagrodzenia. Chodzi tu nie tylko o tradycyjne media, ale także Internet, co znalazło wyraz w ust. 4 tego artykułu⁵. Podkreślić jednak należy, że o możliwości skorzystania z tego przepisu decyduje „aktualność” fotografii reporterskiej oraz „cel informacyjny” jej zamieszczenia w Internecie.

Fotografia dokumentalna

Fotografia dokumentalna to drugi rodzaj fotografii, interesujący ze względu na zagadnienia prawne, jakie się z nim wiążą. W fotografii dokumentalnej można wyróżnić fotografię naukową i fotografię dzieł sztuki i architektury. Prawo autorskie nie posługuje się takimi pojęciami, ani tym bardziej nie zawiera ich definicji. Jednak w praktyce wyróżnia się fotografie tego typu ze względu na funkcję, jaką realizują lub rodzaj fotografowanego przedmiotu.

Fotografia naukowa

Fotografię naukową wyodrębnia się ze względu na jej funkcję poznawczą. Ten typ fotografii stanowi metodę poznania naukowego oraz sposób utrwalenia i przedsta-

⁴ Ibidem, s. 259.

⁵ „Przepisy ust. 1–3 stosuje się odpowiednio do publicznego udostępniania utworów w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym, z tym że jeżeli wypłata wynagrodzenia, o którym mowa w ust. 2, nie nastąpiła na podstawie umowy z uprawnionym, jest wypłacane za pośrednictwem właściwej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi”.

wienia zjawisk często występujących poza polem widzenia ludzkiego oka. Przedmiot fotografii zależy od dziedziny naukowej – mogą to być struktury tkanek i komórek, astronomiczne zdjęcia planet i komet, atomy i cząsteczki elementarne, rozchodzenie się fal i zawirowań w gazach, powierzchnia tkanin lub minerałów itp.

Podobnie jak w wypadku innych fotografii o uznaniu zdjęcia naukowego za utwór decyduje, czy jest ono wyrazem twórczości i indywidualności, przejawiających się w wykorzystaniu możliwości wyboru przez autora zdjęcia. Jednak w tym wypadku na zakres swobody wyboru wpływają przedmiot badań oraz jego techniczne uwarunkowania. Z tych względów dokonanie oceny, czy konkretna fotografia naukowa stanowi utwór, wymaga osobnej analizy każdego wypadku. Aby jednak odnaleźć te elementy, które stanowią twórczy wybór autora, należy wziąć pod uwagę specyfikę danej dyscypliny naukowej oraz uwarunkowania techniczne konkretnej fotografii⁶.

Dodatковым ciekawym zagadnieniem jest rozpatrywanie kwestii praw do fotografii naukowej stanowiącej element dzieła naukowego. Otóż według ustawy z 1994 roku⁷ instytucji naukowej przysługują pewne uprawnienia w stosunku do utworu naukowego stworzonego przez jej pracownika, między innymi pierwszeństwo jego opublikowania. Prawo autorskie nie definiuje pojęcia „utwór naukowy”; w doktrynie wskazuje się jednak, że chodzi o takie utwory, które stanowią rezultat naukowego procesu poznawczego, a ich funkcją jest przedstawienie obiektywnie istniejącej rzeczywistości. Jakkolwiek zgodzić się należy z tymi poglądami doktryny, które nie stawiają znaku równości między utworem naukowym a fotografią naukową, to jednak nie można wykluczyć wypadku, w którym fotografia naukowa stanowi część dzieła naukowego i jako taka dzieli jego los prawny⁸.

Fotografia dzieł sztuki i architektury

Fotografie dzieł sztuki i architektury wyodrębnia się ze względu na rodzaj fotografowanego przedmiotu. Mogą nim być budynki i ich wnętrza, rzeźby i płaskorzeźby, malarstwo, rysunek i grafika, różne muzealia, ceramika, numizmaty i inne przedmioty sztuki użytkowej. Celem fotografowania jest przede wszystkim pokazanie rzeczywis-

⁶ R. M. Sarbiński, op. cit., s. 186.

⁷ Art. 14: „1. Jeżeli w umowie o pracę nie postanowiono inaczej, instytucji naukowej przysługuje pierwszeństwo opublikowania utworu naukowego pracownika, który stworzył ten utwór w wyniku wykonywania obowiązków ze stosunku pracy. Twórca przysługuje prawo do wynagrodzenia. Pierwszeństwo opublikowania wygasa, jeżeli w ciągu sześciu miesięcy od dostarczenia utworu nie zawarto z twórcą umowy o wydanie utworu albo jeżeli w okresie dwóch lat od daty jego przyjęcia utwór nie został opublikowany.

2. Instytucja naukowa może, bez odrębnego wynagrodzenia, korzystać z materiału naukowego zawartego w utworze, o którym mowa w ust. 1, oraz udostępniać ten utwór osobom trzecim, jeżeli to wynika z uzgodnionego przeznaczenia utworu lub zostało postanowione w umowie.”

⁸ Por. J. Barta, R. Markiewicz, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, 2005, s. 217.

tęgo wyglądu fotografowanych obiektów. Rejestracyjna funkcja fotografowania zaś, jak wyjaśniłam w części drugiej referatu, może ograniczać swobodę fotografa w takim stopniu, że w konsekwencji trudno będzie uznać rezultat jego pracy za utwór.

Temat ten był i jest kontrowersyjny, nie tylko w polskim prawie autorskim. Niewątpliwie łatwiej wykazać pewną swobodę twórczą w wykonywaniu zdjęć obiektów trójwymiarowych, gdzie fotograf musi dokonać wyboru co do sposobu ujęcia, naświetlenia itp. Z drugiej strony, wierność obiektowi, nawet dwuwymiarowemu, nie przekreśla szansy ukazania go w różny sposób. Zatem ryzykowne są wszelkie uogólnienia i zgodzić się należy, że w praktyce każdy wypadek (czyli każda fotografia dzieła sztuki czy architektury) powinien być rozpatrywany osobno.

Dodatkowym ciekawym zagadnieniem jest rozpatrywanie fotografii dzieła sztuki lub architektury jako utworu zależnego w stosunku do utworu pierwotnego, czyli sfotografowanego obiektu. Należy bowiem założyć, że sam obiekt stanowić będzie na ogół utwór chroniony prawem autorskim. Wówczas swoboda korzystania i rozporządzania fotografią zależeć będzie od tego, czy upłynął już czas ochrony sfotografowanego utworu pierwotnego. Jeśli utwór pierwotny nadal podlega ochronie prawa autorskiego, to rozporządzanie i korzystanie z fotografii będzie zależało od tego, czy jego twórca udzielił fotografowi stosownego zezwolenia.

Czas ochrony

Autorskie prawa majątkowe we wszystkich ustawach autorskich (w Polsce i na świecie) są prawami ograniczonymi w czasie. Po jego upływie utwory nie są już chronione i każdy może z nich korzystać bez obowiązku uzyskania zezwolenia i zapłaty wynagrodzenia. Wówczas jedynym ograniczeniem jest konieczność poszanowania autorskich praw osobistych (np. prawa oznaczania utworu nazwiskiem autora, prawa do integralności dzieła), jeżeli w danym systemie prawnym (tak jak w polskiej ustawie) są to prawa nieograniczone w czasie⁹.

W odniesieniu do fotografii kolejne polskie ustawy przewidywały różne okresy ochrony, mianowicie:

- Ustawa z 1926 roku: 10 lat od utrwalenia na materiale światłoczułym; albo 50 lat od śmierci wydawcy serii zdjęć, mającej znaczenie artystyczne lub naukowe.
- Ustawa z 1952 roku: 10 lat od pierwszej publikacji (w tym także dla serii zdjęć, mającej znaczenie artystyczne lub naukowe), jednak niepublikowane fotografie – według zasad ogólnych, czyli 20 lat od śmierci autora, potem – od nowelizacji 1 stycznia 1976 – 25 lat od śmierci autora.

.....
⁹ Por. R. M. Sarbiński, op. cit., s. 182–183.

- Ustawa z 1994 roku: 50 lat od śmierci autora, potem – od nowelizacji 21 lipca 2000 – 70 lat od śmierci autora; albo jeśli autor jest nieznan – 50/70 lat biegnie od chwili rozpowszechnienia fotografii.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że w ustawie z 1926 roku standardem była ochrona pięćdziesięcioletnia (liczona od śmierci autora), to nadanie zdecydowanie krótszego okresu ochronnego dla fotografii było kolejnym przejawem dyskryminowania tego typu utworów przez ustawodawcę. Podobnie należy ocenić krótszy okres ochrony przewidziany dla fotografii w ustawie z 1952 roku (która skróciła standardowy czas ochrony do 20 lat, a następnie przedłużyła go do 25 lat). To, że niepublikowane fotografie były chronione według zasad ogólnych, wynikało raczej z niedopatrzania ustawodawcy niż jego świadomego działania. Dopiero ustawa z 1994 roku stosuje te same okresy ochronne dla fotografii, co dla innych utworów.

„Odżycie” ochrony

W świetle tego, co zostało pokazane w części czwartej referatu, czyli bardzo ograniczonej w czasie ochrony utworów fotograficznych, szczególnej wagi nabiera przepis art. 124 ust. 3 ustawy z 1994 roku. Przepis ten stanowi, iż ustawę tę należy stosować między innymi do utworów, 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”. W konsekwencji na podstawie zacytowanego przepisu nastąpiło reaktywowanie („odżycie” wygasłych majątkowych praw autorskich do fotografii ustalonych pod rządami ustawy z 1952 roku, a w niektórych wypadkach także pod rządami ustawy z 1926 roku.

Przy tak sformułowanym przepisie powstają dwa problemy, z których jeden wiąże się szczególnie z utworami fotograficznymi: Czy „odżycie” ochrony następuje na rzecz autora czy na rzecz nabywcy majątkowych praw autorskich? – oraz: Czy „odżycie” dotyczy także utworów, które według ustawy z 1952 roku w ogóle nie podlegały ochronie?

Co do pierwszego problemu zdania w doktrynie są podzielone. Według jednego poglądu w konwencji „odżycia” autorskich praw majątkowych prawa te powinny zostać przyznane tej osobie, której przysługiwały w chwili ich pierwotnego wygaśnięcia. Dotyczy to między innymi osób, które nabyły prawa autorskie na podstawie umowy o przeniesienie autorskich praw majątkowych¹⁰. Według poglądu przeciwnego „odżycie” na rzecz aktualnego właściciela praw prowadziłoby do pokrzywdzenia

¹⁰ Por. J. Barta (red.), *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*, t. 13, wyd. 2, Warszawa 2007, s. 201.

twórcy, zwłaszcza w tych wypadkach, gdy czas ochrony był oderwany od czasu życia twórcy (i wynosił 10 lat od pierwszej publikacji). Wysokość honorarium za przeniesienie praw musiała bowiem odzwierciedlać fakt, że nabywca praw mógł korzystać z nich przez czas nie dłuższy niż 10 lat¹¹. Ponieważ jednak przepis art. 124 ust. 3 nie określa, na czym rzecz „odżywają” majątkowe prawa autorskie, dlatego opowiadam się za poglądem wyrażonym jako pierwszy, pogląd drugi traktując jako uwagę na temat ewentualnej zmiany przepisu, skierowaną pod adresem ustawodawcy.

W sprawie drugiego problemu zdania w doktrynie były również podzielone. Autorzy, którzy na tak postawione pytanie udzielali odpowiedzi twierdzącej, argumentowali, że reaktywacja ochrony w wypadku fotografii powinna być prowadzić do „zadośćuczynienia” za dyskryminację tych utworów przez poprzednie ustawy, zwłaszcza w stosunku do fotografii reporterskich, które były wyraźnie wyłączone spod ochrony przez ustawę z 1952 roku. Autorzy przeczącej odpowiedzi powoływali się na jasne sformułowanie art. 124 ust. 3, który wyraźnie mówi o reaktywacji ochrony w stosunku do utworów, do których prawa autorskie według przepisów dotychczasowych wygasły, a zatem takich, które były objęte ochroną na podstawie ustawy z 1952 roku. W tym też kierunku poszło orzecznictwo sądowe; dlatego obecnie należy udzielić odpowiedzi przeczącej na pytanie, czy „odzycie” dotyczy także utworów, które według ustawy z 1952 roku w ogóle nie podlegały ochronie¹².

Podsumowanie

W świetle powyższych rozważań, dokonując w praktyce oceny, czy dana fotografia podlega ochronie prawa autorskiego, należy ustalić: Kiedy zdjęcie zostało zrobione i która ustawa wówczas obowiązywała? Jeżeli do zdjęcia miała zastosowanie ustawa z 1952 roku – czy można je uznać za fotografię reporterską? Czy autor spełnił warunki formalne (jeśli były przewidziane daną ustawą)? Czy w tym konkretnym wypadku istniała możliwość dokonania twórczego wyboru w momencie robienia zdjęcia i czy została ona wykorzystana przez autora? Czy wygasł czas trwania majątkowych praw autorskich do zdjęcia?

Dopiero po zebraniu odpowiedzi na powyższe pytania będziemy w stanie ustalić, czy konkretna fotografia, którą chcielibyśmy wykorzystać (na przykład udostępnić w Internecie), podlega ochronie prawnoautorskiej.

¹¹ Por. J. Barta, komentarz do art. 124, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, 2001.

¹² Por. R. M. Sarbiński, op. cit., s. 290.

¹³ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 czerwca 2002 roku, I CKN 654/00, OSNC 2003, nr 7–8, poz. 110; wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 8 listopada 2006 roku I ACa 746/06; wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 9 lipca 2008 roku, I ACa 62/08.



Sybilla Stanisławska-Kloc – absolwentka Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego, doktor nauk prawnych, adwokat, arbiter sądu domenowego przy Krajowej Izbie Gospodarczej. Ukończyła aplikację sądową oraz adwokacką. Obecnie pracuje jako adiunkt w Instytucie Prawa Własności Intelektualnej UJ. Wykładowca prawa cywilnego i autorskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka monografii *Ochrona baz danych* oraz publikacji naukowych i popularnonaukowych z zakresu prawa własności intelektualnej, w tym dozwolonego użytku utworów (wykorzystywania utworów w działalności bibliotek). W latach 2005–2007 koordynator polskiej części jednego z pakietów w ramach unijnego projektu IPR-Helpdesk. Stypendystka Instytutu Maxa Plancka w Monachium (Max Planck Institute for Intellectual Property, Competition and Tax Law). Obecnie przygotowuje rozprawę habilitacyjną poświęconą problematyce ochrony prawa do autorstwa oraz plagiatu.

Udostępnianie kolekcji cyfrowych utworów fotograficznych i filmowych. Wybrane zagadnienia z zakresu prawa autorskiego

Wprowadzenie do problematyki

Uwagi ogólne

Celem tego opracowania jest omówienie wybranych kwestii z zakresu prawa autorskiego związanych z udostępnianiem kolekcji cyfrowych utworów fotograficznych i filmowych. Kwestie dotyczące udostępniania kolekcji będą prezentowane głównie z punktu widzenia prawa polskiego, jednak kilka powodów przemawia za zasygnalizowaniem tej problematyki także w ujęciu unijnym. Po pierwsze, udostępnianie cyfrowych kolekcji utworów odbywa się ponad granicami państwowymi – przekracza je. Po drugie, w szeroko rozumianych regulacjach prawnych UE poruszano kwestię udostępniania cyfrowych kolekcji (zbiorów) utworów. Po trzecie, Polska jest członkiem Unii Europejskiej i ma obowiązek dostosowywania prawa wewnętrznego do regulacji unijnych.

Poniższe rozważania odnoszą się głównie do utworów fotograficznych i filmowych, zasygnalizowana zostanie specyfika ich ochrony. Jednak w części dotyczącej udostępniania kolekcji cyfrowych wyrażone poglądy mogą mieć zastosowanie także do kolekcji składających się z innych kategorii dzieł.

Prawo autorskie to gałąź prawa, która obejmuje ochroną utwory (rezultaty twórczej działalności intelektualnej, o charakterze między innymi naukowym i artystycznym, w tym utwory literackie, plastyczne, muzyczne, a także fotograficzne i filmowe) oraz przedmioty praw pokrewnych:

- artystyczne wykonania utworów (dokonywane na przykład przez piosenkarzy, aktorów),
- fonogramy i wideogramy,
- nadania stacji radiowych i telewizyjnych,
- pierwsze wydania oraz wydania krytyczne i naukowe.

Na rozwój prawa autorskiego: kształtowanie się treści praw przysługujących twórcom, powstanie kolejnych kategorii utworów (począwszy od fotografii, filmów

a skończywszy dzisiaj na przykład na programach komputerowych, bazach danych) oraz powstanie przedmiotów praw pokrewnych ogromny wpływ miał i ma postęp techniczny. W coraz większym bowiem stopniu technika nie tylko pozwala na dogodniejsze, szybsze korzystanie z utworów, ale i towarzyszy, a niekiedy wręcz jest niezbędna przy tworzeniu utworów oraz przedmiotów praw pokrewnych¹.

Polskie regulacje z zakresu prawa autorskiego

Historia polskiej regulacji z zakresu prawa autorskiego sięga 1926 roku, kiedy to została uchwalona pierwsza² ustawa, kolejna zaś pochodzi z 1952 roku. Obecnie obowiązująca ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych³ z 1994 roku, jak sama jej nazwa wskazuje, chroni nie tylko prawa autorskie przysługujące utworom, ale także i prawa pokrewne (ustawa ta wprowadziła ochronę praw pokrewnych do polskiego porządku prawnego). Ustawa z 1994 roku była kilkakrotnie nowelizowana, głównie w celu implementacji postanowień dyrektyw unijnych do polskiego porządku prawnego (dwukrotnie ogłoszono jej jednolity tekst w 2000 oraz 2006 roku).

Ustawy z lat 1926 oraz 1952 zawierały szczegółowe uregulowania dotyczące utworów fotograficznych i filmowych (odnoszące się do spełnienia wymogów formalnych, od których uzależnione było powstanie ochrony, czasu jej trwania, podmiotu, któremu służą prawa), z kolei ustawa z 1994 roku zawiera odrębny rozdział poświęcony problematyce utworów audiowizualnych (do których zaliczane są dzieła filmowe).

Regulacje unijne z zakresu prawa autorskiego

Dyrektywy unijne

W zakresie prawa autorskiego i praw pokrewnych zostało w UE uchwalonych osiem dyrektyw⁴, z czego dla omawianej problematyki istotne znaczenie ma przede wszystkim dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 22 maja 2001 roku o ujednoczeniu niektórych aspektów prawa autorskiego oraz praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym.

¹ Por. A. Kopf, *Wpływ postępu techniki na prawo autorskie*, ZN UJ PWiOWI, 1988, z. 48; J. Barta, R. Markiewicz, *Internet a prawo*, Kraków 1997; S. Stanisławska-Kloc, *Przedmiot prawa autorskiego*, [w:] J. Barta, R. Markiewicz (red.), *Prawo autorskie a postęp techniczny*, Kraków 1999.

² Na temat ochrony na ziemiach polskich będących pod zaborami por. E. Ferenc-Szydełko, *Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926 r.*, ZN UJ PWiOWI, 2000, z. 75.

³ Opublikowany t.j. Dz. U. z 2006, nr 90, poz. 631, ze zm.

⁴ Są to następujące dyrektywy: 1) dyrektywa 2009/24/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 23 kwietnia 2009 roku (wersja ujednoczona wcześniejszej dyrektywy 91/250/WE Rady z 14 maja 1991 roku o ochronie programów komputerowych); 2) dyrektywa 2006/115/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 12 grudnia 2006 roku w sprawie

Prawo autorskie nie jest przedmiotem regulacji zawartej w rozporządzeniach. Dyrektywy w przeciwieństwie do rozporządzeń nie mają bezpośredniego skutku w poszczególnych państwach członkowskich; stanowią jedynie narzędzie harmonizacji prawa i wymagają dokonania implementacji. Transpozycja postanowień dyrektywy do wewnętrznego porządku prawnego odbywa się poprzez uchwalenie zmian do istniejących ustaw lub poprzez uchwalenie całkiem nowych ustaw. Implementacja postanowień wspomnianej dyrektywy do polskiego porządku prawnego miała miejsce w 2004 roku. Wtedy to między innymi zmieniono art. 28 prawa autorskiego, który statuuje dozwolony użytek utworów na rzecz bibliotek, archiwów i szkół, a więc tych instytucji, które posiadają zbiory (kolekcje) składające się z utworów.

Rekomendacje (zalecenia) Komisji

Problematyka związana z kolekcjami cyfrowymi była przedmiotem uregulowania w Rekomendacjach (zaleceniach) Komisji z dnia 24 sierpnia 2006 roku w sprawie digitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych (2006/585/WE)⁵. W punkcie 1 rekomendacji nawiązano do komunikatu „i2010: biblioteki cyfrowe”⁶ z dnia 30 września 2005 roku, w którym Komisja przedstawiła swoją strategię na rzecz digitalizacji, udostępnienia w Internecie oraz ochrony zasobów cyfrowych w zakresie wspólnej pamięci europejskiej. Jak wyraźnie wskazano ta wspólna pamięć obejmuje szeroko rozumiany „dorobek kulturowy”, do którego zaliczono między innymi materiały drukowane (książki, czasopisma, gazety), zdjęcia, obiekty muzealne, materiały archiwalne oraz materiały audiowizualne. Ponadto zwrócono uwagę na potrzebę udostępnienia tych materiałów obywatelom UE

.....
 prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej (wersja ujednolicona wcześniejszej dyrektywy 92/100/WE Rady z 19 listopada 1992 roku, dotyczącej prawa najmu i użyczenia oraz określonych praw pokrewnych w zakresie własności intelektualnej); 3) dyrektywa 93/83/WE Rady z 27 września 1993 roku, w sprawie koordynacji określonych przepisów prawa autorskiego oraz praw pokrewnych w odniesieniu do przekazu satelitarnego i rozpowszechniania kablowego; 4) dyrektywa 2006/116/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 12 grudnia 2006 roku w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych (wersja ujednolicona wcześniejszej dyrektywy 93/98/WE Rady z 29 października 1993 roku w sprawie ujednolicenia czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych); 5) dyrektywa 96/9/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 11 marca 1996 roku o prawnej ochronie baz danych; 6) dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 22 maja 2001 roku o ujednoczeniu niektórych aspektów prawa autorskiego oraz praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym; 7) dyrektywa 2001/84/EC Parlamentu Europejskiego i Rady z 27 września 2001 roku, w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki (droit de suite); 8) dyrektywa 2004/48/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 29 kwietnia 2004 roku w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej.

⁵ Polska wersja językowa dostępna na stronie <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0513:FIN:PL:HTML>.

⁶ Por. Komunikat Komisji do Parlamentu Europejskiego, Rady, Europejskiego Komitetu Ekonomiczno-Społecznego oraz Komitetu Regionów – i2010: biblioteki cyfrowe {SEC(2005) 1194} {SEC(2005)1195}, COM/2005/0465 końcowy, polska wersja językowa dostępna na stronie: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2005:0465:FIN:PL:HTML>.

przez Internet, co umożliwi ich wykorzystanie w nauce, pracy i rekreacji i pozwoli na stworzenie w Internecie wyraźnego profilu różnorodnego i wielojęzycznego dziedzictwa kulturowego Europy. Komisja dostrzegła zatem potrzebę tworzenia różnego rodzaju kolekcji i ich udostępniania. W odniesieniu do utworów filmowych przypomniano o zaleceniach Parlamentu Europejskiego i Rady z 16 listopada 2005 roku w sprawie dziedzictwa filmowego i konkurencyjności związanych z nim działań przemysłowych, których celem było podjęcie przez państwa członkowskie odpowiednich kroków służących intensywniejszemu wykorzystaniu nowych i cyfrowych technologii w gromadzeniu, katalogowaniu, ochronie i konserwacji dzieł kinematograficznych⁷. W mojej ocenie w kontekście utworów fotograficznych i filmowych szczególnie nabiera znaczenia zawarte w rezolucji stwierdzenie, iż digitalizacja jest ważnym sposobem zapewnienia szerszego dostępu do zasobów kulturowych (pkt 6). Niewątpliwie zgodzić się trzeba z tym, że w niektórych wypadkach jest to jedyny sposób zapewnienia dostępu do tych zasobów dla przyszłych pokoleń, szczególnie gdy pierwotne nośniki, na których utrwalano utwory fotograficzne i filmowe, są nietrwałe, podatne na zniszczenie, czy jak ma to miejsce w wypadku utworów filmowych (zapisanych na tradycyjnych taśmach) urządzenia (projektory) do ich odtwarzania są trudno dostępne.

W rezolucji zwrócono uwagę na aspekt praw autorskich: wskazano, że niewątpliwie część zasobów (czyli część utworów) znajdujących się w archiwach, muzeach, bibliotekach należy do tak zwanej domeny publicznej (o której mowa będzie dalej), ale równocześnie część z tych utworów nadal chroniona jest prawem autorskim. Ponieważ prawa własności intelektualnej są ważnym instrumentem wspierania kreatywności, europejskie dziedzictwo kulturowe powinno być zdigitalizowane, udostępnione i chronione przy pełnym poszanowaniu praw autorskich i pokrewnych. W tym kontekście istotne znaczenie mają regulacje zawarte w art. 5 ust. 2 lit. c), art. 5 ust. 3 lit. n) i art. 5 ust. 5 (jak i pkt 40 preambuły) dyrektywy 2001/29/WE o ujednoczeniu niektórych aspektów prawa autorskiego oraz praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym, które zawierają dozwolony użytek utworów – statuują podstawę dla korzystania (w pewnym zakresie) z utworów przez archiwa, biblioteki, muzea.

Ostatnim z wielu istotnych zagadnień poruszanych w rezolucji, które chciałabym zasygnalizować, jest problem utworów osieroconych oraz utworów, których nakład został wyczerpany (czy takich, których egzemplarze nie są już rozprowadzane). Niestety bardzo wiele utworów fotograficznych oraz filmowych może być i jest zali-

.....

⁷ Zalecenie Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 16 listopada 2005 roku w sprawie dziedzictwa filmowego i konkurencyjności związanych z nim działań przemysłowych (Dz. U. L 323 z 9.12.2005, s. 57–61); uzupełnione zaleceniami z 2006 roku.

czanych do kategorii utworów osieroconych, co znacznie utrudnia ustalenie zasad korzystania z nich.

Zielona Księga (Green Paper): prawo autorskie w gospodarce opartej na wiedzy

W lipcu 2008 roku została opublikowana Zielona Księga (Green Paper) prawo autorskie w gospodarce opartej na wiedzy⁸. Celem wydania Księgi było zachęcenie do publicznej debaty (rozpoczęcie konsultacji społecznych) nad sposobami rozpowszechniania w środowisku on-line wiedzy związanej z badaniami, nauką i edukacją⁹. Księga została przygotowana w siedem lat po uchwaleniu dyrektywy 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 roku o ujednoczeniu wybranych aspektów prawa autorskiego oraz praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym, która zawierała już wyżej zasygnalizowane uregulowania w zakresie dozwolonego użytku archiwów, bibliotek i muzeów oraz instytucji naukowych. Księga składa się z dwóch części: ogólnej (poświęconej instytucji dozwolonego użytku jako takiej) oraz szczegółowej (dotyczącej między innymi wybranych form dozwolonego użytku utworów i utworów osieroconych).

Księga potwierdza wyrażoną przez Komisję w przeglądzie jednolitego rynku¹⁰ potrzebę promowania swobodnego przepływu wiedzy i innowacji jako „piątej swobody” na jednolitym rynku, występującej obok swobody przepływu towarów, usług, kapitału i osób.

W części szczegółowej Księgi poruszono między innymi problemy prawne związane zarówno z wytwarzaniem cyfrowych kopii materiałów przechowywanych w kolekcjach różnych instytucji, jak i udostępnianiem kopii utworów użytkownikom drogą elektroniczną.

Podkreślono, że digitalizacja z jednej strony służy zachowaniu (ochronie) tych utworów dla przyszłych pokoleń, a z drugiej udostępnianiu niejako „na bieżąco” (on-line) zdigitalizowanych wersji obecnym użytkownikom.

W Zielonej Księdze umieszczono kilka pytań dotyczących problematyki między innymi udostępniania utworów przez biblioteki i archiwa, które miałyby być przedmiotem konsultacji:

.....

⁸ Dokument z dnia 16 lipca 2008 roku, dostępny na stronie: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0466:FIN:EN:PDF>.

⁹ Na uwagę zasługuje ważne stanowisko (krytyczne) Instytutu Maxa Plancka (Institute for the Intellectual Property, Competition and Tax Law) z Monachium; R. M. Hilty i in., *European Commission – Green Paper: Copyright in the Knowledge economy – Comments by the Max Planck Institute for Intellectual Property, Competition and Tax Law*, [w:] IIC vo. 40, nr 3, 2009d., s. 309 i nast.

¹⁰ COM(2007)724 wersja ostateczna z dnia 20 listopada 2007 roku – Jednolity rynek Europy XXI wieku; dostępny na stronie <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2007:0724:FIN:pl:PDF>.

- Czy wyjątek dotyczący bibliotek i archiwów powinien pozostać niezmieniony, ponieważ wydawcy sami opracują zasady dostępu on-line do swoich katalogów?
- Czy ogólnodostępne biblioteki, instytucje edukacyjne, muzea i archiwa powinny zawierać porozumienia licencyjne z wydawcami, aby zwiększyć dostępność utworów?
- Czy znane są przykłady funkcjonujących w praktyce porozumień licencyjnych obejmujących dostęp on-line do kolekcji bibliotecznych?
- Czy należy sprecyzować zakres wyjątku dotyczącego ogólnodostępnych bibliotek, instytucji edukacyjnych, muzeów i archiwów w odniesieniu do: (a) zmiany formy zapisu utworu; (b) liczby kopii, które można wykonać w ramach dozwolonego użytku; (c) skanowania całych kolekcji znajdujących się w posiadaniu bibliotek?
- Czy należy sprecyzować w przepisach prawa, czy czynność skanowania utworów przechowywanych w bibliotekach, aby ich treść mogła być przeszukiwana w Internecie, wychodzi poza zakres obecnie obowiązujących wyjątków od prawa autorskiego?

Treść tych pytań wskazuje, jakie powstają wątpliwości na temat zakresu digitalizowania utworów znajdujących się w zbiorach tych instytucji oraz zakresu ich udostępniania on-line w kontekście obowiązujących przepisów krajowych.

Ponad rok po opublikowaniu Zielonej Księgi, w październiku 2009 roku ogłoszono Komunikat Komisji¹¹, który zawierał wyniki konsultacji (uzyskano w nich 372 odpowiedzi). Ich analiza ujawniła swoistą rozbieżność interesów pomiędzy dwoma grupami:

- jedną stanowi środowisko bibliotekarzy oraz instytucji naukowych dążących do takiego ukształtowania dozwolonego użytku, aby w interesie społecznym zapewnić szeroki dostęp do wiedzy (w tym dostęp on-line); podkreśla się tu, że obecne wyjątki w zakresie zwielokrotniania oraz udostępniania utworów na komputerach usytuowanych w pomieszczeniach bibliotek i uczelni nie są wystarczające;
- druga reprezentuje wydawców, organizacje zbiorowego zarządzania oraz uprawnionych z tytułu praw autorskich; którzy optowali za nierozszerzaniem instytucji dozwolonego użytku i regulowaniem zasad korzystania z utworów poprzez zawieranie umów pomiędzy na przykład wydawcami i organizacjami zbiorowego zarządzania a bibliotekami.

Komisja uznała co prawda potrzebę rozważenia dalszych prac nad wprowadzeniem obligatoryjnego wyjątku w zakresie digitalizowania zbiorów, ale równocześnie ujawniła możliwość utrzymania rozwiązania polegającego na konieczności uzyskiwania zgody (*prior authorisation*) na wykorzystywanie utworów w ramach inicjatyw bibliotek związanych ze sporządzaniem cyfrowych wersji utworów i ich udostępnia-

¹¹ Komunikat z dnia 19 października 2009 roku, COM(2009) 532, dostępny na stronie: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2009:0532:FIN:PL:PDF>.

niem w internecie¹². Wydaje się, że to ostateczne rozwiązanie będzie promowane przez Komisję (w tym celu podejmowane będą prace nad oceną skutków masowej digitalizacji i kosztów zawierania transakcji, czyli umów, na podstawie których uzyskiwano by zgodę na udostępnianie utworów zawartych w kolekcjach).

Krótką charakterystyka utworów fotograficznych oraz filmowych

Utwór fotograficzny

Wstęp

Problematyka ochrony utworów fotograficznych jest bardzo ciekawa, ale i równocześnie złożona. Charakter tego opracowania wyklucza omawianie, czy nawet wzmiankowanie wszystkich aspektów tej ochrony. Zatem tylko wybrane kwestie, które moim zdaniem mają praktyczne znaczenie, będą tu zasygnalizowane.

Już pierwsza ustawa z 1926 roku w art. 1 wśród kategorii utworów chronionych prawem autorskim wymieniała „zdjęcia fotograficzne”. Z tym, że ochronę tej kategorii utworów uzależniano od spełnienia formalności, czyli umieszczenia zastrzeżenia (art. 3)¹³. Fotografie były tą kategorią utworów, w stosunku do której ustawodawca wprowadził wymóg formalny ochrony, co więcej wymóg ten stał w sprzeczności z konwencją berneńską¹⁴. Za jedną z przyczyn takiego rozwiązania można uznać to, że nie dostrzegano w wielu fotografiach cech twórczości artysty (fotografowanie pierwotnie traktowano jako rzemiosło) i stąd nie widziano potrzeby obejmowania ich ochroną. Przyjmowano, że jedynie te fotografie, które miały cechy twórczości i zawierały zastrzeżenie praw autorskich, mogły podlegać ochronie. Dodatkowo należy wskazać, że ustawa z 1926 roku po macoszemu traktowała pojedyncze utwory fotograficzne w aspekcie czasu trwania ochrony, który wynosił tylko dziesięć lat¹⁵.

¹² Idem, s. 6.

¹³ „Prawo autorskie do utworów fotograficznych lub otrzymanych w podobny do fotografii sposób istnieje pod warunkiem, że zastrzeżenie wyraźnie uwidoczniło na odbitkach. Na odbitkach fotograficznych i reprodukcjach, otrzymywanych w podobny do fotografii sposób, na filmach, a także na nutach dla mechanizmu, na walcach fonograficznych i tym podobnych przyrządach, odtwarzających utwór w sposób mechaniczny, należy uwidocznić rok zdjęcia lub przeniesienia. W braku podania roku prawo autorskie do takich utworów wtedy tylko ma skutek przeciw osobom trzecim, jeżeli wiedziały, że czas trwania prawa autorskiego jeszcze nie upłynął”.

¹⁴ Szczegółowo na temat ochrony fotografii i między innymi interpretacji tej przesłanki por. bardzo kompetentne opracowanie R. Sarbińskiego, *Utwór fotograficzny i jego twórca w prawie polskim*, Kraków 2004, w szczeg. s. 238 i nast. Por. też przypis 17.

¹⁵ Por. art. 21: „Prawo autorskie do dzieł fotograficznych, lub otrzymanych w podobny do fotografii sposób gaśnie w dziesięć lat od zdjęcia fotografii; [...]. Prawo autorskie do serji zdjęć fotograficznych, mającej znaczenie artystyczne lub naukowe, gaśnie w pięćdziesiąt lat od śmierci wydawcy”.

To specyficzne uregulowanie w zakresie wymogów formalnych ochrony i krótszego czasu ochrony utworów fotograficznych zawierało także prawo autorskie z 1952 roku. Ustawa w art. 1 wymieniała utwory utrwalone w fotografiach, w art. 2 wprowadzała wymóg zastrzeżenia praw¹⁶. W praktyce powstawało wiele problemów z ustaleniem spełnienia tego wymogu i w ogóle powstania ochrony¹⁷, które jeszcze do dziś mogą rzutować na określenie zasad wykorzystywania tych fotografii.

Na gruncie ustawy z 1952 roku czas ochrony utworów fotograficznych wynosił tylko dziesięć lat¹⁸. Ponadto, co jest istotne, w art. 5 pkt 3 ustawa z 1952 roku wyłączała całkowicie spod ochrony autorskoprawnej reporterskie zdjęcia fotograficzne¹⁹. Fotografie reporterskie sporządzone w latach 1952–1994 nie podlegały ochronie.

Dopiero ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 roku zrównała w zakresie wymogów (przesłanek) uzyskania ochrony utwory fotograficzne z innymi utworami (zniósła przesłankę zastrzeżenia praw) oraz przyznała czas ochrony praw majątkowych na zasadach ogólnych (czyli pierwotnie przez okres życia twórcy i 50 lat po jego śmierci, a od 2000 roku przez okres życia twórcy i 70 lat po jego śmierci – art. 36 prawa autorskiego).

.....

¹⁶ „§ 1. Utwór, wykonany sposobem fotograficznym lub do fotografii podobnym, jest przedmiotem prawa autorskiego, jeżeli na utworze uwidoczniono wyraźnie zastrzeżenie prawa autorskiego. § 2. Na filmach oraz odbitkach i reprodukcjach, otrzymanych sposobem fotograficznym lub do fotografii podobnym, należy uwidocznic rok wykonania utworu, na nutach zaś dla mechanizmu, walcach i innych przyrządach odtwarzających mechanicznie utwór dźwiękowy rok przeniesienia. § 3. W braku uwidocznienia daty prawo autorskie do utworów, o których mowa w §§ 1 i 2, ma skutek przeciwko osobom trzecim tylko wówczas, gdy wiedziały, że czas trwania prawa autorskiego jeszcze nie upłynął.

¹⁷ Por. J. Błeszyński, *Konwencja berneńska a polskie prawo autorskie*, Warszawa 1979, s. 118–133; S. Grzybowski, [w:] A. Kopff, S. Grzybowski, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973, s. 88–93, oraz przede wszystkim: R. Sarbiński, op. cit. Kwestia ta była przedmiotem rozstrzygnięć sądowych, szczególnie por. orzeczenie w sprawie I ACr 590/95, „1. Obowiązek dokonywania zastrzeżenia praw autorskich na fotografiach istniał od czasu uchwalenia Prawa autorskiego w 1926 r. aż do 1944 r. Wymaganie takiego formalnego zastrzeżenia w polskim prawie wewnętrznym było sprzeczne z postanowieniami art. 5 ust. 2 Konwencji Berneńskiej (vide: Akt Paryski Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych sporządzony w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r. opublikowany w załączniku do Dz. U. z 1990 r. nr 82, poz. 474). 2. Współczesna praktyka wydawnicza na całym świecie dopuszcza jako wystarczające zastrzeżenie praw autorskich zamieszczenie ogólnej noty copyrightowej. Dotyczy to zwłaszcza albumów zawierających reprodukcje utworów fotograficznych jednego autora. Dlatego rację ma skarżąca, powołując się na to, że zastrzeżenie copyrightu do całości albumu zawierającego zdjęcia jednego autora, niezależnie od faktu dokonania zastrzeżenia na diapozytywach, spełnia cel wymogu zastrzeżenia wynikającego z art. 2 § 1 Prawa autorskiego z 1952 r.” oraz orzeczenie w sprawie I ACr 220/92, opublikowane w zbiorze J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie. Orzecznictwo i wyjaśnienia*, Warszawa 2005, s. 28–29.

¹⁸ Por. art. 27: „Autorskie prawa majątkowe gasną: 1) do utworu fotograficznego lub otrzymanego w sposób podobny do fotografii – z upływem lat dziesięciu od pierwszej publikacji, 2) do utworu kinematograficznego, scenograficznego i choreograficznego – z upływem lat dziesięciu od pierwszego publicznego wykonania, 3) do przeróbki utworów muzycznych na przyrządy mechaniczne – z upływem lat dziesięciu od dokonania przeróbki, 4) do serii zdjęć fotograficznych, mającej znaczenie artystyczne lub naukowe – z upływem lat dziesięciu od pierwszej publikacji”.

¹⁹ Por. R. Sarbiński, *Utwór fotograficzny...*, op. cit., s. 156 i nast. oraz podana tam literatura. Na uwagę zasługują szczególnie dokonywane próby zawężającej interpretacji tego przepisu tak, aby jak najmniej fotografii reporterskich było wyłączonych spod ochrony.

Z praktycznego punktu widzenia na uwagę zasługuje wzmiankowanie trzech kategorii utworów fotograficznych, czyli takich, które przedstawiają wizerunek osoby fizycznej, prezentują utwory na przykład plastyczne lub architektoniczne oraz stanowią utwory zależne. Treść tych utworów fotograficznych może bowiem decydować o niejako dodatkowych zasadach ich ochrony i ograniczeniach w rozpowszechnianiu.

Pomimo że przesłanka twórczości w utworach fotograficznych nie będzie przedmiotem szczegółowej analizy, wydaje się, że tytułem wyjaśnienia celowe jest przywołanie fragmentu orzeczenia Sądu Najwyższego z 2002 roku, w którym wskazano potencjalne płaszczyzny jej wystąpienia: „Przyjmuje się, 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”²⁰.

Fotografie przedstawiające osoby

Rozpowszechnianie fotografii przedstawiającej wizerunek osoby fizycznej – człowieka (lub ludzi, możliwych do rozpoznania), która ma charakter twórczy (jest utworem), wymaga zgody fotografa (lub jego następców prawnych dopóki trwają autorskie prawa majątkowe) oraz osoby fizycznej, która jest przedstawiana na fotografii.

Wizerunek osoby fizycznej stanowi jej dobro osobiste i podlega ochronie na zasadach określonych w art. 23 i 24 kodeksu cywilnego oraz art. 81 prawa autorskiego²¹. Co do zasady rozpowszechnianie wizerunku wymaga zgody osoby fizycznej przez całe jej życie, a po jej śmierci przez 20 lat zgody jej bliskich (art. 83 prawa autorskiego). W nielicznych sytuacjach nie można wykluczyć dochodzenia przez osoby bliskie zakazu publikacji fotografii, na przykład ich krewnego, już po upływie dwudziestu

²⁰ Sygn. akt II CKN 1096/00, wyrok SN z 5 lipca 2002 roku. Por. też orzeczenie SN z 12 marca 1958 roku, sygn. II CR 347/57, „O zakwalifikowaniu fotografii jako dzieła sztuki decydują przedmiotowe cechy, które należy stwierdzić na nich samych. Chodzi mianowicie o to, czy wykazują one inwencję i samodzielność artystyczną. Do uznania fotografii za dzieło sztuki nie wystarcza natomiast fakt, że wykonał je fotograf, który jest członkiem ZAiKS-u, i że na fotografiach umieścił zastrzeżenie, o którym mówi art. 2 pr. autorskiego. Wierzytelność fotografika, będącego członkiem ZAiKS-u, z tytułu reprodukcji fotografii ulega przedawnieniu w terminie dwuletnim, gdy fotografik taki wykonał fotografie w prowadzonym przez siebie zakładzie rzemieślniczym, a więc nie jako artysta”; OSPiKA 1959, nr 5, poz. 125.

²¹ Na temat ochrony wizerunku zob. Z. Radwański, *Prawo cywilne. Część ogólna*, wyd. 8, Warszawa 2005; J. Barta, R. Markiewicz, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, wyd. 4, 2005, s. 626 i nast.; T. Grzeszak, [w:] *System prawa cywilnego*, t. 13, J. Barta (red.), *Prawo autorskie*, Warszawa 2007, s. 533 i nast.; J. Barta, R. Markiewicz, [w:] J. Barta, R. Markiewicz (red.), *Media a dobra osobiste*, Warszawa 2009, s. 98 i nast.; J. Sieńczyło-Chlabicz, *Naruszenie prywatności osób publicznych przez prasę*, Warszawa 2006.

lat od jego śmierci w ramach dochodzenia ochrony dobra osobistego, jakim jest kult czci osoby zmarłej (na przykład wnuki mogą sprzeciwić się wykorzystaniu wizerunku dziadka w reklamie – z uwagi na specyficzny jej wydźwięk – ale już w większości sytuacji nie będą mogły, powołując się na to dobro, skutecznie zablokować publikacji jego zdjęć w mundurze oficera wojsk niemieckich, o ile rzeczywiście w czasie II wojny należał do tej formacji).

Wyjątek od podstawowej zasady uzyskiwania zgody na rozpowszechnianie wizerunku osoby fizycznej obejmuje trzy sytuacje (art. 81 prawa autorskiego):

- osoba przedstawiana otrzymała umówioną zapłatę za pozowanie;
- wizerunek dotyczy osoby powszechnie znanej²² i wykonano go w związku z pełnieniem przez nią funkcji publicznych, w szczególności politycznych, społecznych, zawodowych²³;
- przedstawiana osoba stanowi jedynie szczegół całości, takiej jak zgromadzenie, krajobraz, publiczna impreza.

Z uwagi na przyjmowane w orzecznictwie stosunkowo niskie kryterium twórczości warunkujące przyznanie ochrony autorskoprawnej wiele fotografii przedstawiających osoby fizyczne będzie podlegać ochronie (nie tylko te, które stanowią portrety artystyczne)²⁴.

Fotografie przedstawiające utwory

Fotografia może prezentować utwór, na przykład plastyczny, architektoniczny, kartograficzny, i w takiej sytuacji na jej rozpowszechnianie musi wyrazić zgodę nie tylko fotograf, ale i twórca przedstawianego (reprodukowanego) utworu, o ile jeszcze nie wygasły autorskie prawa majątkowe. Wyjątek od zasady uzyskania zgody obejmuje sytuacje wymienione w art. 33 prawa autorskiego (będzie to dotyczyć utworów na stałe wystawionych na ogólnie dostępnych drogach, ulicach, placach, w ogrodach: na przykład pomniki, rzeźby).

W praktyce duże wątpliwości budzi ocena charakteru twórczego tak zwanych fotografii reprodukcyjnych. Nie przesądzając tej kwestii generalnie (gdyż oceny na-

²² Por. J. Sienczyło-Chlabicz, op. cit.

²³ Wizerunek sporządzony we wskazanych sytuacjach może być wykorzystywany także wtedy, gdy dana osoba nie pełni już funkcji publicznych, na przykład wizerunek byłego premiera.

²⁴ Wydaje się, że fotografie tak zwane legitymacyjne, do dowodu osobistego, pozbawione będą cechy twórczości.

²⁵ Por. wyrok SN z 10 maja 1976 roku IV CR 127/76 „Utwór fotograficzny, który nosi cechy osobistej twórczości jego autora oraz czyni zadość przepisowi art. 2 § 1 ustawy o prawie autorskim, jest przedmiotem prawa autorskiego i podlega ochronie przewidzianej w tej ustawie. Nie podlega takiej ochronie fotografia, która spełnia funkcję wyłącznie rejestracyjną (na przykład jest wykonana według wyraźnej dla autora określonego sposobu, przy zastosowaniu ściśle określonych norm itp.), gdyż pozbawiona jest cech twórczości osobistej.”, opubl. w OSNCP 1977, nr 4, poz. 69 oraz wyrok SN z 26 czerwca 1998 roku, I PKN 196/98, OSNP 1999, nr 14, poz. 454, OSP 1999, nr 11, poz. 207, glosa: T. Kuczyński.

leży dokonywać zawsze *casu ad casum*), wydaje się, że rzeczywiście wiele fotografii reprodukcyjnych²⁵, na przykład utworów plastycznych (obrazów, utworów dwuwymiarowych), nie spełnia przesłanki twórczości. Z reguły nie wnoszą one „nic nowego”, nie kreują własnej twórczości, a tylko wiernie oddają (reprodukują) elementy twórcze zawarte w fotografowanym utworze. Niektóre systemy prawne (na przykład prawo niemieckie²⁶), widząc potrzebę ochrony interesów fotografów (związanych z zaangażowaniem organizacyjnym, poświęconym czasem, kosztami związanymi ze sporządzeniem takiej fotografii, zakupem i przygotowaniem profesjonalnego sprzętu), obejmują fotografie nietwórcze ochroną w ramach praw pokrewnych. Na gruncie prawa polskiego nie jest wykluczone traktowanie nietwórczych fotografii jako objętych ochroną w ramach szeroko rozumianej na gruncie art. 23 kodeksu cywilnego twórczości artystycznej.

Fotografia jako dzieło zależne

Nie można wykluczyć w praktyce kwalifikacji fotografii przedstawiającej inny utwór (w tym także fotograficzny) w kategorii dzieła zależnego. Pozwala na to szeroka konwencja utworów zależnych (art. 2 prawa autorskiego), które obejmują wszelkie opracowania utworów, mogą to być zatem i opracowania fotograficzne (metodą fotograficzną, skutkującą powstaniem fotografii). W kontekście omawianej problematyki warto zwrócić uwagę na orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 2007 roku, w którym uznano, że „zdjęcia wykonane na planie filmowym nie muszą stanowić utworu zależnego wobec powstałego utworu audiowizualnego (filmu)”²⁷. Specyfika utworów zależnych polega na tym, że korzystanie z nich (na przykład z fotografii zależnej) wymaga zgody podmiotu, któremu przysługują prawa autorskie do utworu macierzystego (utworu opracowywanego).

Utwór filmowy (audiowizualny, kinematograficzny)

Podobnie jak miało to miejsce w wypadku fotografii, już pierwsza ustawa z 1926 roku obejmowała swoim zakresem ochrony także utwory kinematograficzne (produkcje kinematograficzne). Ponieważ część wzmiankowanych powyżej regulacji dotyczących fotografii odnosiła się także do utworów kinematograficznych (art. 2, 27), dlatego nie będą one tutaj powtarzane. Dodam tylko, że zgodnie z art. 10 prawa autorskie-

²⁶ R. Sarbiński, *Utwór fotograficzny...*, op. cit., s. 352 i nast. Potwierdzają to także tezy orzeczeń: SN z 11 marca 1980 roku, CR 9/80 S.A. w Warszawie z 5 lipca 1995 roku, I Acr 453/95; SN z 26 czerwca 1998 roku, IPKN 196/98, opublikowane w zbiorze: J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie. Orzecznictwo i wyjaśnienia*, t. 3, Warszawa 2005, s. 28–29.

²⁷ Sygn. akt VI Aca 210/07, opubl. w OSP 2009, nr 12, s. 76–82.

go: „Prawo autorskie do utworów fotograficznych lub otrzymanych w podobny do fotografii sposób, do filmów kinematograficznych i do przeróbki utworów muzycznych na instrumenty muzyczne służy przedsiębiorcy, w razie zaś zamówienia dzieła – zamawiającemu”. Tak więc to nie twórcy, ale zamawiającemu lub przedsiębiorstwu kinematograficznemu przysługiwały te prawa. Uwaga ta ma szczególne znaczenie w kontekście ustalenia podmiotu uprawnionego z tytułu autorskich praw majątkowych (na potrzeby zawarcia z nim umowy). Także ustawa z 1952 roku wśród kategorii utworów wymienionych w art. 1 wskazuje utwory kinematograficzne, w art. 3 do kategorii opracowań zalicza „przeniesienie na film”²⁸, z kolei art. 27 pkt 2 wprowadzał dziesięcioletni okres ochrony (liczony od pierwszego wykonania) dla utworów kinematograficznych.

Obecnie obowiązująca ustawa z 1994 roku w art. 1 wśród przykładowych kategorii utworów wymienia utwory audiowizualne (w tym filmowe)²⁹. Z kolei cały odrębny rozdział 6 (art. 69–73) zawiera przepisy szczególne dotyczące utworów audiowizualnych (odnoszą się one do współautorstwa, uprawnień producenta, szczególnych przypadków prawa do wynagrodzenia z tytułu korzystania z tych utworów). Najczęściej w kolekcjach archiwów, bibliotek i muzeów znajdują się mające znaczną wartość artystyczną i historyczną utwory filmowe (w tym kroniki filmowe), powstałe pod rządami ustaw z lat 1926 i 1952. W stosunku do tych utworów rodzą się problemy z określeniem, czy trwają jeszcze autorskie prawa majątkowe, i z ustaleniem podmiotu tych praw.

W literaturze przedmiotu prowadzone są rozważania dotyczące wzajemnej relacji takich pojęć jak utwór: audiowizualny, filmowy, kinematograficzny. Na potrzeby omawiania problematyki udostępniania kolekcji i zakresu ochrony autorskoprawnej będą posługiwać się głównie sformułowaniem „utwór filmowy” (w mojej ocenie dopuszczalne jest na tym etapie pewne uogólnienie i zamienne nawet posługiwanie się tymi terminami).

Ustawa z 1994 roku wprowadziła ochronę praw pokrewnych, do których zalicza się prawa artystów wykonawców (na przykład aktorów występujących w filmie; art. 85–93) oraz producentów wideogramów (czyli utrwaleń sekwencji ruchomych obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku; art. 94–96). Wideogramem będzie pierwsze utrwalenie (pierwsza rejestracja) filmu.

Ochrona utworów filmowych jest niezależna od nośnika, na jakim jest on utwalony (kaseta VHS, taśma filmowa czy nośniki zapisu cyfrowego: na przykład płyta CD).

²⁸ Zgodnie z art. 16 § 1. „W przypadkach uzasadnionych wymaganiami upowszechnienia wiedzy i kultury Rada Ministrów może nawet bez zgody twórcy lub jego następcy prawnego zezwolić na: [...], 2) przeróbkę lub przystosowanie utworu do potrzeb scenicznych, filmowych lub radiofonicznych, przy czym twórca ma prawo pierwszeństwa do opracowania przeróbki lub przystosowania utworu”.

²⁹ Szczegółowo na temat ochrony tej kategorii utworów por. A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, ZN UJ PWiOWI, 1999, z. 72.

Identyfikacji utworów filmowych służy tak zwany ISAN (International Standard Audiovisual Number).

Kolekcja cyfrowa utworów fotograficznych i filmowych jako przedmiot ochrony

Dotychczas wskazane zostały wybrane zagadnienia dotyczące ochrony części składowych kolekcji czyli fotografii oraz filmów. Nie można natomiast pomijać faktu, iż przedmiotem ochrony może być kolekcja „jako taka”, traktowana jako zbiór, baza danych.

Choć różnego rodzaju informacje gromadzono od wieków, to obecnie w związku z postępowaniem technicznym (z powstaniem techniki cyfrowej) zbiory informacji (różnych materiałów, utworów) znajdują bardzo szerokie praktyczne zastosowanie. Dzięki powstaniu elektronicznych baz danych możliwe stało się uporządkowanie informacji (znaczących jej ilości), danych i innego rodzaju materiałów, swoiste zarządzanie nimi, dokonywanie bieżących aktualizacji oraz zoptymalizowane przechowywanie (z uwzględnieniem „architektury” systemów baz danych rozproszonych). Ponadto elektroniczne bazy danych wyposażone są w systemy wyszukiwawcze, które umożliwiają szybkie dotarcie do interesującej użytkownika danych, informacji, materiałów bez konieczności „ręcznego” przeglądania całej zawartości.

Najważniejsze podstawy ochrony baz danych to:

prawo autorskie: w odniesieniu do tych baz danych, które cechują się twórczym wyborem, układem lub zestawieniem części składowych – twórcze bazy danych zaliczane są do jednej z wymienionych wprost w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych kategorii utworów;

prawo producenta bazy danych: w wypadku tych baz danych, które dla stworzenia, weryfikacji lub prezentacji wymagają istotnego nakładu finansowego.

Każda z wyżej wymienionych podstaw ochrony ma samodzielny charakter, baza danych może podlegać ochronie na podstawie jednej z nich lub obydwu (kumulatywnej ochronie). Z założenia ochrona bazy danych jako całości jest niezależna od ochrony jej części składowych (elementów bazy, na przykład fotografii, filmów).

Autorskoprawna ochrona baz danych odbywa się na zasadach określonych w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 roku³⁰. Prawo autorskie

³⁰ Na temat ochrony autorskoprawnej baz danych por. J. Barta, R. Markiewicz, [w:] *Prawo autorskie..., Komentarz*, op. cit., s. 124; J. Barta, R. Markiewicz [w:] *System...*, op. cit., s. 869 i nast., S. Stanisławska-Kloc, *Ochrona baz danych*, ZN UJ PWiOWI, 2002, z. 82.

nie zawiera definicji baz danych, ale każdy zbiór indywidualnie dostępnych danych, materiałów (bez względu na ich charakter; a więc także i zbiór/kolekcja fotografii, filmów) może podlegać ochronie, o ile spełnia wymóg twórczości we wszystkich lub jednym z poniżej wymienionych zakresów:

- wyboru: na przykład fotografie zostały w sposób twórczy wybrane, wyselekcjonowane (nawet kryterium wyboru o charakterze praktycznym może skutkować twórczym wyborem);
- układu: na przykład pomysłowy, użytkowy nieoczywisty układ, może mieć charakter twórczy; podczas gdy układ chronologiczny, alfabetyczny, oparty na oczywistym kryterium, na przykład od najmniejszego do największego, jest pozbawiony tej cechy;
- prezentacji: szaty graficznej, ikon, systemu odesłań, słów kluczowych, tezaursów.

Prawo autorskie wyraźnie odróżnia bazę danych od programu komputerowego, który obsługuje, zarządza bazą danych czy też służy do jej tworzenia. Baza danych i program komputerowy to z punktu widzenia prawa autorskiego dwa różne utwory, podlegające samodzielnej, czyli niezależnej, ochronie bez względu na ich funkcjonalny związek w elektronicznej bazie danych. Program komputerowy, który zarządza cyfrową kolekcją z reguły będzie chroniony jako utwór, na zasadach określonych w art. 73 § 77 prawa autorskiego.

Drugim narzędziem ochrony interesów producentów baz danych, komplementarnym (uzupełniającym) w stosunku do reguł autorskoprawnych, jest ochrona wprowadzona ustawą o ochronie baz danych z 2001 roku (u.o.b.d.)³¹. Warto podkreślić, iż obecnie baza danych może podlegać kumulatywnej ochronie, czyli na podstawie ust. pr. aut. i u.o.b.d. (określanej mianem ochrony *sui generis* baz danych).

Szczegółową definicję bazy danych zawiera u.o.b.d. Zgodnie z art. 2 ust. 1 pkt 1 u.o.b.d. „baza danych oznacza zbiór danych lub jakichkolwiek innych materiałów i elementów zgromadzonych według określonej systematyki lub metody, indywidualnie dostępnych w jakikolwiek sposób, w tym środkami elektronicznymi, wymagający istotnego, co do jakości lub ilości, nakładu inwestycyjnego w celu sporządzenia, weryfikacji lub prezentacji jego zawartości”.

W mojej ocenie wiele kolekcji cyfrowych fotografii i filmów może być zakwalifikowanych jako bazy danych w powyższym znaczeniu.

Przesłanką udzielenia ochrony bazy danych na podstawie u.o.b.d. jest ponieśnięcie istotnego (co do jakości lub ilości) nakładu inwestycyjnego w zakresie sporządzenia bazy (a nie sporządzenia danych tworzących bazę), jej prezentacji lub weryfikacji (aktualizacji).

³¹ Na temat ochrony *sui generis* baz danych por. J. Barta, R. Markiewicz, *Ustawa o ochronie baz danych. Komentarz*, Warszawa 2002; J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2008; s. 205–213; S. Stanisławska-Kloc, *Ochrona baz danych*, ZN UJ PWiOWI, nr 82, Kraków 2002.

Pojęcie nakładu inwestycyjnego może być rozumiane szeroko i obejmować zarówno poniesione wprost środki finansowe (na nabycie danych, opłacenie pracowników, którzy przygotowują bazę), jak i czas oraz pracę własną poświęconą na przygotowanie bazy danych. Ustawa nie wprowadza minimalnego progu inwestycyjnego, od którego przyznawana jest ochrona. Wydaje się, że kilkutyśięczna inwestycja może zasługiwać na ochronę. Uważam za zasadne uznanie wydatków poczynionych na przykład na digitalizację fotografii umieszczonych w bazie, opisanie – skatalogowanie wersji cyfrowych fotografii, zrekonstruowanie fotografii, filmów (usunięcie szumów, trzasków, odtworzenie barw, pokolorowanie) jako inwestycji (na stworzenie bazy), która warunkuje przyznanie ochrony *sui generis*.

Autorskoprawne zagadnienia związane z tworzeniem i udostępnianiem kolekcji cyfrowych

Treść praw autorskich

Na treść praw autorskich składają się uprawnienia osobiste i majątkowe.

Autorskie prawa osobiste

Autorskie prawa osobiste zostały uregulowane w art. 16 prawa autorskiego. Przepis ten wymienia tylko przykładowe kategorie praw osobistych, takie jak: a) prawo do autorstwa; b) prawo do oznaczania autorstwa nazwiskiem, pseudonimem albo prawo do udostępniania anonimowo (czy nieoznaczania autorstwa); c) prawo do nienaruszalności treści i formy utworu; d) prawo do rzetelnego wykorzystania utworu; e) prawo do nadzoru nad korzystaniem z utworu; f) prawo decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu.

Autorskie prawa osobiste są nieograniczone w czasie; w przeciwieństwie do praw majątkowych trwają wiecznie, nawet po śmierci twórcy i po wygaśnięciu praw majątkowych. Po śmierci twórcy prawa te są wykonywane przez osobę (osoby) wskazane przez niego (w testamencie lub innym oświadczeniu). Jeżeli twórca nie wskazał takich osób, to w pierwszej kolejności wykonuje prawa małżonek zmarłego twórcy, a dopiero w jego braku: zstępni (dzieci, wnuki), rodzice, rodzeństwo, zstępni rodzeństwa.

W związku z tworzeniem kolekcji cyfrowych stosunkowo rzadko będzie powstawać ryzyko naruszenia praw osobistych. Oczywiście stwierdzenie to jest zasadne przy założeniu, że inkorporowanie do kolekcji fotografii i filmów będzie wiązało

³² Dokładnie opisane zostały choćby fotografie pochodzące jeszcze z okresu międzywojennego w opracowaniu przy-

się z należyтым oznaczeniem ich autorstwa³². Wydaje się, że trudno byłoby wskazać możliwe do wystąpienia wypadki naruszenia prawa do integralności czy rzetelności wykorzystania (ewentualnie związane z nierzetelnym skomentowaniem czy opisaniem fotografii). Można jednak zwrócić uwagę na problem naruszenia prawa do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności, gdy na przykład fotografie pozostające w depozycie archiwum (dotychczas nierozpowszechnione) zostaną udostępnione publicznie w kolekcji cyfrowej. Aczkolwiek uważam, że po upływie czasu trwania autorskich praw majątkowych także i ochrona tego prawa decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności powinna (a właściwie należałoby powiedzieć może) ulec osłabieniu, mając na względzie potrzebę ochrony narodowego dziedzictwa kulturowego.

Domniemanie autorstwa

Jedynie na marginesie zostanie zasygnalizowana instytucja domniemania autorstwa przewidziana obecnie³³ w art. 8 ust. 2 prawa autorskiego. Zgodnie z tym przepisem „domniemywa się, że twórcą jest osoba, której nazwisko w tym charakterze uwidoczniiono na egzemplarzach utworu lub której autorstwo podano do publicznej wiadomości w jakikolwiek inny sposób w związku z rozpowszechnianiem utworu”. Do czasu ujawnienia autorstwa w wykonywaniu prawa twórcę zastępuje producent lub wydawca, z kolei w ich braku właściwa organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi (art. 8 ust. 3 prawa autorskiego). Samo autorstwo jest okolicznością faktyczną, ale celem ułatwienia ustalenia twórcy³⁴, jak i ułatwienia twórcy dochodzenia praw wprowadzono instytucje domniemania autorstwa. Domniemanie autorstwa z art. 8 jest domniemaniem prawnym wzruszalnym (*presumptio iuris tantum*), może być obalone (por. art. 234 k.p.c.) za pomocą wszelkich środków dowodowych.

Za celowe uważam wzmiankowanie problematyki domniemania w kontekście utworów fotograficznych. W stosunku do tych fotografii, które nie zostały opatrzone nazwiskiem twórcy, nie będzie ono działać i na przykład zarówno autor, jak i jego spadkobiercy po wielu latach mogą mieć problem z udowodnieniem autorstwa. Zagadnienie to wiąże się także z problemem utworów osieroconych, o których piszę poniżej.

gotowanym przez A. Supruniuk i M. A. Supruniuka, *Uniwersytet Stefana Batorego w Wilnie w fotografiach 1919–1939* (Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2009); czy fotografie dostępne w Fototece: <http://fototeka.fn.org.pl>.

³³ Ustawa z 1926 roku stanowiła art. 6: „Prawo autorskie należy w zasadzie do twórcy dzieła. W braku dowodu przeciwnego za twórcę poczytuje się osobę, której nazwisko zaznaczono na dziele albo ogłoszono przy wykonaniu lub wystawieniu utworu”, z kolei ustawa z 1952 roku. w art. 7: „§ 1. Prawo autorskie służy twórcy, jeżeli przepis szczególnie nie stanowi inaczej. § 2. Za twórcę uważa się osobę, której nazwisko jako twórcy uwidoczniiono na utworze albo ogłoszono przy wykonaniu lub wystawieniu utworu”.

³⁴ A. Nowicka, [w:] *System...*, wyd. 2, s. 69–70.

Od instytucji domniemania autorstwa należy odróżnić tak zwaną notę copyrightową, która nie jest szczegółowo uregulowana w polskich przepisach prawa autorskiego. Zwyczajowo w nocie (w formule „Copyright by...”) podawane jest nazwisko (nazwa) podmiotu, któremu przysługują autorskie prawa majątkowe do utworu (na przykład może to być twórca, wydawca, pracodawca; osoba, która odziedziczyła te prawa po zmarłym twórcy)³⁵.

Autorskie prawa majątkowe

Autorskie prawa majątkowe obejmują prawo do korzystania z utworu na każdym polu eksploatacji, rozporządzania nim i otrzymywania wynagrodzenia za korzystanie (art. 17 prawa autorskiego). Jak wskazuje już sama nazwa tej kategorii praw autorskich, mają one charakter ekonomiczny (majątkowy), czyli umożliwiają twórcy uzyskanie korzyści majątkowych z tytułu eksploatacji utworu przez inne osoby. Termin „pole eksploatacji”³⁶ oznacza każdy wyodrębniony sposób korzystania z utworu na przykład zwielokrotnienie (zdigitalizowanie), wystawienie (w sali wystawowej), umieszczenie na stronie WWW, publiczne odtworzenie. Przykładowe odrębne pola eksploatacji zostały wymienione w art. 50 prawa autorskiego, są nimi:

- w zakresie utrwalania i zwielokrotniania utworu: wytwarzanie określoną techniką egzemplarzy utworu, w tym techniką drukarską, reprograficzną, zapisu magnetycznego oraz cyfrową;
- w zakresie obrotu oryginałem albo egzemplarzami, na których utwór utrwalono – wprowadzanie do obrotu, użyczenie lub najem oryginału albo egzemplarzy;
- 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.

.....

³⁵ Polska ustawa o prawie autorskim w żadnym przepisie nie reguluje kwestii dotyczących tzw. „noty copyrightowej”. Wyraźnie stanowi natomiast, w art. 1 ust. 4, iż ochrona przysługuje twórcy niezależnie od spełnienia jakichkolwiek formalności. Do uzyskania ochrony nie jest zatem wymagane umieszczenie na utworze żadnych zastrzeżeń, w tym not copyrightowych. Podobnie najważniejsza z konwencji międzynarodowych dotyczących prawa autorskiego konwencja berneńska przesądza, że ochrona autorskoprawna powstaje bez obowiązku dokonania jakichkolwiek formalności. Jeszcze w ubiegłym wieku natomiast w niektórych krajach przyznanie ochrony autorskoprawnej było jednak uzależnione od spełnienia pewnych wymogów formalnych. Dlatego w konwencji powszechnej o prawie autorskim z 1952 roku (przygotowanej pod auspicjami UNESCO) w art. III, w celu ujednoczenia wymogu w zakresie ujawniania zastrzeżenia ochrony wprowadzono uregulowanie dotyczące noty copyrightowej. Nota ta składa się z: litery „c” umieszczonej w kółeczku, nazwiska (nazwy) podmiotu, któremu przysługują autorskie prawa majątkowe, oraz roku pierwszej publikacji: © 2007 by XY, © by XY, 2007, (c), (C). Obecnie w praktyce często używa się także zwrotu „Copyright by XY”. Nota pełni funkcję informacyjną. W prawie amerykańskim jeszcze do 1989 roku nota odgrywała istotną rolę. Por. J. Sienczyło-Chlabicz, *Amerykańskie prawo autorskie*, Białystok 1998, s. 33–42.

³⁶ Szczegółowo por. na ten temat E. Traple, [w:] *Komentarz...*, wyd. 4, s. 415 i nast.

Przypomnijmy autorskie prawa majątkowe obecnie trwają przez całe życie twórcy i 70 lat po jego śmierci (art. 36 prawa autorskiego). Prawa te podlegają dziedziczeniu: po śmierci autora wykonują je spadkobiercy, z którymi można zawierać umowy dotyczące korzystania z utworu (umowy licencyjne), jak i umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe.

Domena publiczna

Pojęcie domeny publicznej (*public domain*) nie zostało zdefiniowane w prawie autorskim³⁷. Na gruncie rozważań autorskoprawnych można wskazać na cztery podstawowe desygnaty tego pojęcia:

- utwory, w stosunku do których wygasły autorskie prawa majątkowe (czyli co do zasady upłynęło 70 lat od śmierci twórcy);
- utwory, w stosunku do których autorskie prawa majątkowe nigdy nie powstały – czyli utwory te stworzono, zanim prawo autorskie zostało uchwalone (dzieła średnio-wiecznych mistrzów);
- utwory, które z określonych powodów nie są i nie mogły być chronione (por. art. 4 prawa autorskiego);
- sztuka ludowa, folklorystyczna.

Potocznie często uważa się, że bez ograniczeń wynikających z ochrony praw autorskich można wykorzystywać te utwory, które znajdują się w tak zwanej domenie publicznej. Takie twierdzenie jest uprawnione w tym znaczeniu, że rzeczywiście utwory te mogą być zwielokrotniane (digitalizowane) i na przykład umieszczane na ogólnodostępnej stronie WWW bez konieczności uzyskiwania zgody autora. Z uwagi jednak na nieograniczony czas trwania praw osobistych, szczególnie prawa do autorstwa, należy zawsze pamiętać o właściwym (odpowiednim) oznaczeniu autorstwa w związku z korzystaniem z utworów (na przykład rozpowszechnianiem)³⁸.

Etapy tworzenia i udostępniania kolekcji cyfrowych

Kolekcje cyfrowe to kolekcje składające się z utworów udostępnianych w wersji cyfrowej. Ponieważ stosunkowo od niedawna utwory pierwotnie tworzone (zapisywane) są w wersji cyfrowej (tak zwane *digitally born*), to pierwszym etapem przygotowania kolekcji jest zdigitalizowanie utworów, które dotychczas były dostępne (istniały) na

³⁷ Por. na ten temat T. Targosz, *Domena publiczna w prawie autorskim*, PIPWI UJ 2007, z. 100, s. 531 i nast.; P. Stec, *Pojęcie i zakres domeny publicznej w prawie polskim*, [w:] „Przegląd Sądowy”, kwiecień 2008, s. 45 i nast.; W. van Caenegem, *The Public Domain: Scientia Nullius?*, EIPR 2002, nr 6, s. 324 i nast.

³⁸ W tym z użyciem też tzw. DRM (*digital rights management* – informacji na temat zarządzania prawami – art. 6 ust. 1 pkt 12 pr. aut.).

nośniku tradycyjnym, na przykład papierze. Kolejnym etapem związanym z funkcjonowaniem kolekcji cyfrowych jest ich udostępnianie publiczne.

Tworzenie kolekcji – digitalizacja utworów

Digitalizacja utworu to dokonanie jego zapisu w formie cyfrowej, sam proces digitalizacji jest czynnością techniczną. Z punktu widzenia prawa autorskiego digitalizacja (cyfryzacja) to forma zwielokrotnienia (cyfrowego) utworu objęta monopolem autorskoprawnym. Ta forma zwielokrotnienia stanowi odrębne pole eksploatacji w znaczeniu przyjętym w art. 50 prawa autorskiego.

Co do zasady, sama digitalizacja (zmiana formatu utworu) nie jest opracowaniem w rozumieniu prawa autorskiego, nie skutkuje powstaniem po stronie osoby dokonującej digitalizacji tak zwanych praw zależnych. Nie można wykluczyć sytuacji, w których zdigitalizowany utwór będzie wzbogacony o nowe elementy twórcze, wtedy można rozważać kwalifikację takiej wersji jako opracowania. Samo podanie informacji o pochodzeniu utworu, pierwotnym nośniku, metodzie i osobie dokonującej digitalizacji, finansującej ją oraz o oprogramowaniu użytym do digitalizacji nie powoduje powstania opracowania autorskoprawnego.

Digitalizacja nie wpływa na przedłużenie czasu trwania ochrony utworu. Zarówno wersja tradycyjna, jak i cyfrowa tego samego utworu jest chroniona tak samo długo, czyli w ciągu życia twórcy i 70 lat po jego śmierci.

Udostępnianie kolekcji

Udostępnianie kolekcji cyfrowej może odbywać się przede wszystkim w dwóch formach poprzez:

- dostęp za pośrednictwem stron WWW (zahastowanych lub nie, na żądanie lub „na stałe”), umieszczanie kolekcji w Internecie, poprzez tak zwaną wirtualizację, udostępnianie utworu w czasie i miejscu wybranym przez użytkownika;
- wprowadzanie do obrotu nośników materialnych (na przykład płyt CD), na których zapisano kolekcję (wersje cyfrowe utworów).

Wydaje się, że można także rozważać udostępnianie kolekcji w formie e-booków. Z punktu widzenia prawa autorskiego wymienione formy (podobnie jak wyświetlanie prezentacji multimedialnej) to sposoby rozpowszechniania utworu objęte monopolem autorskoprawnym. Każda z nich stanowi odrębne pole eksploatacji w rozumieniu art. 50 prawa autorskiego.

Udostępnianie może polegać na przykład tylko na wyświetlaniu na monitorze komputera użytkownika i nieograniczonym korzystaniu lub tylko wyświetlaniu (z zablokowaniem opcji zwielokrotniania – zapisywania przez użytkownika, drukowania;

uzyskiwanej poprzez zastosowanie technicznych zabezpieczeń, o których mowa w art. 6 ust. 1 pkt 10 i 11 prawa autorskiego).

Podstawa prawna tworzenia i udostępniania kolekcji

Podstawę prawną tworzenia i udostępniania kolekcji cyfrowych (udostępniania utworów), gdy trwają autorskie prawa majątkowe, stanowią:

- umowa zawarta z podmiotem prawa (autorem lub jego spadkobiercą, innym podmiotem prawa) przenosząca prawa lub umowa o korzystanie z utworu (tak zwana umowa licencyjna);
- licencje ustawowe (przepisy dotyczące dozwolonego użytku);
- licencje typu Creative Commons;
- umowy zawarte z organizacją zbiorowego zarządzania prawami autorskimi (nieczęsto praktykowane w Polsce w wypadku tworzenia kolekcji cyfrowych, ale występujące za granicą).

Jeżeli wygasły już autorskie prawa majątkowe (zostanie ustalone, że upłynęło 70 lat od śmierci twórcy), to utwór można umieścić w kolekcji i udostępnić (rozpowszechnić) bez konieczności pytania o zgodę spadkobierców autora.

Umowy zawierane z podmiotami prawa autorskiego

Wyróżnia się dwa zasadnicze typy umów dotyczących autorskich praw majątkowych: umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe i umowy licencyjne.

Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe wywołują skutek taki jak umowy sprzedaży (dochodzi do zmiany podmiotu prawa, nabywca niejako „wstępuje” w miejsce autora). Na podstawie umowy licencyjnej z kolei osoba trzecia (nazywana licencjodawcą) uzyskuje od twórcy zgodę (swoiste upoważnienie) na korzystanie z utworu (przez określony czas, na określonym terytorium oraz w określony sposób – czyli na polach eksploatacji określonych w umowie). Jeżeli w umowie licencyjnej nie zostały sprecyzowane czas i terytorium, na jakim licencjodawca może korzystać z utworu, domniemywa się, że została ona udzielona tylko na 5 lat i umożliwia korzystanie z utworu tylko na terytorium Polski.

Z kolei wśród umów licencyjnych wyodrębnia się: wyłączne (na podstawie której licencjodawca udziela zgody na korzystanie z utworu tylko jednej osobie; tym samym zapewnia licencjodawca swoistą wyłączność) oraz niewyłączne (takich umów licencjodawca może zawrzeć nieograniczoną liczbę, wtedy wiele osób-licencjodawców będzie mogło korzystać „równolegle” z utworu).

Wydaje się, że wystarczy, jeżeli podmiot, który tworzy kolekcję cyfrową, zawrze z uprawnionym z tytułu prawa autorskiego umowę licencyjną niewyłączną, na odpo-

wiednio długi okres (nawet na cały czas trwania autorskich praw majątkowych) i bez ograniczeń terytorialnych co do korzystania z utworu.

Zarówno w umowach przenoszących autorskie prawa majątkowe, jak i w umowach licencyjnych, należy dokonać specyfikacji (wymienienia) pól eksploatacji, a więc sposobów korzystania z utworu. Pomimo że nie zawsze jest konieczne odwoływanie się w zakresie pól eksploatacji tylko do terminologii zawartej w art. 50 prawa autorskiego, to w praktyce jest to rekomendowane. Wobec utartego ich znaczenia zmniejsza się bowiem ryzyko ewentualnych wątpliwości interpretacyjnych. Umowy zawierane na potrzeby wykorzystania utworów w ogólnie dostępnych kolekcjach cyfrowych powinny obejmować następujące pola eksploatacji:

- utwalenie techniką cyfrową,
- zwielokrotnianie techniką cyfrową,
- publiczne udostępnianie (na stronach WWW, w sieciach komputerowych, udostępnianie w czasie i miejscu wybranym przez użytkownika).

Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe oraz umowy licencyjne wyłączne muszą być pod rygorem nieważności zawarte na piśmie (art. 53 prawa autorskiego). Niezachowanie tej formy skutkuje nieważnością umowy. Umowy licencyjne niewyłączne mogą być zawarte w każdej formie (na przykład e-mailem). Dla celów dowodowych jednak zalecane jest zawieranie każdej umowy prawnoautorskiej w formie pisemnej i archiwizowanie dowodów nabycia praw autorskich.

O ile jednostkowe ustalenie treści umowy (zakresu nabytych praw – poprzez odpowiednie sformułowanie pól eksploatacji, zakresu czasowego oraz terytorialnego korzystania, wynagrodzenia dla autora lub jego spadkobiercy) nie jest trudne, to problemy praktyczne powstają w związku z czasochłonnymi i kosztowymi czynnościami, które stanowią:

- przygotowanie i zawieranie znacznej liczby umów z wszystkimi autorami (lub spadkobiercami) utworów, które mają być wykorzystane w kolekcji; niekiedy mogą to być setki osób;
- dotarcie do tych osób – czyli ustalenie, komu służą prawa (kto był/jest autorem lub jego spadkobiercą, kto był/jest innym podmiotem uprawnionym) i nawiązanie z nimi kontaktu (znalezieniem adresu tradycyjnego, adresu e-mailowego, numeru telefonu).

Utwory osierocone – problem ustalenia, komu przysługują autorskie prawa majątkowe

Niemożność ustalenia tożsamości autora utworu wyłącza lub znacznie utrudnia określenie, czy trwają autorskie prawa majątkowe. Wynika to z faktu, iż podstawową za-

sadą obliczania czasu trwania autorskich praw majątkowych jest liczenie tego czasu od daty śmierci autora. Ażeby stwierdzić okoliczność, czy autor żyje czy też zmarł (i kiedy śmierć nastąpiła), niezbędne jest ustalenie jego tożsamości. Takie utwory, w stosunku do których nie można ustalić autora (jego tożsamości, nawiązać z nim kontaktu) celem zawarcia między innymi umowy, zostały określone mianem utworów osieroconych³⁹.

Na ogół do utworów osieroconych zalicza się:

- utwory, w stosunku do których nie można ustalić podmiotu autorskich praw majątkowych (mogą to być utwory pierwotnie rozpowszechniane anonimowo lub pod pseudonimem oraz takie utwory, w stosunku do których nie można ustalić następcy prawnego nieżyjącego twórcy; czyli osób, które nabyły prawa od twórcy (za jego życia) na podstawie umowy, lub spadkobierców twórcy;
- utwory, w stosunku do których znana jest tożsamość podmiotu autorskich praw majątkowych (imię i nazwisko twórcy lub następcy prawnego), ale nie można nawiązać kontaktu z podmiotem prawa (nieznane jest miejsce jego pobytu).

Podkreślić należy, że osoba, która jest właścicielem nośnika utworu (na przykład zdjęcia, kasyety z filmem, taśmy filmowej), nie jest automatycznie podmiotem prawa autorskiego do fotografii czy filmu.

Każdy rodzaj utworów może zostać zaliczony do kategorii utworów osieroconych w tym znaczeniu, iż w stosunku do każdego rodzaju utworów może wystąpić problem z ustaleniem podmiotu autorskich praw osobistych oraz majątkowych. Jednakże wśród utworów fotograficznych⁴⁰ i filmowych prawdopodobieństwo pojawienia się utworów osieroconych niestety jest większe. Wynika to z tego, że: fotografie należą do tej kategorii utworów, na których nośnikach zwyczajowo nie umieszcza się (a szczególnie w przeszłości się nie umieszczało) informacji dotyczących twórcy. Ponadto w różnego rodzaju filmotekach, archiwach filmowych znajduje się znaczna liczba utworów audiowizualnych⁴¹, na przykład kroniki, w tym wojenne – problematyczne jest w ich wypadku nie tyle ustalenie autorstwa utworu (tożsamości

³⁹ Na temat utworów osieroconych por. S. Stanisławska-Kloc, *Utwory osierocone*, [w:] *Prawo własności intelektualnej wczoraj, dziś i jutro*, PIPWI UJ 2007, z. 100, s. 453 i nast.; J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Kraków 2008, s. 63 i nast.; T. A. Vetulani, *Dzieła osierocone – w poszukiwaniu europejskiego rozwiązania*, PIPWI UJ 2009, z. 103, s. 26 i nast.

⁴⁰ Na stronach Fototeki można znaleźć informacje o utworach osieroconych. Fototeka jest serwisem prezentującym zasoby fotograficzne Filmoteki Narodowej, związane tematycznie z historią filmu polskiego (filmy, ludzie, wydawnictwa itp.). Baza, jak piszą jej twórcy, powstała na podstawie zgromadzonych zbiorów fotosów, negatywów i diazotypów; zarówno znanych, jak i unikalnych fotografii z polskich filmów (w pierwszym etapie z lat 1945–1989 i przedwojenne). Przykładowo podaje informację na temat zdjęcia Jadwigi Smosarskiej i Adama Brodzisza z filmu pt. *Na Sybir*, w reżyserii Henryka Szaro z 1930 roku: „Prawa: Dzieło osierocone; Autor: brak danych”.

⁴¹ Por. S. van Gompel, *Audiovisual Archives and the Inability to Clear Rights in Orphan Works*, IRIS plus 2007, nr 4, s. 2 i nast.

wszystkich współautorów), ale przede wszystkim ustalenie podmiotu autorskich praw majątkowych (jego następcy prawnego wobec zmian organizacyjno-prawnych na przestrzeni dziesiątek lat).

Możliwość wystąpienia problemów z ustaleniem podmiotu praw autorskich do fotografii zauważył polski ustawodawca. Już w pierwotnym brzmieniu ustawy z 1994 roku znalazł się artykuł 33, który przewiduje, że można rozpowszechniać „[...] 3) w encyklopediach i atlasach – opublikowane utwory plastyczne i fotograficzne, o ile nawiązanie porozumienia z twórcą celem uzyskania jego zezwolenia napotyka trudne do przezwyciężenia przeszkody. Twórcy przysługuje wówczas prawo do wynagrodzenia”. Rozpowszechnianie obejmuje wszelkie formy publicznego udostępniania, w tym poprzez sieci WWW⁴². Wydaje się jednak, że znaczenie tego przepisu w kontekście tworzenia i udostępniania kolekcji cyfrowych jest znikome, chyba żeby uznać dopuszczalność stosowania tej regulacji do encyklopedii multimedialnych (cyfrowych), które mogą stanowić część kolekcji cyfrowych.

W zakresie utworów osieroconych proponowanych jest kilka rozwiązań, między innymi:

- pośrednictwo organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, które udzielałyby licencji na korzystanie z takich utworów;
- pośrednictwo organizacji prywatnych, czy też organizacji (jednostek) rządowych, które udzielałyby licencji na korzystanie z takich utworów i przejmowały na siebie obowiązki związane z ponoszeniem odpowiedzialności z tytułu wykorzystania utworu osieroconego;
- wprowadzenie specjalnej licencji ustawowej (w ramach dozwolonego użytku);
- ograniczenie stosowania przepisów o odpowiedzialności z tytułu naruszenia prawa autorskiego w stosunku do podmiotów, które korzystają z utworów osieroconych.

Jak już zostało to zasygnalizowane, przygotowanie rozwiązania w zakresie korzystania z utworów osieroconych jest przedmiotem prac w ramach UE. Zarówno w Zielonej Księdze, a szczególnie w komunikacie Komisji wydanym w podsumowaniu konsultacji wskazano, że dotychczasowe rozwiązania i postulaty są niewystarczające. O ile przedstawiciele bibliotek, instytucji naukowych optują za wprowadzeniem dozwolonego użytku w zakresie korzystania z utworów osieroconych, to przedstawiciele wydawców, organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi nie widzą takiej potrzeby (raczej lokalizują rozwiązanie problemu utworów osieroconych w sferze wprowadzenia odpowiednich wymogów starannego poszukiwania podmiotów upraw-

⁴² Przypomnieć należy, iż udostępnianie wersji cyfrowych utworów wymaga w wielu wypadkach najpierw digitalizacji dzieła. Wykładnia funkcjonalna tego przepisu powinna zmierzać w kierunku objęcia zakresem użytku z art. 33 nie tylko samego aktu rozpowszechniania, ale i zwielokrotnienia (sporządzenia kopii), o ile jest ono dokonywane dla/czy w związku z rozpowszechnianiem.

nionych między innymi z wykorzystaniem baz danych). Trudno przesądzić, czy rzeczywiście miałyby szansę realizacji inicjatywa wprowadzenia ogólnego dozwolonego użytku w zakresie utworów osieroconych – osobiście mam co do tego wątpliwości. Może większe szanse powodzenia miałyby powołanie dozwolonego użytku w zakresie utworów osieroconych, ale ograniczonego podmiotowo, czyli stosowanego tylko dla bibliotek, archiwów, muzeów, instytucji naukowych. Przy czym takie faworyzowanie powyższych instytucji można by usprawiedliwić potrzebą zachowania dziedzictwa kulturowego, rozwojem nauki i z założenia niekomercyjnym charakterem działalności tych podmiotów.

Powołanie projektu ARROW⁴³ (Accessible Registries of Rights Information and Orphan Works) finansowanego przez EU, a realizowanego między innymi przez wydawców, organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i biblioteki, którego celem jest stworzenie bazy danych o utworach osieroconych, może oddalać wprowadzenie nowej formy dozwolonego użytku dotyczącej utworów osieroconych. Prawo polskie nie zawiera (poza wzmiankowanym art. 33 pkt 3 prawa autorskiego) regulacji dotyczącej utworów osieroconych. Podmiot, który decyduje się na korzystanie (na przykład na rozpowszechnianie) z utworu osieroconego, musi się liczyć z odpowiedzialnością cywilną i karną z tytułu naruszenia praw autorskich w sytuacji, gdyby odnalazł się autor (lub jego spadkobiercy) i udowodnił, że nie wygasły jeszcze autorskie prawa majątkowe⁴⁴.

Dozwolony użytek publiczny utworów

Uwagi ogólne

Treść praw autorskich jest bardzo szeroka, gdyż obejmuje każdy (istniejący i ten, który powstanie w przyszłości) sposób korzystania z utworów, dlatego uznano za celowe wprowadzenie pewnych jej wyjątków (ograniczeń). Instytucją, która ogranicza treść praw autorskich, jest tak zwany dozwolony użytek utworów. Służy on zapewnieniu dostępu do utworów i do informacji zawartych w utworach, promowaniu rozwoju nauki i kultury, realizacji zasady swobody przepływu informacji. Na podstawie dozwolonego użytku można korzystać z rozpowszechnionych utworów bez konieczności pytania autora o zgodę i co do zasady bez zapłaty mu wynagrodzenia, stąd nazwa „dozwolony użytek”. Polska regulacja dotycząca dozwolonego użytku została zawarta w art. 23–35 prawa autorskiego; w przywołanych przepisach wskazano kategorie podmiotów oraz cel, w jakim mogą one wykorzystywać utwory (regulacja

⁴³ <http://www.arrow-net.eu>.

⁴⁴ Przy zastrzeżeniu, że korzystanie nie mieściło się w ramach dozwolonego użytku.

ta jest stosunkowo kazuistyczna). Katalog form dozwolonego użytku został zmodyfikowany, rozszerzony w 2004 roku w związku z implementacją do prawa polskiego dyrektywy 2001/29/WE o ujednoczeniu niektórych aspektów prawa autorskiego oraz praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym. Nowelizacja ustaw skutkowałą wprowadzeniem zmian do art. 28 prawa autorskiego i dodaniem art. 331–335.

W kontekście tworzenia i udostępniania kolekcji cyfrowych składających się z utworów należy wskazać przede wszystkim artykuły: 27, 28, 29, 30, 31, 33 prawa autorskiego. Niestety co do zasady żadna z powyższych form dozwolonego użytku nie stanowi podstawy do nieograniczonego udostępniania cyfrowych wersji utworów w Internecie (na ogólnie dostępnych stronach WWW).

Dozwolony użytek dla bibliotek i archiwów (art. 28 prawa autorskiego)

Dla archiwów, bibliotek, i szkół przewidziano w art. 28 prawa autorskiego szczególną formę dozwolonego użytku, na podstawie której wskazane instytucje mogą:

- udostępniać egzemplarze utworów rozpowszechnionych;
- sporządzać lub zlecać sporządzanie egzemplarzy rozpowszechnionych utworów w celu uzupełnienia, zachowania lub ochrony własnych zbiorów;
- udostępniać zbiory dla celów badawczych lub poznawczych za pośrednictwem końcówek systemu informatycznego (terminali) znajdujących się na terenie tych jednostek.

W kontekście tworzenia kolekcji cyfrowych istotne znaczenie mają dwa ostatnie uprawnienia, które zostaną krótko scharakteryzowane⁴⁵. Wypada żądać, iż zakres podmiotowy art. 28 prawa autorskiego nie obejmuje muzeów, w których zbiorach znajdują się przecież nie tylko utwory, w stosunku do których upłynął czas trwania ochrony autorskich praw majątkowych. Zawężenie podmiotowe ograniczy tej prowadzącej tak ważną z punktu widzenia ochrony dziedzictwa narodowego kategorii instytucji możliwość wypełniania swoich zadań statutowych. Na formę dozwolonego użytku z art. 28 prawa autorskiego mogą się powoływać, moim zdaniem, tylko podmioty, które spełniają kryteria odpowiednio:

- archiwów, określone w ustawie o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach z dnia 14 lipca 1983 roku – o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach (Dz. U. 2006, nr 97, poz. 673 ze zm.);

.....
⁴⁵ Szczegółowo por. na ten temat: J. Barta, R. Markiewicz, *Wirtualne biblioteki a prawo autorskie*, [w:] *Przestrzeń informacji i komunikacji społecznej*, Kraków 2004, s. 116–124; B. Jewuła, S. Stanisławska-Kloc, *Digital libraries – new possibilities and new limitations in the electronic environment. Remarks from the perspective of Polish copyright law*, [w:] M. Barczewski, M. Miłosz, R. Warner (red.), *When Worlds Collide Intellectual Property High Technology and the Law*, Warszawa 2008, s. 117–152; B. Jewuła, S. Stanisławska-Kloc, *Prawo autorskie a działalność bibliotek* (licencja dla bibliotek z art. 28 pr. aut. i pr. pokr.), PIPWI UJ 2008, z. 2 (102), s. 117 i nast.; B. Szczepańska, *Prawo autorskie – Ochrona dzieł elektronicznych*, [w:] J. Woźniak-Kasperek, J. Franke (red.), *Biblioteki cyfrowe*, Warszawa 2007, s. 51–66.

- bibliotek, określone w ustawie o bibliotekach z dnia 27 czerwca 1997 roku (Dz. U. 85, poz. 539 ze zm.);
- szkół, określone w ustawie o systemie oświaty z dnia 7 września 1991 (Dz. U. 2004, nr 256, poz. 2572 ze zm.) oraz ustawie o szkolnictwie wyższym z dnia 27 lipca 2005 roku (Dz. U. nr 164, poz. 1365 ze zm.).

Omawiając uprawnienie do zwielokrotniania utworów, odniosę się do tego zagadnienia w kontekście wątpliwości, które zostały zasygnalizowane w Zielonej Księdze (2006). Dotyczyły one: a) określenia, czy zwielokrotnienie może obejmować zmianę formy zapisu utworu; b) liczby kopii utworu, które można wykonać; c) dopuszczalności skanowania całych kolekcji znajdujących się w posiadaniu choćby bibliotek.

Polski ustawodawca nie określił wyraźnie rodzaju kopii, jakie mogą być sporządzone na podstawie niniejszej licencji. Dozwolone jest zwielokrotnianie (sporządzanie kopii) zarówno utworów dostępnych na nośniku tradycyjnym (na przykład papierze), jak i cyfrowym. Dopuszczalna jest interpretacja, według której uprawnione jest sporządzanie kopii cyfrowej, na przykład dla uzupełnienia, zachowania lub ochrony zbiorów⁴⁶. Każda forma zwielokrotnienia może mieć miejsce, poza wskazaną dokonaną techniką cyfrową, mogą być także zastosowane technika drukarska, reprograficzna czy technika zapisu magnetycznego (por. art. 50 prawa autorskiego); dozwolone jest sporządzenie fotokopii, mikrofilmu, kopii cyfrowej na przykład na dyskietce, płycie CD. W wypadku tworzenia kolekcji cyfrowych największe znaczenie będzie miało sporządzanie kopii cyfrowych, które odbywa się poprzez digitalizację utworów dostępnych dotychczas w formie tradycyjnej, czyli na nośnikach materialnych.

O wiele trudniej udzielić odpowiedzi na pytanie o liczbę kopii, które mogą być wykonywane. Wydaje się, że można zrobić tyle kopii, ile egzemplarzy było pierwotnie na stanie (zakupiono 10 egzemplarzy – zostały one zniszczone, można sporządzić 10 kopii). Dopuszczalne powinno być także sporządzenie kopii cyfrowej utworu i korzystanie z niej niejako obok egzemplarza tradycyjnego (na przykład w wersji papierowej, drukowanej wersji utworu literackiego). Zastanawiam się, czy obecnie problem określenia dopuszczalnej liczby kopii nie jest w pewnym sensie drugorzędny, szczególnie w kontekście tworzenia jednej kopii cyfrowej i jej „usytuowania” na serwerze, za którego pośrednictwem dochodzi do udostępniania w Intranecie (poprzez terminale umieszczone w pomieszczeniach tych instytucji).

Kolejna kwestia warta rozważenia to dopuszczalność dokonywania w ramach art. 28 pkt 2 prawa autorskiego globalnej retrodigitalizacji zbiorów analogowych, w tym

.....

⁴⁶ Pojęcia te mogą być interpretowane szeroko, wynika to z faktu, że ustawodawca posługuje się nimi nie w odniesieniu do konkretnych pozycji (konkretnych utworów), ale całości zbiorów danej biblioteki.

na przykład na potrzeby tworzenia kolekcji cyfrowej (i udostępniana jej w granicach wskazanych w art. 28 pkt 3 prawa autorskiego). Odwołując się do stanowiska J. Barty i R. Markiewicza wydaje się, że działanie takie znajdzie uzasadnienie, o ile odbywać się będzie stopniowo: w celu ochrony i zachowania zbiorów, dokonywane będzie w miarę możliwości technologicznych⁴⁷.

Na podstawie art. 28 pkt 3 prawa autorskiego biblioteki mogą udostępniać zbiory bez konieczności uzyskania zgody podmiotu prawa (dla celów badawczych lub poznawczych) za pośrednictwem końcówek systemu informatycznego – komputerów (terminali) znajdujących się na terenie⁴⁸ tych jednostek (na przykład w ramach Internetu). Licencja ta nie upoważnia jednak do udostępniania utworów znajdujących się w zasobach bibliotek i archiwów poprzez ogólnie dostępne sieci komputerowe (on-line)⁴⁹. Niestety ograniczenie wprowadzone w art. 28 pkt 3 prawa autorskiego stanowi z punktu widzenia podmiotów tworzących kolekcje cyfrowe największą bolączkę.

W treści art. 28 pkt 3 prawa autorskiego nie sprecyzowano dozwolonego zakresu czynności udostępniania zbiorów za pośrednictwem końcówek systemu informatycznego, dlatego też zasadnie wyrażony został pogląd⁵⁰, że na podstawie art. 28 pkt 3 prawa autorskiego czytelnik może: czytać, przeglądać i kopiować⁵¹ utwór w zakresie uzasadnionym w celu badawczym lub poznawczym.

Wykorzystanie utworów może odbywać się tylko w granicach wyznaczonych przez art. 28 prawa autorskiego, przy czym nie można pominąć, że określenie granic tych dopuszczalnych działań może być niejako doprecyzowywane (korygowane) z uwzględnieniem roli klauzuli z art. 35 prawa autorskiego.

Licencje Creative Commons (CC)

W końcowej części rozważań chciałabym zwrócić uwagę na możliwość wykorzystania licencji CC w związku z tworzeniem i udostępnianiem kolekcji cyfrowych. Zastanowić

⁴⁷ Interpretację pozwalającą na szeroką wykładnię art. 28 pkt 2 pr. aut., tak zwaną retrodigitalizację zaprezentowali: J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2008, s. 127–128. Jako argument na uzasadnienie swojego stanowiska Autorzy przywołali pkt 9 zalecenia Komisji europejskiej w sprawie digitalizacji i udostępnienia w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych nr 2006/585/WE.

⁴⁸ Z punktu widzenia zarówno języka prawnego, jak i informatycznego, sformułowanie „na terenie tych jednostek” nie wydaje się zbyt fortunne.

⁴⁹ W pkt. 40 preambuły dyrektywy 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 22 maja 2001 roku o ujednoczeniu niektórych aspektów prawa autorskiego oraz praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym wyraźnie wskazano, że wyjątki od treści prawa autorskiego nie powinny obejmować wypadków, gdy korzystanie pozostaje w związku z udostępnianiem on-line utworów.

⁵⁰ J. Preussner-Zamorska, [w:] *System prawa cywilnego*, t. 13: J. Barta (red.), *Prawo autorskie*, op. cit., s. 443.

⁵¹ Należałoby precyzyjnie powiedzieć, że kopiowanie przez użytkowników może się odbywać na podstawie art. 23 prawa autorskiego.

się należy, czy utwory udostępniane na licencjach CC mogą być wykorzystywane w kolekcjach cyfrowych. Ponieważ licencje te są w użyciu stosunkowo niedługo, mam świadomość, że zagadnienie to będzie dotyczyć głównie utworów stosunkowo nowych. Choć oczywiście nic nie stoi na przeszkodzie, aby spadkobiercy autora zdigitalizowali stary utwór i udostępniłi go na licencji CC (dopóki trwają autorskie prawa majątkowe).

Korzystanie z utworów, gdy trwają autorskie prawa majątkowe, może odbywać się na podstawie przepisów o dozwolonym użytku lub zezwolenia twórcy (udzielonego na podstawie umowy zawartej z użytkownikiem). Udzielanie takiej zgody przez autora indywidualnie potencjalnym zainteresowanym użytkownikom, czyli zawieranie z nimi umów, gdy są ich tysiące (lub dziesiątki tysięcy), jest nie tylko czasochłonne, ale i bardzo niepraktyczne. Dlatego wprowadzono zbiorowy zarząd pełniony przez organizacje zbiorowego zarządzania, które w imieniu twórców zawierają umowy na skalę masową z użytkownikami. Jednakże zbiorowy zarząd w wypadku nieodpłatnego udostępniania utworów jest niecelowy i nieopłacalny. Dlatego też zostały wprowadzone tak zwane wolne licencje⁵² wzorowane na licencjach *open source* dotyczących oprogramowania komputerowego.

Do wolnych licencji należą licencje CC⁵³; ułatwiają one korzystanie z utworów na szeroką skalę. Pozwalają także przy zachowaniu przez twórcę autorskich praw majątkowych (autor nie zrzeka się swoich praw autorskich) na swoiste dzielenie się własną twórczością z innymi osobami⁵⁴. Autor udostępniając utwór na licencji CC (opatrząc utwór w taką licencję) i zastrzegając dla siebie tylko „pewne⁵⁵ prawa”, godzi się na to, że każdy przy zachowaniu wymogów określonych w tej licencji będzie mógł wykorzystywać utwór (kopiować, poprawiać, udoskonalać). Podstawowe formy licencji CC i ich oznaczanie to:

- uznanie autorstwa (BY:) (BY:) (ang. *attribution*), na podstawie której można między innymi kopiować, rozpowszechniać chroniony prawem autorskim utwór (oraz przygotowane na jego podstawie opracowania) pod warunkiem, że zostanie przywołane nazwisko autora pierwowzoru;
- użycie niekomercyjne (NC) (ang. *noncommercial*), na podstawie której można kopiować, rozpowszechniać chroniony prawem autorskim utwór (oraz przygotowane na jego podstawie opracowania) jedynie dla celów niekomercyjnych;

⁵² Wykaz wolnych licencji znajduje się na stronie The Free Software Foundation, <http://www.fsf.org>.

⁵³ Na temat licencji CC por. <http://creativecommons.pl/>.

⁵⁴ Na temat licencji CC por. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, op. cit., s. 170 i nast.; W. Machała, *Wybrane cywilnoprawne aspekty licencji creative commons*, „Monitor Prawniczy” 2009, nr 8, s. 422 i nast.

⁵⁵ Chodzi tu o autorskie prawa osobiste.

- użycie bez utworów zależnych \ominus (ang. *no derivative works*), na podstawie których wolno kopiować, rozpowszechniać chroniony prawem autorskim utwór jedynie w jego oryginalnej postaci – tworzenie utworów zależnych nie jest dozwolone;
- użycie na tych samych warunkach \odot (ang. *share alike*), na podstawie której wolno rozpowszechniać utwory zależne jedynie na licencji identycznej do tej, na której udostępniono utwór oryginalny.

W pewnym sensie asumpt do prowadzenia powyższych rozważań dała sprawa wykorzystania zdjęć Adama Curry⁵⁶, jak i okoliczność, że w praktyce utwory fotograficzne są udostępniane na licencjach CC⁵⁷.

O nadaniu utworowi statusu utworu udostępnianego na licencjach CC decyduje autor (lub jego spadkobiercy), biblioteka poprzez umieszczenie utworu w swojej ogólnodostępnej kolekcji cyfrowej nie może narzucić tego sposobu udostępniania utworu.

Nie wykluczam, że cyfrowe kolekcje mogłyby zawierać utwory, w tym fotograficzne, udostępniane na tych licencjach. Z tym, że włączenie utworu do kolekcji nie może skutkować pozbawieniem takiej fotografii statusu dzieła rozpowszechnianego na warunkach licencji CC. Oznacza to, że tworzący kolekcję musi zapewnić dostęp do tej fotografii na zasadach określonych w licencji CC, a nie na swoich ograniczonych zasadach dostępu ustalonych dla kolekcji.

Udostępnianie miniaturk utworów (tak zwanych *thumbnails*) i linków

Ostatnim zagadnieniem sygnalizowanym w związku z udostępnianiem kolekcji cyfrowych będą tak zwane *thumbnails* i linkowanie.

Problematyka udostępniania miniaturk utworów (tak zwanych *thumbnails*) ma znaczenie w kontekście działalności wyszukiwarek internetowych (szczególnie też tych, które realizują funkcję przeszukiwania „*content-based image retrieval*”). W ramach wyników uzyskanych w związku z przeszukiwaniem zawartości Internetu prezentowane są użytkownikom nie tylko adresy internetowe stron WWW, ale i miniaturki utworów plastycznych (graficznych, okładek książek) czy fotograficznych udostępnianych na tych stronach. W pełnym „rozmiarze” utwory te są dostępne na stronie źródłowej, na której umieścić je podmiot uprawniony z tytułu praw autorskich. Niekiedy na uzasadnienie tej działalności podnosi się argument, iż nie szkodzi ona interesom twórcy, a wprost przeciwnie: pełni funkcję informacyjno-promocyjną, zwiększa grono osób potencjalnie zainteresowanych utworem.

⁵⁶ Por. P. Wasilewski, *Umowy licencyjne typu open content jako przykład umów Web wrap*, http://cbke.prawo.uni.wroc.pl/old/modules/Publikacje/e-bulletin/2007_3/Umowy_licencyjne_typu_open_content.pdf u.

⁵⁷ Fotografie dostępne na licencjach CC są umieszczone np. na stronie: <http://www.flickr.com/>.

Kwestia dopuszczalności tego rodzaju korzystania z utworu (które wiąże się ze zwielokrotnianiem, rozpowszechnianiem) była przedmiotem rozstrzygnięć sądowych. O ile na gruncie prawa amerykańskiego uznawano takie działanie za dopuszczalne, (na przykład mieszczące się w specyficznej formule *fair use*) czy objęte domniemaną zgodą uprawnionego, to stanowisko europejskie (kontynentalne) sprzeciwia się takiej kwalifikacji⁵⁸. Na gruncie prawa polskiego dotychczas nie zapadło orzeczenie dotyczące powyższej kwestii. Wydaje się jednak, że brak w polskim prawie autorskim podstaw dla stosowania tak zwanych *thumbnails*, wyświetlanie miniaturk utworów może być zatem traktowane jako naruszenie praw autorskich.

Mniej zastrzeżeń co do dopuszczalności powinno budzić z kolei stosowanie w zestawie odesłań tytułów i fragmentów pierwszych zdań utworów (dokonywane także w ramach udostępniania wyników wyszukiwania), a dzieje się tak dlatego, że wiele tego rodzaju fragmentów (oraz tytułów) nie ma charakteru twórczego. W odniesieniu do fragmentów mających jednak charakter twórczy postuluje się w literaturze⁵⁹, aby podmioty, które świadczą usługi wyszukiwania, objąć zasadami wyłączenia odpowiedzialności przewidzianymi w ustawie o świadczeniu usług drogą elektroniczną. Niestety, kwestia ta nie jest jednoznacznie przesądzona w orzecznictwie.

Jedną z cech charakterystycznych Internetu jest linkowanie (umieszczanie z reguły w tekście usytuowanym na stronie WWW odesłań do cudzych stron internetowych w postaci przywołania/wskazania adresu strony WWW). Co prawda za daleko idące byłoby porównywanie linków do tradycyjnych przypisów, nie mniej jednak linki mogą pełnić podobną rolę. Pomimo że wyrażane są poglądy o „wolności linkowania”, to zakres swobody stosowania odesłań nie jest nieograniczony.

Dozwolone jest używanie odesłań (nawet głębokich, tak zwanych *deep links*) do stron, które zawierają legalne treści, to już przy stosowaniu odesłań do stron WWW, na których umieszczono bez zgody autora utworu (lub wizerunek bez zgody osoby na nim przedstawionej), może skutkować ponoszeniem odpowiedzialności z tytułu naruszenia prawa (na przykład uznano, że osoba, która umieszcza link do strony zawierającej bezprawnie umieszczony wizerunek, sama też dokonuje bezprawnego rozpowszechniania tego wizerunku).

Co więcej, niekiedy stosowanie linków (które stwarza pozory współpracy, powiązania gospodarczego, gdy w rzeczywistości podmioty nie pozostają w żadnych uzgodnionych relacjach biznesowych) może być traktowane jako czyn nieuczciwej konkurencji.

⁵⁸ Por. szczegółowo na ten temat: J. Barta, R. Markiewicz, *Przechowywanie utworów na stronach internetowych*, PPWI UJ 2009, z. 105, s. 5–30; K. Gienias, *Prawnoautorskie aspekty miniaturk fotografii (thumbnails) tworzonych przez wyszukiwarki internetowe*, PPWI UJ 2009, z. 105, s. 49–59.

⁵⁹ Tak J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., w szczególności s. 23 i 29.



Barbara Szczepańska ukończyła bibliotekoznawstwo i informację naukową na UMCS w Lublinie, studia podyplomowe z zakresu prawa autorskiego, wydawniczego i prasowego w Międzyuczelnianym Instytucie Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej UJ oraz studia podyplomowe komunikacji społecznej i mediów w Instytucie Badań Literackich PAN. W latach 1996–1999 pracowała w BG Akademii Rolniczej w Lublinie; w latach 1999–2000 prowadziła bibliotekę kancelarii prawnej CMS Cameron McKenna w Warszawie. Od 2001 roku kieruje biblioteką i zasobami informacyjnymi w kancelarii prawnej Lovells (obecnie Hogan Lovells). Przez rok pracowała również w bibliotece Europejskiego Trybunału Sprawiedliwości w Luxemburgu. W latach 1999–2009 była członkiem zarządu Komisji Wydawnictw Elektronicznych SBP oraz redaktorem serwisu EBIB i serii Materiały konferencyjne EBIB.

Barbara Szczepańska przez wiele lat była członkiem IFLA Copyright and Other Legal Matters Committee i EBLIDA Expert Group on Information Law. Na zlecenie SBP opiniowała projekty nowelizacji ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Jest autorką publikacji na temat prawa autorskiego, wykładowcą akademickim, prowadzi także szkolenia z zakresu prawa autorskiego.

Biblioteka cyfrowa. Prawo, polityka, praktyka

Tworzenie zasobów cyfrowych opiera się na rozwiązaniach technologicznych, organizacyjnych i finansowych, osadzonych w ramach prawnych¹. Prawo reguluje kwestie związane z organizacją pracy biblioteki i chroni ją jako bazę danych. Najważniejszą regulacją prawną jest jednak możliwość digitalizacji zasobów a także, pod pewnymi warunkami, udostępnianie ich on-line. Obydwa te zagadnienia znajdują swoje unormowanie w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Co prawda, praktycy twierdzą, że prawo to nie jest doskonałe a także nie daje odpowiedzi na wiele ważnych pytań (na przykład czy zezwala na kopiowanie tekstu chronionego prawem autorskim dostępnego na terminalu w bibliotece? Czy biblioteki mogą dzielić się już zdigitalizowanymi obiektami? Kiedy tak naprawdę wygasają prawa wydawców?). Niemniej jednak od 2004 roku możemy w Polsce digitalizować obiekty chronione prawem autorskim na mocy licencji ustawowej, która zawarta jest w art. 28 ust. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych².

Zmiana wprowadzona w 2004 roku wynikała z implementacji Dyrektywy 2001/29/WE w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym. Jej celem było ujednoczenie przepisów krajowych w zakresie korzystania z utworów i przedmiotów praw pokrewnych z zastosowaniem nowych technologii. Prace nad dyrektywą rozpoczęły się w 1997 roku. Projekt był szeroko dyskutowany, a jego wersja ostateczna jest wynikiem kompromisu środowisk reprezentujących tak zwane przemysły kreatywne (media, przemysł muzyczny, filmy, wydawnictwa), autorów, instytucje pamięci (biblioteki, muzea, archiwa) oraz użytkowników i organizacji ich reprezentujących.

Poszerzenie przynależnej bibliotekom licencji ustawowej o możliwość zdalnego udostępniania zbiorów chronionych prawem autorskim dało impuls do rozwoju zasobów cyfrowych oferowanych przez biblioteki. Digitalizacja butikowa, nastawiona na pojedyncze obiekty lub zbiory, poddane selekcji i znajdujące się głównie w domenie publicznej została zastąpiona projektami digitalizacji masowej, opartej o całe kolekcje lub typy dokumentów o różnym statusie prawnoautorskim. Okazało się jednak, że z takim trudem wywalczony kompromis nie ma zastosowania w otwartym Internecie³,

¹ Referat odzwierciedla stan prawny i organizacyjny Komisji Europejskiej na listopad 2009 roku.

² Biblioteki, archiwa i szkoły mogą udostępniać zbiory dla celów badawczych lub poznawczych za pośrednictwem końcówek systemu informatycznego (terminali) znajdujących się na terenie tych jednostek.

³ Wszak biblioteki bez zgody właściciela praw autorskich mogą jedynie udostępniać cyfrowe wersje dzieł chronionych prawem autorskim na terminalach bibliotecznych.

a tylko dostęp do zasobów w czasie i miejscu wybranym przez użytkownika jest dla niego interesujący i przydatny⁴. Oczekiwania bibliotekarzy i użytkowników bibliotek wzrosły, ale na gruncie istniejącego prawa możliwość udostępniania dzieł on-line jest znacznie ograniczona. Dodatkowo pojawiły się nowe problemy prawne: dzieła osierocone, utwory o wyczerpanych nakładach, partnerstwo publiczno-prywatne w digitalizacji i związane z nim zawłaszczanie domeny publicznej, projekt Google Book Search i wiążąca się z nim dyskusja nie tylko prawna, ale i polityczna.

Dyskusja ta prowadzona jest pomiędzy aktywnymi interesariuszami a kluczowymi podmiotami zajmującymi się tworzeniem prawa i polityki. Poznanie wszystkich stron oraz interesów, jakie reprezentują, oraz mechanizmów, jakimi się rządzą instytucje, pozwoli na zrozumienie sytuacji, w której znajdują się biblioteki tworzące zasoby cyfrowe.

Najważniejsze instytucje tworzące prawo własności intelektualnej to w skali międzynarodowej Światowa Organizacja Własności Intelektualnej (WIPO). W Europie kluczową instytucją jest Komisja Europejska. Część decyzji zapada również w Parlamencie Europejskim.

WIPO

WIPO jest wyspecjalizowaną agendą ONZ, a należą do niej 184 państwa członkowskie. Zajmuje się koordynacją i tworzeniem regulacji dotyczących systemu ochrony własności intelektualnej a także świadczeniem pomocy prawnej i technicznej państwom, które wprowadzają prawo autorskie do swojego ustawodawstwa. Organizacja działa poprzez stałe komitety, zajmujące się odrębnymi zagadnieniami związanymi z własnością intelektualną. Administruje międzynarodowymi traktatami, w tym tak zwanymi traktatami internetowymi (Traktat WIPO o prawie autorskim oraz Traktat o artystycznych wykonaniach i fonogramach), które regulują kwestie ochrony dzieł w środowisku cyfrowym.

Prawo autorskie leży w gestii Stałego Komitetu ds. Prawa Autorskiego i Praw Pokrewnych (SCCR). Posiedzenia stałych komitetów odbywają się co kilka miesięcy. Na każdym omawiane są różne dokumenty przygotowane na zlecenie WIPO bądź propozycje krajów członkowskich. Od 2005 roku regularnie omawiane są wyjątki i ograniczenia prawa autorskiego, analizowane pod różnym kątem. W 2008 roku raport z analizy wyjątków na rzecz bibliotek i archiwów przedstawił prof. Kenneth Crews

.....

⁴ Znany jest przykład jednej z bibliotek akademickich, która zdecydowała się na digitalizację kilkunastu najważniejszych podręczników i udostępnianie ich na terminalach w bibliotece bez możliwości wydruku czy kopiowania. Zainteresowanie tym serwisem było bardzo małe.

z Uniwersytetu Columbia⁵. Dokument stał się podstawą do dalszych dyskusji, w wyniku których postanowiono przygotować nowe ramy prawne dla określenia wyjątków i ograniczeń na rzecz bibliotek. Lobbying w WIPO odbywa się dwutorowo: poprzez delegatów reprezentujących kraje członkowskie oraz na posiedzeniach, podczas których głos mogą zabrać akredytowani interesariusze.

Komisja Europejska

Komisja Europejska ma wyłączne prawo do inicjatywy legislacyjnej oraz wydaje akty administracyjne odnoszące się do jednostkowych zagadnień. Komisja działa poprzez komisarzy odpowiedzialnych za poszczególne obszary i polityki. Struktura administracyjna Komisji składa się z równych sobie dyrekcji generalnych, które podlegają zwierzchnictwu komisarzy.

Kwestie związane z prawem autorskim pozostają w gestii dwóch dyrekcji generalnych: ds. Społeczeństwa Informacyjnego i Mediów oraz ds. Rynku Wewnętrznego i Usług. Na czele dyrekcji ds. Społeczeństwa Informacyjnego i Mediów stoi Komisarz Viviane Reding. Komisarz Reding znana jest ze swej walki o neutralność Internetu, tańszy roaming, usprawnienia handlu internetowego. Pod jej rządami powstała inicjatywa i2010 wspierająca otwartą i konkurencyjną gospodarkę cyfrową, której projektem flagowym jest projekt i2010 biblioteki cyfrowe. Jego koordynatorem jest Yvo Volman, zastępca dyrektora departamentu odpowiedzialnego za dostęp do informacji. Dyrekcja ds. Społeczeństwa Informacyjnego i Mediów kieruje i stymuluje rozwój europejskich zasobów cyfrowych na wielu płaszczyznach: finansowym, organizacyjnym, technicznym i prawnym.

Dyrekcja ds. Rynku Wewnętrznego i Usług, na której czele stoi Komisarz Charlie McCreevy, jest odpowiedzialna za regulowanie rynku wewnętrznego i znoszenie barier utrudniających jego efektywne funkcjonowanie. W portfolio dyrekcji znajduje się również tworzenie ram ochrony własności intelektualnej w celu wspierania innowacji w gospodarce opartej na wiedzy. Komisarz Charlie McCreevy znany jest ze swych zdecydowanych poglądów na wzmacnianie ochrony własności intelektualnej (opowiadał się za patentowaniem oprogramowania, wydłużaniem czasu ochrony artystów wykonawców). Jego działania były odbierane przez wielu obserwatorów jako wspierające przemysł kreatywny oraz organizacje zbiorowego zarządzania. Tilman Lueder, dyrektor departamentu odpowiedzialnego za prawo autorskie i gospodarkę opartą na wiedzy jest kluczową postacią w dyskusji dotyczącej przyszłości i kierunków rozwoju

⁵ K. Crews, „Study on Copyright Limitations and Exceptions for Libraries and Archives”, 2008. Dostępne: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_17/sccr_17_2.doc; dostęp: 4 listopada 2009 roku.

prawa autorskiego. W ostatnim czasie koordynował prace nad procesem konsultacji Zielonej Księgi „Prawo autorskie w gospodarce opartej na wiedzy” oraz przygotowaniem wynikającego z tych konsultacji programu działań na następne lata.

Między tymi dyrekcjami toczą się zmagania o kształt prawa autorskiego, wzmocnienie jego roli w gospodarce opartej na wiedzy i wpływ na rozwój społeczeństwa informacyjnego. Przez kilka lat dyrekcje mówiły osobnym głosem, promując dwa różne modele prawa autorskiego. Charlie McCreevy zdawał się być orędownikiem wzmocnienia ochrony właścicieli praw autorskich, Viviane Reding proponowała rozwiązania ułatwiające rozwój społeczeństwa informacyjnego wprowadzane na podstawie istniejących rozwiązań prawnych. W ostatnich miesiącach, właściwie na koniec swojej kadencji, obydwój komisarzy zaczęli wydawać wspólne oświadczenia, które wskazują na próby zbliżenia poglądów i większą harmonizację działań. Na pewno impulsem do zacieśnienia współpracy było wsparcie rozwoju Europeany, również jako projektu konkurencyjnego do Google Book Search.

Parlament Europejski

Parlament Europejski działa za pośrednictwem komisji. Z naszego punktu widzenia najważniejszą z nich jest komisja zajmująca się prawem. Zdarzało się bowiem, że właśnie w tej komisji pojawiały się dokumenty, które potencjalnie mogły wpłynąć na przyszłość uregulowań prawnych mających znaczenie dla rozwoju bibliotek cyfrowych. W 2008 roku poseł Manuel Ortega przygotował raport na temat prawa autorskiego, w którym padło sformułowanie: „udostępnianie dzieł w sieci przez biblioteki cyfrowe może wyrządzić wielką szkodę podmiotom praw autorskich”⁶. Raport przyjęty przez komisję mógł wpłynąć na politykę tworzenia zasobów cyfrowych w Europie. Organizacje bibliotekarskie wspólnie opracowały stanowisko przeciwstawiające się tezie proponowanej przez Ortegę. Przeprowadzona wśród europosłów akcja informacyjno-lobbingowa doprowadziła do wycofania raportu Ortegę.

Kluczowi interesariusze

Z całą pewnością lobbying, rzecznictwo, doradztwo prowadzone przez biznes i poszczególne grupy interesariuszy wpływają znacząco na tworzenie polityki i nadają kierunek zmianom w prawie. Bibliotekarze nauczyli się już, że nie może ich zabrak-

⁶ DRAFT REPORT on the Commission report on the application of Directive 2001/29/EC on the harmonisation of certain aspects of copyright and related rights in the information society, 2008; dostępne: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML+COMPARL+PE-413.997+01+DOC+PDF+V0//EN&language=EN>; (dostęp: 4 listopada 2009 roku).

nać w gronie podmiotów obecnych na najważniejszych spotkaniach i że muszą być w stałym kontakcie z urzędnikami odpowiedzialnymi za tworzenie prawa.

IFLA

Najważniejszą organizacją reprezentującą środowisko bibliotekarskie jest Międzynarodowa Federacja Stowarzyszeń i Instytucji Bibliotekarskich IFLA, która zrzesza stowarzyszenia bibliotekarskie z ponad 150 krajów. W połowie lat dziewięćdziesiątych IFLA powołała do życia Copyright and other Legal Matters Committee, który zajmuje się opiniowaniem projektów zmian w międzynarodowym prawie (nie tylko autorskim) oraz przygotowywaniem wytycznych dla bibliotekarzy na temat już obowiązujących zmian. Prowadzi i wspiera działalność edukacyjną, której celem jest wprowadzenie bibliotekarzy w zagadnienia związane z własnością intelektualną.

EBLIDA

W Europie najważniejszą organizacją lobującą na rzecz bibliotek jest Europejskie Biuro Stowarzyszeń Bibliotek EBLIDA. Jest to organizacja zrzeszająca wszystkie stowarzyszenia bibliotekarzy z krajów członkowskich Unii, a także biblioteki, muzea oraz archiwa z całej Europy. Przede wszystkim śledzi proponowane zmiany w prawie, organizuje spotkania z członkami Komisji Europejskiej i Parlamentu Europejskiego oraz z urzędnikami z innych instytucji unijnych. Organizuje również spotkania, konferencje i szkolenia dla bibliotekarzy w całej Europie. EBLIDA działa przez zespoły robocze, które składają się z ekspertów z całej Europy. Mają one regularny kalendarz spotkań, podczas których są omawiane zmiany w prawie oraz budowane strategie lobbujące. Wypracowane stanowiska są przedstawiane Radzie Zarządzającej, która po ich zatwierdzeniu przedstawia je do wiadomości publicznej oraz przedkłada urzędnikom UE. Jednym z zespołów jest grupa ekspertów ds. prawa informacyjnego (EGIL), która aktywnie pracuje w zakresie zmian prawa autorskiego.

eIFL.net

eIFL.net jest niezależną fundacją, której celem jest umożliwienie użytkownikom bibliotek w krajach przechodzących transformację ustrojową i tak zwanych krajach rozwijających się szerokiego dostępu do informacji naukowej w postaci elektronicznej. Reprezentuje ponad 2 200 bibliotek w ponad 40 krajach. Jednym z obszarów jej działalności jest prawo autorskie. eIFL.net jest zaangażowana w utrzymanie,

a w niektórych krajach we wprowadzenie na rzecz bibliotek wyjątku od prawa autorskiego. Mimo iż w głównym polu zainteresowania fundacji są kraje rozwijające się i przechodzące transformację ustrojową, to jej działania mają charakter globalny i dotyczą wszystkich bibliotek.

Przedstawiciele wymienionych powyżej organizacji reprezentują bibliotekarzy na sesjach WIPO, WTO, w instytucjach europejskich⁷, prowadząc nieustanny lobbing na rzecz ochrony interesów bibliotek i ich użytkowników.

EDL Foundation

Celem European Digital Library Foundation jest ułatwianie transgranicznego dostępu do europejskiego dziedzictwa kulturowego. EDL Foundation jest odpowiedzialna za projekt Europeana, a szefowa fundacji Elizabeth Niggemann, będąca równocześnie dyrektorem Niemieckiej Biblioteki Narodowej, jest jednym z najbardziej wpływowych bibliotekarzy w Europie. Jej poglądy i opinie są najczęściej brane pod uwagę we wszelkich dyskusjach dotyczących spraw bibliotek. Nie zawsze poglądy reprezentowane przez EDL Foundation są zgodne z poglądami innych organizacji bibliotekarskich, co zapewne wynika ze szczególnego charakteru Europeany.

Zalecenia i wytyczne instytucji europejskich

Od 2005 roku do dziś opublikowano kilkanaście dokumentów (komunikatów, wytycznych, zaleceń), które powinny były przyspieszyć procesy związane z tworzeniem norm prawnych ułatwiających budowanie zasobów cyfrowych. Powinny, ale niestety wiele z nich nie wychodziło poza ogólnikowe kwestie bądź proponowano rozwiązania, które nie miały praktycznego zastosowania.

W pierwszych komunikatach podkreślano znaczenie tworzenia zasobów cyfrowych dla budowania wspólnego, europejskiego dziedzictwa kulturalnego. Określono również wyzwania prawne: wprowadzenie w skali Europy jednolitego wyjątku na rzecz czynności zwielokrotniania dokonywanego przez biblioteki i inne instytucje pamięci czy rozwiązanie problemu zabezpieczeń technicznych naturalnych materiałów cyfrowych (*born-digital*), które utrudniają gromadzenie i udostępnianie egzemplarzy obowiązkowych.

W sierpniu 2006 roku Komisja Europejska opublikowała „Zalecenia w sprawie di-

.....
⁷ We wrześniu i październiku tego roku EBLIDA reprezentowała bibliotekarzy podczas wysłuchania publicznego w sprawie ugody Google oraz dzieł osieroconych, a także zabrała głos w konsultacjach publicznych (na przykład na takie tematy jak: kreatywne treści on-line, Europeana – następne kroki, post-i2010).

gitalizacji i udostępniania w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych”. Podkreślono, że „procedury wydawania zezwoleń w obszarach takich jak dzieła osierocone [...] dzieła, których nakład został wyczerpany lub które nie są już rozprowadzane (w przypadku materiałów audiowizualnych), mogą ułatwić wyjaśnienie kwestii prawnych, a tym samym uprościć digitalizację i późniejsze udostępnienie w Internecie. Dlatego też w ścisłej współpracy z właścicielami praw należy wspierać wprowadzenie takich procedur”. Innymi słowy, Komisja Europejska optowała za rozwiązaniem problemu praw autorskich tylko w porozumieniu z właścicielami praw autorskich, odżegnując się od wprowadzenia instrumentów prawnych, które odgórnie regulowałyby te kwestie.

Na potrzeby projektu i2010 biblioteki cyfrowe w lutym 2006 roku powołano Grupę Wysokiej Rangi Ekspertów ds. Cyfrowych Bibliotek, wśród których znalazła się prof. Daria Naęcz. Zadaniem grupy było doradzanie Komisji w rozwiązywaniu problemów organizacyjnych, technicznych i prawnych w skali całej zjednoczonej Europy.

Już na swoim pierwszym posiedzeniu eksperci uznali, że kwestie praw autorskich są szczególnie istotnie i trudne. Dla ich wyjaśnienia powołano specjalną podgrupę, w której skład weszli wydawcy, bibliotekarze, archiwiści. Podgrupa zajmowała się trzema problemami: długoterminowym przechowywaniem publikacji cyfrowych, dziełami osieroconymi i dziełami, których nakłady zostały wyczerpane. W czerwcu 2008 roku podpisano Memorandum of Understanding w zakresie dzieł osieroconych, dzieł o wyczerpanych nakładach, długoterminowego przechowywania oraz partnerstwa publiczno-prywatnego. W sprawie długoterminowego przechowywania przyjęto, że jeśli prawo krajów członkowskich zezwala na tworzenie kopii cyfrowych w celu ich zachowania, Komisja Europejska nie powinna w żaden sposób tego prawa ograniczać ani zmieniać. Dzieła, których nakłady zostały wyczerpane, nie powinny stanowić problemu podczas digitalizacji, ponieważ zwykle wiadomo, kto ma do nich prawa autorskie. Najtrudniejsze zadanie stanowiło zaproponowanie rozwiązania dla dzieł osieroconych. Uznano, że udostępnianie ich on-line odbywać się będzie na podstawie badania *diligent search* (należytego szukania podmiotów uprawnionych). Powołano zespoły robocze, które przygotowały wytyczne do dzieł osieroconych dla poszczególnych rodzajów dzieł: materiałów drukowanych (książek i czasopism), wydawnictw muzycznych, audiowizualnych i zdjęć. Środowisko bibliotekarskie uznało, że *diligent search* nie może mieć zastosowania przy masowej digitalizacji, gdzie nie ma czasu ani środków na szczegółowe poszukiwania każdego z zaginionych podmiotów. Cały wysiłek zespołów roboczych i wiele miesięcy pracy ekspertów w gruncie rzeczy poszedł na marne, ponieważ jedyne odniesienie do opracowanych przez nich zasad znajdujemy w innych dokumentach, a nie w działaniach praktycznych.

Rok 2008 obfitował w ważne stanowiska, przygotowywane przez różne instytucje unijne. W lipcu z Dyrekcji ds. Rynku Wewnętrznego wyszła do konsultacji społecznych Zielona Księga „Prawo autorskie w gospodarce opartej na wiedzy”. Księga, która w swoim założeniu miała zbadać, jaką rolę w gospodarce opartej na wiedzy odgrywiają biblioteki i archiwa oraz czy wyjątek na ich rzecz przewidziany w prawie autorskim działa na tę gospodarkę stymulująco, jeszcze przed oficjalną publikacją stała się przedmiotem silnego lobbingu wydawców. Początkowo księga miała ograniczyć się do pytań związanych wyłącznie z działalnością bibliotek, wątpliwościami na temat rozszerzenia wyjątku na środowisko cyfrowe, znaczeniem dzieł osieroconych.

W opublikowanej wersji pojawiły się jednak dodatkowe komentarze i pytania wskazujące na wpływ wydawców na ostateczny kształt księgi, na przykład: „Czy wyjątek dotyczący bibliotek i archiwów powinien zostać niezmieniony, ponieważ wydawcy sami opracują zasady dostępu online do swoich katalogów?”. Warto podkreślić, że środowisko bibliotekarskie nie konsultowało księgi przed jej powstaniem, przynajmniej w sposób tak widoczny jak środowisko wydawców.

Kilka tygodni później, z inicjatywy Dyrekcji ds. Społeczeństwa Informacyjnego opublikowany został komunikat „Dostęp do dziedzictwa kulturowego Europy poprzez kliknięcie myszką. Postępy w zakresie digitalizacji i udostępnienia w Internecie dorobku kulturowego oraz ochrony zasobów cyfrowych w UE”. Ponownie podkreślono znaczenie zasobów cyfrowych tworzonych przez biblioteki jako motoru napędowego sieci wymiany kulturalnej. Jako najważniejsze wyzwanie dla Europy zdefiniowano „włączenie materiałów chronionych prawem autorskim, tak by uniknąć całkowitego braku materiałów z XX wieku, czyli sytuacji, w której poprzez portal można byłoby uzyskać dostęp do licznych materiałów sprzed 1900 r., ale tylko do kilku pozycji z nowszych okresów”. W dokumencie podkreśla się, że na rynku tworzenia zasobów cyfrowych powstaje konkurencja (Google, projekty z Indii i Chin), które mogą przewyższyć projekty europejskie. Jako rozwiązanie problemów autorskoprawnych proponuje się współpracę „między instytucjami kulturalnymi i posiadaczami praw autorskich. Taka współpraca może nastąpić poprzez umowy między krajowymi instytucjami kulturalnymi a posiadaczami praw autorskich”. Rozwiązanie to pozostaje w zgodzie z oczekiwaniami wydawców i organizacji zbiorowego zarządzania, prezentowanymi również w Zielonej Księdze. Jak słusznie jednak podkreślały środowiska bibliotekarskie komentujące Zieloną Księgę, rozwiązywanie problemów prawnych powinno być rolą krajowych bądź europejskich legislatorów, jedynie oni mogą bowiem gwarantować zachowanie równowagi między interesem ekonomicznych podmiotów aktywnych na rynku a interesem publicznym. Pozostawianie tak wrażliwych kwestii regulacjom rynku może doprowadzić do zachwiania budowanego z wielkim trudem kompromisu.

W listopadzie do dyskusji włączyła się Rada Unii Europejskiej. W swoich konkluzjach w sprawie Europeany podkreśliła, że... „digitalizacja dorobku kulturowego państw członkowskich i udostępnienie go w Internecie, a także ochrona zasobów cyfrowych są niezbędne dla promowania dziedzictwa kulturowego, nadania dynamiki procesowi tworzenia treści cyfrowych i powstania nowych usług internetowych”. Rada wezwała państwa członkowskie do zawierania porozumień między zainteresowanym stronami, które mają umożliwić digitalizację dzieł chronionych prawem autorskim i udostępnianie ich w Internecie.

Im bliżej było do decyzji sądu amerykańskiego w sprawie zatwierdzenia ugody Google, tym częściej i w sposób bardziej stanowczy Komisja Europejska zaczęła wypowiadać się o przyszłości budowania zasobów cyfrowych w Europie. Pierwszym sygnałem zmiany polityki było wystąpienie Viviane Reading w ramach „The Ludwig Erhard Lecture” poświęcone cyfrowej Europie jako lekowi na kryzys ekonomiczny, które miało miejsce w lipcu 2009 roku. Już nie mówi się o nawiązywaniu porozumień między bibliotekarzami a wydawcami. Reading podkreśliła, że konieczna jest reforma prawa „jeśli nie zostaną szybko zreformowane europejskie regulacje dotyczące dzieł osieroconych i bibliotek, digitalizacja i rozwój interesujących usług polegających na dostępie do treści będą miały miejsce nie w Europie, a po drugiej stronie Oceanu Atlantyckiego”.

W ślad za tym wystąpieniem, we wrześniu 2009 roku, opublikowane zostało wspólne oświadczenie komisarzy Reding i McCreevy'ego „Czas by Europa otworzyła nową e-kartę w digitalizacji książek i w zakresie praw autorskich”, przygotowane w związku z publicznym wysłuchaniem w sprawie ugody Google, zorganizowanym w Brukseli. Oświadczenie podkreśla wagę digitalizacji książek w Europie. Komisarze zaznaczyli również, że „musimy poważnie przyjrzeć się obecnemu systemowi praw autorskich w Europie. Czy dzisiejsze ramy regulacyjne nadal pasują do wyzwań epoki cyfrowej? Czy obecny zestaw przepisów umożliwi konsumentom europejskim dostęp do książek w wersji cyfrowej? Czy zagwarantuje wynagrodzenie autorom? Czy zapewni równe szanse digitalizacji w całej Europie, czy też nadal istnieć będą zbyt duże zróżnicowania narodowe? [...]. Czy europejskie ramy w zakresie praw autorskich są wystarczająco nowoczesne, gdy chodzi o dzieła «osierocone» i o wyczerpanym nakładzie?” W ocenie bibliotekarzy oświadczenie jest potwierdzeniem nieprzydatności Memorandum of Understanding dla budowy naprawdę konkurencyjnych zasobów cyfrowych. Jak podkreślili komisarze, w Europie nie ma projektów porównywalnych do Google Book Search, co stawia przed politykami ogromne wyzwanie zapewnienia europejskim badaczom i konsumentom podobnych rozwiązań.

Wcześniej, w sierpniu, Komisja przedstawiała Parlamentowi Europejskiemu, Radzie, Europejskiemu Komitetowi Ekonomiczno-Społecznego i Komitetowi Regionów „Komunikat Europeana – kolejne kroki”. Ponownie podkreślono, że „jednym z najważniejszych wyzwań stojących przed Europeaną jest włączenie materiałów chronionych prawem autorskim, tak by uniknąć całkowitego braku materiałów z XX wieku”. Ponownie kwestie dzieł chronionych prawem autorskim proponuje się rozwiązać poprzez zawieranie umów z właścicielami praw autorskich. Ponieważ państwa członkowskie, wezwane w zaleceniach z 2006 roku do rozwiązywania problemu dzieł osieroconych właściwie nie uczyniły nic w tym zakresie, dzieła osierocone powinny znaleźć rozwiązanie na poziomie europejskim. Takie stanowisko Komisji potwierdza komunikat w sprawie prawa autorskiego w gospodarce opartej na wiedzy opublikowany w październiku 2009 roku. Zapowiedziano w nim dalsze prace, których celem „będzie m.in. wyjaśnienie skutków prawnych masowej cyfryzacji. [...]. Możliwe podejścia do rozwiązania problemu dzieł osieroconych obejmują m.in. wiążący prawnie odrębny instrument, wyjątek od dyrektywy 2001/29/WE czy też wytyczne. [...]”. Przedmiotem prac powinno być zbadanie wszystkich możliwych wariantów (masowej digitalizacji – przyp. aut.) w tym zbiorowych licencji, uzupełnionych ewentualnie o system rozszerzonych zbiorowych licencji”.

Dzieła osierocone

Wielu specjalistów, w tym bibliotekarzy, uważa, że problem dzieł osieroconych jest sztucznie kreowany. Podkreśla się, że dzieła osierocone nie funkcjonują poza systemem prawa autorskiego. Są to bowiem dzieła chronione prawem autorskim, a problemem jest jedynie uzyskanie zgody na ich wykorzystanie, ponieważ właściciel praw do nich nie jest znany lub nie może być odnaleziony. Skoro więc właściciel nie może samodzielnie wyrazić zgody, jego miejsce powinny zająć organizacje zbiorowego zarządzania. Opinia ta jest o tyle uprawniona, że dzieła osierocone są obecnie digitalizowane jedynie na podstawie umowy z organizacjami zbiorowego zarządzania, które (jak to jest w krajach skandynawskich) udzielają tak zwanej rozszerzonej licencji, obejmującej również podmioty, które nie są przez te organizacje reprezentowane. Oczywiście odbywa się to odpłatnie i wydaje się, że problem finansowania a następnie przejrzystości wydawania środków, które trafiają do organizacji zbiorowego zarządzania jest kluczowy. Jeśli system zbiorowego zarządzania miałby być wprowadzony w całej Europie, to pamiętać należy, że nie wszystkie biblioteki mogą liczyć na wsparcie finansowe rządu w opłaceniu praw do dzieł osieroconych. W wielu krajach wydatki w tym zakresie pochodziłyby z ich własnych budżetów, a znaczna

część księżnic w Europie nie jest w stanie udźwignąć takiego obciążenia. Dochodzi do tego nieufność w stosunku do organizacji zbiorowego zarządzania, które w wielu krajach nie działają w sposób transparentny. Jeśli miałyby trafiać do nich pieniądze za prawa do digitalizacji dzieł osieroconych, to bibliotekarze chcieliby wiedzieć, na co zostaną wykorzystane. Dodatkowym argumentem przeciwko regulacji całości zagadnienia tylko umowami licencyjnymi są ogromne problemy przy zarządzaniu wielką liczbą licencji w obrocie transgranicznym.

Inne proponowane rozwiązania problemu dzieł osieroconych (*diligent search*, budowanie baz danych, na przykład projekt Arrow Accessible Registries of Rights Information and Orphan Works towards Europeana) nie są obecnie wykorzystywane w skali masowej.

Komisja Europejska w październiku przeprowadziła publiczne wysłuchanie w sprawie dzieł osieroconych. Jest to jeden z elementów nowego podejścia do spraw digitalizacji i prawa autorskiego. Przy tej okazji środowiska bibliotekarskie (na przykład EBLIDA) apelują o ustanowienie licencji ustawowej na rzecz bibliotek digitalizujących dzieła osierocone. Czy to rozwiązanie zostanie przyjęte? Trudno ocenić, ale na pewno wywoła duży sprzeciw wydawców i organizacji zbiorowego zarządzania.

Co może zrobić Komisja:

- „hard law”: ustanowić mini-dyrektywę, która przez swą wiążącą moc prawną wprowadzi obowiązek zaproponowanej w niej regulacji do ustawodawstw krajowych;
- „soft law”: opublikować rekomendacje lub wytyczne, które nie mają wiążącego charakteru prawnego.

Rozwiązania, które mogą zostać zaproponowane:

- wyjątek bezwzględnie obowiązujący (w wypadku wykorzystania niekomercyjnego) – darmowy lub odpłatny;
- wyjątek nieobowiązkowy (w wypadku wykorzystania niekomercyjnego) – darmowy lub odpłatny;
- wprowadzenie licencji rozszerzonej (samodzielnie lub dualistycznie, w powiązaniu z wyjątkiem) – odpłatnej;
- użycie *diligent search* jako uzupełnienia do stosowania wyjątku.

Europeana i Google Book Search

Dwa najważniejsze projekty digitalizacyjne, europejska biblioteka cyfrowa Europeana oraz amerykański komercyjny projekt Google Book Search, przedstawiane są przez wiele osób jako projekty konkurencyjne. Wypada się zgodzić, że masowość i tempo budowy zasobów projektu Google na pewno wpływa na jego popularność i globalną

rozpoznawalność. Według danych pochodzących z firmy, większość wejść pochodzi spoza Ameryki Północnej. Europeana również jest rozpoznawalna. W pierwszym dniu jej udostępniania serwery nie wytrzymały liczby wejść na stronę i po prostu się zawiesiły. Jak widać, użytkownicy Internetu są żywo zainteresowani dostępem do zasobów cyfrowych. I to do różnych zasobów. Uważane za konkurencyjne projekty Google i Europeana w mojej ocenie są dwoma uzupełniającymi się „bibliotekami”. Można w nich trafić na te same obiekty, ale w znaczniej części różnią się od siebie. Google Book Search zawiera na dziś ponad 10 milionów obiektów: książek i czasopism. Książki chronione prawem autorskim dostępne są jedynie w fragmentach i bez ilustracji. Dzieła będące w domenie publicznej, pobierane z bibliotek współpracujących z firmą Google, udostępniane są w całości. Bibliotekom partnerskim pozostaje kopia cyfrowa, z którą mogą zrobić, co zechcą, na przykład udostępnić on-line w katalogu OPAC czy w ramach kolekcji tematycznej.

Europeana gromadzi na dziś około 4,6 miliona obiektów: obrazy (malarstwo, rysunki, mapy, fotografie), teksty (książki, czasopisma, dzienniki, rękopisy), dokumenty dźwiękowe oraz filmy. Zakres zbiorów jest zatem znacznie szerszy niż w projekcie Google. Zbiory pochodzą z bibliotek, archiwów i muzeów całej Europy, co zapewnia różnorodność i obecność wydawnictw niszowych i lokalnych. Znaczna część tych zasobów nigdy nie wejdzie do zbiorów Google Book Search.

Zakończenie

Tworzenie prawa, kreowanie polityki jest zajęciem niezwykle emocjonującym. Wymaga wiedzy, odpowiednich funduszy, czasu oraz rozległej bazy kontaktów, znajomych, przyjaciół i sojuszników. Przez długi czas bibliotekarze trwali w przekonaniu, że ich interesy reprezentowane są przez urzędników. Okazuje się jednak, że nikt nie jest w stanie tak zadbać o nasze interesy jak my sami. Prace nad ramami prawnymi dla bibliotek cyfrowych są tego doskonałym przykładem. Bibliotekarze wiedzą już, że muszą być aktywnymi interesariuszami, dysponującymi nie tylko argumentami, ale również namacalnymi danymi: statystykami, przykładami dobrych praktyk, analizami przypadków. Oczywiście nie wszyscy bibliotekarze mogą zajmować się lobbieniem i rzecznictwem. Dlatego tak ważne jest poparcie tych organizacji, które zostały powołane do reprezentowania naszego środowiska. Poparcie to wyraża się nie tylko w aktywnym członkostwie i opłacaniu składek na czas. Ważne jest, aby reagować na wszystkie apele, wysyłać listy poparcia i czynnie uczestniczyć w konsultacjach. Im nas więcej, tym lepiej. I obyśmy zawsze mówili jednym głosem.



Marek Nahotko – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, specjalizuje się w zagadnieniach opracowania dokumentów elektronicznych i audiowizualnych oraz wykorzystania Internetu w działalności informacyjnej. Jest autorem książek: *Komunikacja naukowa w środowisku cyfrowym* (Warszawa 2010), *Czasopisma elektroniczne* (Warszawa 2007), *Opis dokumentów elektronicznych: teoretyczny model i możliwości jego aplikacji* (Kraków 2006), *Metadane: sposób na uporządkowanie Internetu* (Kraków 2004) oraz licznych artykułów.

Biblioteczne i pozabiblioteczne standardy opisu fotografii i filmów w Internecie

Wstęp

Wraz z rozwojem i rozpowszechnieniem się technologii cyfrowej w ciągu ostatnich lat znacznie rozszerzyło się grono osób, zajmujących się zasobami wizualnymi na różnych poziomach – profesjonalnie i dla rozrywki. Jeszcze do niedawna materiałami tymi zainteresowani byli głównie bibliotekarze, kustosze i archiwiści; obecnie zajmuje się nimi coraz więcej osób, takich jak specjaliści z zakresu informacji naukowej, twórcy fotografii cyfrowej, bibliotekarze gromadzący zasoby sztuki, architektury, filmów i wideo, muzealnicy, archiwiści zasobów cyfrowych, producenci oraz sprzedawcy sprzętu i oprogramowania, specjaliści w zakresie praw autorskich, fotograficy i filmowcy, historycy sztuki a także amatorzy, chcący wymieniać się swoimi fotografiami i filmami w Webie 2.0. Wszyscy oni, mając do czynienia z zasobami wizualnych obiektów cyfrowych, wraz z rozwojem kolekcji zmuszani są do stosowania sposobów opisu tych zasobów, umożliwiającą ich identyfikację i wyszukiwanie.

Na ogół w grupie dokumentów wizualnych (oglądowych) umieszcza się te, które zawierają utrwalony sygnał optyczny¹, takie jak fotografia, film, przeźrocze, mikrofilm. Często obrazowi towarzyszy dźwięk, mowa wówczas o dokumentach audiowizualnych, których najbardziej oczywistym przykładem jest film dźwiękowy. Obecnie, w wyniku digitalizacji, coraz powszechniej powstają dokumenty multimedialne, łączące w sobie różnego rodzaju sygnały: optyczny, akustyczny, a nawet dotykowy. Obraz jest wówczas tylko jednym z wielu elementów treści.

Kolekcje wizualnych obiektów cyfrowych coraz częściej udostępniane są w Internecie, w serwisach służących zarówno rozpowszechnianiu sztuki, wyników badań naukowych, jak i dostarczaniu rozrywki. Ich liczba rośnie wraz z coraz większą łatwością tworzenia artefaktów cyfrowych i ich publikowania w Sieci. Obok dzieł sztuki najwyższej jakości znaleźć można, na przykład w serwisach społecznościowych typu Flickr, efekty twórczości domorostej.

Zasoby te, aby mogły być odszukane, należy opisać. Ponieważ obraz nie zawiera „samoopisujących się” treści, jak dokument tekstowy, tekst opisu musi być wykonany dodatkowo i w jakiś sposób związany z opisywanym obiektem. W ten sposób powstają metadane, które są właściwym przedmiotem mojego referatu.

.....
¹ B. Bojar (oprac.), *Słownik encyklopedyczny informacji, języków i systemów informacyjno-wyszukiwawczych*, Warszawa 2002, s. 50.

Metadane

Metadane w najprostszy sposób definiowane są jako „dane o danych” lub „informacja o informacji”. Tak ogólna definicja obejmuje również opisy zasobów drukowanych, na przykład zawartość katalogów bibliotecznych. W środowisku cyfrowym oznacza zazwyczaj ustrukturyzowaną informację tekstową, służącą przedstawieniu danych o tworzeniu, zawartości (treści) i kontekście występowania obiektu graficznego.

Metadane mogą przyjmować formę kontrolowanej terminologii, starannie konstruowanej lub pobieranej z list kontrolowanych i umieszczanej w obrębie wybranych wcześniej kategorii. Mogą one także stanowić proste opisy tworzone na zasadzie swobodnego tekstu lub zestawów słów kluczowych, za pomocą których adnotuje czy też etykietuje („taguje”) się fotografię lub film. Metadane służą zarówno do opisu cech obiektywnych i jednoznacznych, jak rozmiar pliku, oraz znacznie bardziej złożonych, takich jak przedmiot obiektu lub zagadnienia prawne związane z nim i jego wykorzystaniem. Metadane często przechowywane są w bazach danych, ale mogą przyjmować także inne formy – w najprostszym wypadku mogą być umieszczone w opisywanym pliku jako jego część.

Można wyróżnić kilka cech metadanych, istotnych także z punktu widzenia opisu obiektów wizualnych:

- **Selektywność:** metadane zawsze stanowią wyselekcjonowaną lub uproszczoną reprezentację obiektu. Opis tekstowy fotografii czy filmu obejmuje tylko wybrane aspekty informacji związanych z obiektem lub jego znaczeniem, nie wykorzystując

	Elementy metadanych	Wystąpienia elementów
	Twórca	Jan Matejko
	Tytuł	Autoportret
	Opis	Portret, mężczyzna, malarstwo historyczne

Rysunek 1. Przykładowa struktura opisu (elementy metadanych)

wielu innych (na przykład historię utworzenia, związki z innymi obiektami, możliwe sposoby wykorzystania). Wyzwaniem jest stworzenie takiego schematu (struktury) metadanych, który zawierałby wszystkie niezbędne elementy opisu i tylko te.

- Ustrukturyzowanie: metadane są zwykle strukturyzowane w jakiś sposób. Nie przydziela się ich grupowo do obiektu cyfrowego, lecz umieszcza w obrębie wcześniej uzgodnionych kategorii (elementów), takich jak na przykład twórca, tytuł, opis, przydzielając im odpowiednie wystąpienia metadanych (takie jak: twórca: Jan Matejko, tytuł: autoportret, opis: portret, mężczyzna, malarstwo historyczne – rysunek 1, na poprzedniej stronie).

Takie podejście ma kilka zalet: ułatwia zarówno tworzenie metadanych (nazwa kategorii wskazuje zawartość), ich zrozumienie (użytkownik może na przykład zrozumieć, że na portrecie przedstawiony jest jego twórca, Jan Matejko), wyszukiwanie (użytkownik może wybrać do wyszukiwania jedną z wielu kategorii), a także wymianę obiektu wraz z metadanymi pomiędzy różnymi zasobami, w wypadku gdy stosowane są wspólne kategorie i słownictwo. Często kategorie metadanych nazywane są elementami, a ich zestaw schematem lub formatem metadanych.

Wiele poziomów opisu. Metadane mogą służyć opisowi obiektu cyfrowego na wielu poziomach. Zwykle należy opisywać pojedynczy obiekt (fotografię lub film), jednak czasem przydatny jest opis agregatów obiektów (na przykład album fotografii) albo części większej całości (na przykład scena z filmu). Problem ten jest rozwiązywany w różny sposób; niektóre schematy przewidują odrębne opisy dla opisywanych „rzeczy” (na przykład zbioru, pojedynczych obiektów i ich części), a następnie łączenie obiektów i ich opisów za pomocą specjalnie tworzonych elementów (na przykład Dublin Core); inne mają złożone struktury umożliwiające opis na wielu poziomach w pojedynczym rekordzie (na przykład SEPIADES); jeszcze inne stosują różne rodzaje metadanych do opisu różnych poziomów obiektów złożonych, a następnie używają specjalnych schematów metadanych (pozwalających na koordynację innych metadanych) do ich scalania (na przykład METS). Metadane mogą opisywać różne poziomy treści obiektu cyfrowego. Wyobraźmy sobie dość powszechnie występującą sytuację: istnieje dzieło sztuki, które zostało sfotografowane, a następnie fotografię zdigitalizowano. W tym wypadku opis może dotyczyć: oryginalnej pracy (obraz), fotograficznej reprodukcji i/lub pliku powstałego w wyniku digitalizacji. Poniżej znajdują się opisy tych poziomów (rysunek 2, na następnej stronie).

Częsty problem polega na tym, że chociaż wszystkie trzy wymienione powyżej osoby przyczyniły się do powstania obiektu cyfrowego, to myśląc dla użytkowników byłoby umieszczenie ich nazwisk razem w jednym elemencie opisu (na przykład twórcy). Tu również stosowane są różne rozwiązania: z zastosowaniem podelementów

			010010100101 010010100101 001010101010 100001001010 101010101001 010100101010 011001010101
	Oryginał	Fotografie analogowe	Plik cyfrowy
Twórca	Leonardo da Vinci	Jan Kowalski [Fotografik]	Tadeusz Nowak [Technik skanujący]
Format	Malarstwo	Fotografia	Plik JPEG
Lokalizacja	Louvre Museum	Zbiór fotografii biblioteki uczelnianej	C:\grafika\0023.jpg
...itd.			

Rysunek 2. Różne poziomy opisu dzieł pochodnych

(typu: twórca_oryginału, twórca_kopii) lub odrębnych elementów (artysta, fotograf, obsługa skanera); inni tworzą całkowicie odrębne opisy dla każdego poziomu. Metadane mogą służyć różnym celom; najczęściej wymienia się kilka rodzajów metadanych, chociaż trzeba pamiętać, że nie jest to jedyny ani ścisły podział:

- metadane opisowe – służą wyszukiwaniu, identyfikacji i zrozumieniu obiektu;
- metadane administracyjne – wspomagają tworzenie, stosowanie i archiwizację obiektu (tu można wyróżnić o metadane techniczne i archiwizacyjne);
- metadane strukturalne – służą opisowi i obsłudze relacji pomiędzy obiektami cyfrowymi lub w ich obrębie;
- metadane użytkowników – zbierane od lub tworzone o użytkownikach (na przykład adnotacje użytkowników, liczba użytkowników).

Metadane dla zasobów audiowizualnych można także dzielić na:

- metadane opisujące typ nośnika: przedstawiają specyficzne cechy określonego typu mediów, na przykład rozdzielczość fotografii czy szybkość odtwarzania filmu;
- metadane opisujące przetwarzanie: opisywane są funkcje stosowane dla nośników, takie jak wyszukiwanie czy transfer w sieci; mogą one być zależne lub niezależne od zawartości obiektu oraz typu nośnika;
- metadane opisujące treść: są niezależne od nośnika i sposobu przetwarzania. Różne typy obiektów (na przykład fotografia i film) mogą mieć identyczne opisy treści.

Opis fotografii i filmu w bibliotekach

W bibliotekach filmy i fotografie opisywane są właściwie od początku istnienia tych mediów. Opis zasobów internetowych również nie sprawia zasadniczych problemów, przynajmniej w sensie dostępności właściwych zasad międzynarodowych. Problemy sprawiają same media, gdy na przykład trzeba odtwarzać ich zawartość lub katalogować pomimo braku typowej strony tytułowej. W bibliotekach, zarówno polskich, jak i na świecie, stosowane są zasadniczo dwa podstawowe standardy: MARC i Dublin Core.

MARC jest grupą standardów metadanych, służących opisowi zasobów bibliotecznych różnego rodzaju; oprócz publikacji drukowanych opisywać można także dokumenty audiowizualne, w tym fotografie i filmy. Formaty MARC stanowią bardzo rozbudowany i sformalizowany standard, składający się z setek pól potencjalnie użytecznych, wypełnianych według sztywnych zasad. Najpowszechniej stosowana jest obecnie wersja MARC21, tak jak poprzednie oparta na ISO 2709. Istnieją także wersje MARC kodowane w XML, takie jak MODS, jak również prowadzone są prace nad konwersją rekordów MARC do XML, głównie w ramach MARCXML. Sposób kodowania danych bibliograficznych na najniższym poziomie zależy od przyjętych zasad katalogowania, takich jak ISBD lub AACR.

Opis filmu i fotografii sporządzany jest za pomocą standardowych elementów opisu, chociaż mają one często swoistą zawartość. Oprócz danych specyficznych dla określonego medium w odrębny sposób wypełnia się niektóre pola typowe dla wszystkich opisów, na przykład pole 300 – opis fizyczny dostosowuje się do postaci fizycznej fotografii/filmu, podając między innymi czas trwania filmu w minutach. Uwzględniana jest także na przykład liczba twórców (scenograf, scenarzysta, reżyser, montażysta, producent, kostiumy, dźwięk...) i odtwórców (aktorzy) filmu; dane te umieszcza się w polach uwag 508 i 511. Opis dokumentów wizualnych w ogóle wymaga częstego stosowania pól uwag 5XX, na przykład w kolejnych powtórzeniach pola 520 można zawrzeć opis kolekcji fotografii². Opis może zawierać miniaturkę dzieła graficznego. W wypadku sieciowych dokumentów elektronicznych ich lokalizację podaje się w polu 856.

Dublin Core jest prostym schematem metadanych, szeroko stosowanym w cyfrowych bibliotekach i repozytoriach. W swojej najprostszej, piętnastoelementowej wersji jest on standardem NISO, ISO oraz PN. Oprócz wersji podstawowej istnieje bardziej rozbudowana, zawierająca podelementy (kwalifikatory) oraz kilka profili aplika-

² Por. N. Barta-Norton, *MARC applications for description of visual materials*, [w:] „Journal of Educational Media & Library Sciences”, t. 41, nr 1, s. 25.

cyjnych (wersji DC przygotowanych do specjalnych zastosowań). Rekordy Dublin Core mogą być kodowane w XML. Na tym schemacie opartych jest wiele innych schematów metadanych, a prawie wszystkie zapewniają konwersję danych z/do DCMES.

Dublin Core, podobnie jak MARC, został pierwotnie przygotowany do opisywania dokumentów tekstowych (choć, inaczej niż MARC, od początku tworzony był dla dokumentów elektronicznych). Opisywanie innego typu dokumentów wymaga więc specyficznego potraktowania części elementów schematu. DC daje możliwość określenia typu opisywanego obiektu cyfrowego dzięki elementowi Type, którego wartością może być Image, stosowany dla wszystkich reprezentacji wizualnych innych niż tekst, a więc również dla fotografii i filmów, a oprócz tego na przykład dla grafiki, malarstwa, map diagramów itp. Węższym w stosunku do typu Image jest MovingImage, do których zalicza się animacje, filmy fabularne, programy telewizyjne, wideo, wizualizacje symulacji oraz StillImage, obejmujący takie rodzaje obiektów jak grafika, malarstwo, plany i mapy. Typ obiektu cyfrowego uszczegółowiany jest przez element Format, na przykład „Type: image; Format: image/gif; Format: 4 kB”. Pliki graficzne tworzą często logiczne kolekcje, które można budować za pomocą elementu Relation.

Jednym z problemów związanych z opisem filmów jest wielka liczba twórców i współtwórców związanych z dziełem filmowym. Jeden ze sposobów rozwiązania go przedstawia rysunek 3 przedstawiony na następnej stronie, zawierający przykładowy rekord opisu filmu w DC, wyliczający twórców i odtwórców w powtórzeniach elementu Twórca (Creator)³.

Przykładem podobnego standardu do Dublin Core jest schemat VRA (Visual Resources Association) Core, służący opisowi obiektów graficznych związanych z architekturą, sztuką i kulturą, stosowany w instytucjach kultury. Składa się on z dziewiętnastu podstawowych kategorii (zob. rys. 4 na s. 106), na których wybór znaczny wpływ miał Dublin Core. Rekordy kodowane są w XML. Jego wyjątkową cechą jest możliwość oddzielnego opisu dzieła sztuki i jego graficznego wyobrażenia (element work lub image). Format zawiera elementy specyficzne dla opisu dzieł sztuki, na przykład stylePeriod.

.....
³ C. Owen, T. Pearson, S. Arnold, Meeting the challenge of film research in the electronic age, [w:] „D-Lib Magazine”, 2000, t. 6, nr 3, <http://www.dlib.org/dlib/march00/owen/03owen.html>.

DC_title : Blackmail (Silent)
DC_subject : thriller
DC_type : film
DC_format_type : mpeg
DC_creator_1 : British International Pictures
DC_creator_role_1 : production company
DC_creator_2 : Alfred Hitchcock
DC_creator_role_2 : director
DC_creator_3 : John Maxwell
DC_creator_role_3 : producer
DC_creator_4 : Frank Mills
DC_creator_role_4 : assistant director
DC_creator_5 : Alfred Hitchcock
DC_creator_role_5 : adaptation
DC_creator_6 : Director - Alfred Hitchcock , Production Company - British International Pictures, Producer - John Maxwell, Assistant Director - Frank Mills, Adaptation - Alfred Hitchcock, Screenplay - Garnett Weston & Charles Bennett, Dialogue - Benn W. Levy, Based on the Play by - Charles Bennett, Director of Photography - Jack Cox, Camera Assistant - Derrick Williams, Clapper Boy - Ronald Neame, Camera Assistant - Michael Powell, Art Director - Wilfred C. Arnold & Norman Arnold, Music - Campbell & Connolly, Charles Williams, Music Performed by - British International Symphony Orchestra, Music Conductor - John Reynders, Music compiled/arranged by - Hubert Bath & Harry Stafford, Sound - Harold V. King, Sound Editor - Harry Miller, Studio - Elstree Studios
DC_creator_role_6 : credits
DC_creator_7 : Alice White = Anny Ondra, Anny Ondra's vocal double = Joan Barry, Mrs White, Sara Allgood, Mr White = Charles Paton, Frank Webber = John Longden, Tracy = Donald Calthrop, The artist = Cyril Ritchard, The landlady = Hannah Jones, Chief Inspector = Harvey Braban, Detective Sergeant = Ex. Det. Sgt. Bishop, Gossip = Phyllis Monkman, The crook = Percy Parsons, The Sergeant = Johnny Butt, Harassed Underground traveller = Alfred Hitchcock
DC_creator_role_7 : cast
DC_date_1 : 1929
DC_date_role_1 : release
DC_description : Story of a girl who kills a man in self-defence and is blackmailed by a man who knows of her guilt. From a play by Charles Bennett. Silent version.
DC_language : eng
DC_publisher_1 : ITV
DC_publisher_role_1 : first distribution
DC_publisher_2 : British Film Institute
DC_publisher_role_2 : this form
DC_publisher_country : Great Britain
DC_source_SIFT : 26110 (original database number, British Film Institute)
DC_source_formatMedium : Beta SP
DC_source_originalMedium : 35 mm combined positive print, silent, b/w
DC_source_originalLength : 00:82:00
DC_relation_1 : Blackmail (sound) mpeg
DC_rights : It is illegal to download, copy, print or otherwise utilise in any other form this material, without written consent from the copyright holder.
DC_rights_holder : Canal +

Rysunek 3. Przykładowy opis filmu w Dublin Core

<ul style="list-style-type: none"> • work, collection, or image (<i>id</i>) • agent <ul style="list-style-type: none"> – attribution – culture – dates (<i>type</i>) earliestDate (<i>circa</i>) latestDate (<i>circa</i>) – name (<i>type</i>) – role • culturalContext • date (<i>type</i>) <ul style="list-style-type: none"> – earliestDate (<i>circa</i>) – latestDate (<i>circa</i>) • description • inscription <ul style="list-style-type: none"> – author – position – text (<i>type</i>) • location (<i>type</i>) <ul style="list-style-type: none"> – name (<i>type</i>) – refid (<i>type</i>) • material (<i>type</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • measurements (<i>type, unit</i>) • relation (<i>type, relids</i>) • rights (<i>type</i>) <ul style="list-style-type: none"> – rightsHolder – text • source <ul style="list-style-type: none"> – name (<i>type</i>) – refid (<i>type</i>) • stateEdition (<i>count, num, type</i>) <ul style="list-style-type: none"> – description – name • stylePeriod • subject <ul style="list-style-type: none"> – term (<i>type</i>) • technique • textref <ul style="list-style-type: none"> – name (<i>type</i>) – refid (<i>type</i>) • title (<i>type</i>) • worktype
---	---

Rysunek 4. Schemat metadanych VRA Core

Pozabiblioteczne opisy fotografii i filmów

Oprócz rozbudowanych standardów bibliotecznych istnieją także opisy fotografii i filmów tworzone przez inne środowiska. Struktura metadanych jest wówczas uzależniona od celu, dla którego są tworzone; mogą one na przykład wspomagać procesy technologiczne lub umożliwiać działania komercyjne.

Przykładem metadanych pierwszego rodzaju jest standard EXIF (Exchangable Image File Format), będący standardem metadanych technicznych, które mogą być zapisywane i odczytywane wprost z pliku fotografii cyfrowej (formaty JPEG i TIFF). Został on wykonany przez JEITA (Japan Electronics and Information Technology Industries Association) w celu umożliwienia producentom fotograficznych aparatów cyfrowych zapisywania danych technicznych do plików cyfrowych, w tym fotografii.

Obecnie również niektóre skanery mogą zapisywać metadane EXIF. W formacie opisywane są między innymi:

- nazwa aparatu, którym wykonano fotografię;
- ustawienia aparatu, takie jak czas naświetlenia, wartość przysłony, czułość matrycy w ISO czy ogniskowa obiektywu;
- data wykonania fotografii oraz przetworzenia na postać cyfrową;
- informacja o prawach autorskich (niewiele aparatów dodaje ją automatycznie);
- miniaturka obrazka;
- rozdzielczość w pikselach;
- sposób pomiaru światła przez aparat.

Prosty, przykładowy opis fotografii w EXIF może wyglądać następująco:

```

Primary Image
Pixels 640 (W) x 480 (H)
Image Title Exif_TIFF_RGB
Image Input Equipment Manufacturer DSCompany
Image Input Equipment Model Name Example
Orientation Normal
Strips 96
Lines per Strip 5
Bytes per Strip 9600
Image Resolution 72 dpi (Width), 72 dpi (Length)
Image Data Arrangement Chunky
File Change Date and Time 1997:09:01 12:00:00.000
Copyright Copyright, ABCDE,1997
Exif-specific Information
Version Ver. 2.0
Date and Time of Original Image Creation 1997:09:01 12:00:00.000
Date and Time of File Creation 1997:09:01 12:00:00.000
Thumbnail
Pixels 80 (W) x 60 (H)
Orientation Normal
Strips 1
Lines per Strip 60
Bytes per Strip 14400
Image Resolution 72 dpi (Width), 72 dpi (Length)

```

Podobne standardy realizowane są przez inne organizacje, na przykład IPTC (International Press Telecommunications Council), którego standard metadanych pod tą samą nazwą (IPTC) pozwala umieszczać metadane w plikach JPEG i TIFF, a od 2001 roku w wyniku współpracy z Adobe możliwe stało się też umieszczanie metadanych (poprzez XMP) dodatkowo w plikach typu JPEG2000, PNG, DNG i SVG. Podobnie jak EXIF, IPTC pozwala na zapisanie między innymi danych o:

- dacie i czasie wykonania fotografii;
- czasie naświetlania, przesterowanie, ogniskowej, ISO, programie aparatu;
- nazwie producenta i modelu aparatu.

IPTC w dość specyficzny sposób definiuje poszczególne rodzaje metadanych, proponując kilka ich rodzajów:

- Metadane opisowe: Opis (co, kto, dlaczego, kiedy i gdzie wykonał fotografię), Lokalizacja (miejsce widoczne na fotografii), Osoba (nazwiska osób na fotografii, ich wiek i dane etniczne), Organizacja (na fotografii), Emocje (wyobrażone na zdjęciu), Słowa kluczowe, Rodzaj (prasowa, artystyczna);
- Metadane administracyjne: Tytuł, Data i Czas wykonania, Miejsce wykonania, Wydarzenie (opis zdarzenia, podczas którego wykonano fotografię);
- Metadane o prawach: Twórca, Copyright, Kontakt dla uzyskania licencji, Prawa stron trzecich, Prawa do korzystania;
- Metadane techniczne: Obszar koloru, Orientacja (widokówka, portret), Rozmiar (w pikselach), Rodzaj fizyczny (film, slajd, cyfrowy).

Wspomniany XMP jest opartym na XML otwartym standardem Adobe, stosowanym w oprogramowaniu graficznym tej firmy. XMP pozwala na włączanie metadanych z innych schematów (takich jak Dublin Core oraz wspomniany IPTC) do zapisywanych plików graficznych. XMP może być stosowany w plikach PDF, JPEG, JPEG2000, GIF, PNG, TIFF. W tym schemacie opisywać można zarówno cały dokument, jak i jego części.

Pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku powstała pod auspicjami ISO Moving Picture Export Group (MPEG), która miała za zadanie przygotować zestaw standardów służących kompresji i transmisji plików audio i wideo. Nas najbardziej interesują standardy MPEG-7 i MPEG-21. Ten pierwszy jest schematem metadanych dla multimediiów, który może być stosowany dla tworzenia rozbudowanych opisów grafiki cyfrowej, wideo i cyfrowych zapisów dźwięku oraz multimediiów. Zapisuje się takie cechy, jak kolor, tekstura, kształt, ruch, elementy twarzy, cechy sygnału dźwiękowego. Istotną zaletą MPEG-7 jest możliwość segmentacji czasowej mediów i przydzielanie różnych metadanych do każdej tak powstałej części⁴. Podczas tworzenia MPEG-7 uwzględniono rozwiązania stosowane w innych standardach, między innymi SMPTE

(Society of Motion Picture Technical Experts), Dublin Core, P/Meta i TV-Anytime. MPEG-7 może być stosowany samodzielnie lub jako schemat metadanych technicznych w obrębie standardów takich jak METS lub MPEG-21. Oba te standardy są podstawą dla tworzenia pakietów metadanych w XML, dzięki czemu możliwy jest opis złożonych obiektów cyfrowych.

W pliku graficznym, takim jak na przykład JPEG, można przechowywać metadane w kilku „kontenerach”, zawierających różne metadane, takie jak Exif, XMP, Photoshop (PSIR) lub IPTC. Każda część metadanych rządzi się własnymi prawami, dotyczącymi zapisu jej elementów, ich uporządkowania i sposobu kodowania. W efekcie zestaw metadanych dla jednej fotografii może składać się z dziesiątków elementów, z których każdy może wymagać odrębnego typu danych (ciągów znaków, cyfr itp.). Niektóre posłużą tylko do odczytu, inne mogą być modyfikowane przez użytkowników. Część elementów powtarza się w wielu schematach (jak oznaczenie copyrightu), inne zdarzają się rzadko (jak na przykład ocena użytkownika). Różnice te wynikają z odmiennego podejścia twórców poszczególnych schematów do postępowania w wypadkach wątpliwych, wynikających z wielu przyczyn:

- W różnych zastosowaniach i urzędzeniach stosowano różne postępowanie w wypadku braku właściwych rozwiązań w standardowych schematach;
 - Różne sposoby stosowano w wypadku, gdy metadane są przechowywane w więcej niż jednej lokalizacji;
 - Często umożliwia się tworzenie prywatnych metadanych twórcy fotografii, na przykład różnych uwag, które mogą być usuwane podczas modyfikacji zapisów;
- W części zastosowań powszechnie stosowane elementy są wykorzystywane niestandardowo, co utrudnia kompatybilność opisów;
- W części zastosowań nie przewiduje się zapisywania dużych zasobów metadanych w pliku, umieszczając je w zamian na zewnątrz, na przykład w bazach danych, co może spowodować utratę danych w wypadku wykorzystania pliku w różnych aplikacjach.

Obecnie w Internecie funkcjonuje duża liczba serwisów udostępniających fotografie lub filmy z opisami albo same opisy (dotyczy to głównie filmów).

Jednym z obszernych serwisów polskich jest baza danych Film polski, tworzona w łódzkiej PWSFTViT. Szczegółowy opis filmu tworzony jest według własnego schematu, podzielonego na trzy części: opis ogólny (tytuł, gatunek, kraj i rok produkcji, data premiery, dane techniczne, okres zdjęciowy, plenery, budżet oraz streszczenie fabuły); ekipa (dziesiątki twórców i odtwórców – aktorów); dane dodatkowe (na-
.....

⁴ Sh.-F. Chang, *Overview of the MPEG-7 standard*, [w:] „IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology” 2001, t. 11, nr 6, s. 691.

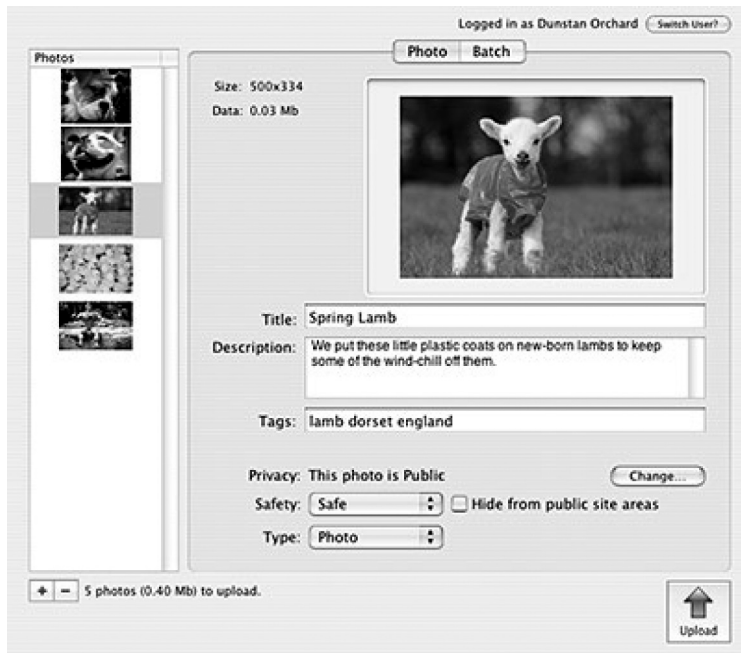
grody, muzyka itp.). Pomimo że schemat ten nie jest oparty na żadnym standardzie, jest on bardzo podobny do propozycji OLAC (Online Audiovisual Catalogers), która wyróżniła dla filmu trzy grupy elementów:

- Elementy podstawowe: Tytuł (całości, epizodu, serii), Data (produkcji, emisji), Twórcy i Odtwórcy, Identyfikator, Dzieło, na którym film jest oparty, Twórca dzieła, na którym film jest oparty, Forma, Streszczenie, Kolor, Dźwięk, Czas trwania;
- Elementy rekomendowane: Wariant tytułu, Język, Kraj pochodzenia, Nagrody, Poziom odbiorcy, Przedmiot (ciała zbiorowe, wydarzenia, obszary geograficzne, osoby, czas), Uwagi o treści, Dzieła związane;
- Elementy opcjonalne: Intencjonalny odbiorca (wykształcenie, wiek), Format dźwięku (liczba kanałów, kompresja), Linki do recenzji, Źródło danych.

Dość skomplikowany zestaw elementów opisujących filmy stosowany jest w społecznościowym serwisie YouTube. Wymienić można takie wybrane elementy, jak:

- yt:account – identyfikacja konta użytkownika;
- yt:action – rodzaj wykonywanej czynności (ładowanie, modyfikacja, zamiana, usuwanie filmu z playlisty);
- yt:advertising – dozwolone formaty reklam;
- yt:allow_comments – zgoda na komentarze użytkowników;
- yt:allow_embedding – zgoda na wstawianie filmu na stronę użytkownika;
- yt:allow_ratings – zgoda na ocenianie przez użytkowników;
- yt:country – kraj zapisu wideo;
- yt:date_recorded – data zapisu wideo;
- yt:distribution_restriction – zasady dystrybucji wideo poza YouTube;
- yt:end_time – czas, po którym wideo przestanie być dostępne na YouTube;
- yt:language – język zawartości wideo;
- yt:location – miejsce, w którym wideo zostało nagrane;
- yt:notes – miejsce na dodatkowe dane;
- yt:name – nazwa playlisty;
- yt:owner_name – nazwa firmy lub organizacji będącej właścicielem wideo;
- yt:playlist – nazwa playlisty, na której znajduje się wideo;
- yt:policy – polityka licencyjna;
- yt:start_time – data i czas udostępnienia wideo przez YouTube;
- yt:title – tytuł wideo.

Podobnie serwisy społecznościowe gromadzą metadane dotyczące fotografii. W serwisie Flickr część danych podawana jest przez użytkownika podczas umieszczania obrazka w serwisie podczas wypełniania formularza (na przykład zob. rysunek 5 na następnej stronie), część dodawana jest przez system.



Rysunek 5. Jeden z formularzy wprowadzania metadanych w serwisie Flickr

Zakończenie

Jak wynika z artykułu, cyfrowe fotografie i filmy mogą być przechowywane i zarządzane w różny sposób; dotyczy to także metadanych je opisujących. Firma komercyjna produkująca filmy będzie traktowała metadane w inny sposób niż oddział zbiorów audiowizualnych biblioteki uczelnianej. Jeszcze inne podejście mają muzea, archiwa czy galerie. W efekcie powstają w nich różne opisy nawet tego samego dzieła: producent będzie się skłaniał ku łatwo przeszukiwanym, niewielkim opisom, muzeum z kolei będzie bardziej zainteresowane elementami opisu, dotyczącymi proveniencji oraz długotrwałej archiwizacji.

Ponieważ nie ma jednolitego przemysłu audiowizualnego, brak również jednolitych standardów, które można by nazwać „przemysłowymi”. Pomimo funkcjonowania odrębnych rozwiązań w zakresie schematów metadanych, stosowanych przez przemysł, użytkowników rynkowych, akademickich (dydaktyka) oraz archiwizacji, istnieje możliwość współdziałania pomiędzy różnymi sektorami rynku. Dlatego też, dokonując wyboru standardu opisu, zawsze należy podejmować decyzje co najmniej co do tego, jakie dokumenty audiowizualne mają być opisywane i z jakimi zasobami metadanych należy współdziałać. Z tych decyzji wynikają kolejne kroki prowadzą-

ce do kompromisu pomiędzy poziomem szczegółowości zastosowanych metadanych a potrzebą współdziałania z innymi serwisami.

Problem stanowi również fakt, że większość standardów w zakresie fotografii i filmu cyfrowego dostosowana jest do potrzeb profesjonalistów, a nie amatorów, pragnących rozpowszechniać swoje prace. Lukę tę starają się zapełniać serwisy społecznościowe, dostarczające niedoświadczonym użytkownikom narzędzia do wymiany zdjęć i filmów wideo, zawierające także możliwość ich opisu.

Literatura

N. Barta-Norton, *MARC applications for description of visual materials*, [w:] „Journal of Educational Media & Library Sciences” 2004, vol. 41, nr 1, s. 21–36.

B. Bojar, (oprac.), *Słownik encyklopedyczny informacji, języków i systemów informacyjno-wyszukiwawczych*, Warszawa 2002, s. 363.

Sh.-F. Chang, *Overview of the MPEG-7 standard*, „IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology” 2001, vol. 11, nr 6, s. 688-695.

C. Owen; T. Pearson; S. Arnold, Meeting the challenge of film research in the electronic age [w:] „D-Lib Magazine” 2000, vol. 6, nr 3, <http://www.dlib.org/dlib/march00/owen/03owen.html>.



Maria Śliwińska – adiunkt na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie prowadzi zajęcia na kierunku Dziennikarstwo i Kulturoznawstwo. Od 1997 roku dyrektor Międzynarodowego Centrum Zarządzania Informacją. W latach 1993–1999 zastępca dyrektora ds. modernizacji i komputeryzacji w Bibliotece Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 1998–2003 członek Krajowej Rady Bibliotecznej. W latach 2004–2005 Pełnomocnik Ministra Kultury ds. projektu MINERVA, zajmującego się koordynacją dygitalizacji w Europie. Krajowy koordynator kilkunastu projektów europejskich. Członek zespołu ds. promocji i budowania marki Europeany.

Dostępność polskich kolekcji w Europeanie: stan aktualny i rokowania na przyszłość

Wstęp

Współczesne poznawanie świata często zaczyna się od przeszukiwania Internetu. Dla młodego pokolenia to, czego nie ma w Internecie nie istnieje. W czasach powszechnej dostępności technologii cyfrowych coraz większa liczba osób, bez względu na wiek, zaczyna poznawanie kultury i sztuki w sposób wirtualny, dokonując szybkiego wyboru tematyki, obiektów i miejsc. Taki rodzaj kontaktu z kulturą najczęściej zaspokaja potrzeby poznawczo-badawcze, a równocześnie skłania do sięgnięcia po oryginał. Wirtualny świat zatacza coraz szersze kręgi: poprzez Internet dokonujemy płatności bankowych, zamawiamy już książki z bibliotek, rezerwujemy bilety do muzeów czy teatrów. Wraz z rozwojem technologii informacyjnych obserwujemy coraz większe wymagania ze strony użytkowników, zainteresowanych nie tylko dostępem do katalogów, informacji bibliograficznych czy faktograficznych o zasobach instytucji kultury, ale oczekujących również dostępu do tych zasobów ze swojego komputera. Wymagania te stale rosną, szczególnie, że w życie dorosłe wkracza pokolenie, dla którego komputer i Internet są dobrem tak samo powszechnym i niezbędnym jak elektryczność. Na te właśnie potrzeby starają się odpowiadać instytucje kultury, tworząc bazy bibliograficzne, katalogowe, strony internetowe, a także – co jest najbardziej oczekiwane – otwierając dostęp do cyfrowych kopii zdigitalizowanych dokumentów.

Nikt nie jest jednak w stanie dotrzeć do wszystkich witryn internetowych poszczególnych instytucji kultury, w związku z tym ważne jest, by wprowadzić nowe rozwiązania, które spełnią potrzeby użytkowników. A te stale rosną, gdyż po uzyskaniu dostępu do zasobów pojedynczych bibliotek, w których oczywiście nie można spodziewać się wszystkich materiałów, pojawia się zainteresowanie dostępem do centralnych katalogów i zasobów cyfrowych, gdzie można znaleźć poszukiwane dokumenty, których brak w zasobach lokalnych instytucji. I tym oczekiwaniom starają się wyjść naprzeciw same instytucje kultury oraz instytucje odpowiedzialne za polityki krajowe i międzynarodowe.

W świecie globalnym niezbędne są skoordynowane działania, które właściwie odpowiedzą na potrzeby użytkowników, a także pozwolą uniknąć zbędnego dublowania prac, a co za tym idzie ograniczyć wydatki, a właściwie rozdzielać skromne wciąż

zasoby finansowe na różne istotne cele. Ponieważ żyjemy w społeczeństwie otwartym, pierwsze inicjatywy tego rodzaju były oddolnymi inicjatywami społecznymi. Rezultatem jednej z nich, podjętej w 1971 roku przez Michaela Harta na Uniwersytecie Illinois, jest projekt Gutenberg¹. Projekt ten, jak to często bywa, był dziełem przypadku, spotkania właściwych osób we właściwym czasie i właściwym miejscu. Tym zbiegiem okoliczności był dostęp do komputera o niezwyklej wówczas mocy i pojemności i pomysł wykorzystania tej potencji nie na obliczenia, lecz umożliwienie dostępu do kopii cyfrowych książek, które powstać miały w wyniku prostego ich przepisywania przez wolontariuszy i umieszczenia pełnych tekstów w Internecie. Zaczęto od Deklaracji Niepodległości, Praw Człowieka i Konstytucji, częściowo ze względów politycznych, a częściowo dlatego, że Amerykanie faktycznie przywiązują dużą wagę do aktów prawnych dających im demokratyczne prawa i uważają, że dostęp do nich powinien być łatwy i powszechny. Następnie przepisywane były dzieła literatury pięknej o takiej pojemności, aby zmieściły się na standardowej dyskietce 360K. Dlatego między innymi wybrano *Alicję w krainie czarów* i *Piotrusia Pana*. W sumie internautom udało się przepisać i przekazać do użytku prawie 30 000 książek, w tym kilkadziesiąt w języku polskim². W ten sposób powstała w pewnym sensie udoskonalona wizja światowej biblioteki, zaprezentowana przez autora *Wojny światów* George'a Wellsa, zafascynowanego w latach trzydziestych XX wieku nową techniką miniaturyzacji dokumentów, którą zaproponował do dystrybucji książek na mikrofilmach³. Projekt Gutenberg nie powstałby jednak, gdyby nie prace Licklida, informatyka zatrudnionego w ARPA (American Advanced Research Projects Agency for Defence), który zauważył, że komputery można wykorzystywać nie tylko do obliczeń, ale i do komunikacji, która może zrewolucjonizować działalność bibliotek⁴. Były to milowe kamienie w tworzeniu wirtualnej biblioteki, której dzisiaj kształt zadziwiłby ówczesnych wizjonerów.

Ta biblioteka to Europeana, która wciąż jest w fazie tworzenia podstawowych zasad funkcjonowania, zarówno organizacyjnych, metodologicznych, jak i technicznych. Jest to jednak inicjatywa uznawana już za najważniejsze przedsięwzięcie Unii Europejskiej w dziedzinie dostępu do zasobów cyfrowych on-line, do tworzenia której powinny włączać się wszystkie kraje Europy. Celem Europeany jest podkreślenie

¹ Rezultaty projektu wciąż dostępne są na stronie <http://www.gutenberg.org/wiki/Gutenberg>.

² M. Hart, *Gutenberg: The History and Philosophy of Project Gutenberg*, 1992; dostęp na stronie projektu: http://www.gutenberg.org/wiki/Gutenberg:The_History_and_Philosophy_of_Project_Gutenberg_by_Michael_Hart.

³ G. Wells, *World Brain: The Idea of a Permanent World Encyclopaedia*, Encyclopédie Française, 1937; dostęp on-line: https://sherlock.sims.berkeley.edu/wells/world_brain.html.

⁴ J. C. R. Licklider, *Libraries of the Future*, Mass, M.I.T. Press, 1965. Polskie tłumaczenie: *Biblioteki przyszłości*, przeł. A. Składanek, E. Stolarska, Warszawa 1970.

wielokulturowości i wielojęzyczności Europy. Powstała ona bowiem jako odpowiedź na inicjatywę Google, który w grudniu 2004 roku zapowiedział stworzenie wirtualnej biblioteki. W tym celu zamierzano dygitalizację zasobów bibliotek uniwersytetów amerykańskich Michigan, Harvard, Stanford, nowojorskiej biblioteki publicznej New York Public Library i brytyjskiej Bodleian Library z Oxfordu⁵. Google dysponował znakomitymi technologiami więc akcja przebiegała sprawnie. Napotkała ona jednak, niespodziewane przeszkody, którymi okazały się przepisy prawa autorskiego. W ten sposób zostały zahamowane i zmienione plany udostępniania w sieci zdigitalizowanych zasobów.

Etapy dochodzenia do Europeany

Odpowiedzią na projekt Google było wystąpienie przywódców sześciu krajów europejskich do Przewodniczącego Komisji Europejskiej José Manuela Barrosa w sprawie powołania inicjatywy pozwalającej na podniesienie rangi kultur nieanglojęzycznych i ich promocję⁶. Uznali oni bowiem inicjatywę Google za zagrożenie, pozostawiające w cieniu kultury i języki mniej popularne od angielskiego. Wśród sygnatariuszy tego wystąpienia byli Jacques Chirac, Aleksander Kwaśniewski, Gerhard Schroeder, Silvio Berlusconi, Jose Louis Zapatero, Ferenc Gyurcsany. W ten sposób Google niejako przyczynił się do powstania Europeany, a wniosek sześciu przywódców spotkał się z pozytywnym przyjęciem: w rezultacie Komisja Europejska przygotowała program i2010: communication on digital libraries⁷, w którym mieściła się strategia tworzenia europejskiej biblioteki cyfrowej.

Nie był to jednak pierwszy program z tego zakresu, gdyż wcześniej, 4 kwietnia 2001 roku, został ogłoszony Lund eEurope digitisation action plan, Lund principles, przygotowany przez ekspertów na życzenie Komisji Europejskiej⁸. Zadaniem tego dokumentu było stworzenie strategii tworzenia biblioteki cyfrowej dla Europy⁹. W celu realizacji tego zadania sfinansowany został projekt MINERVA, zrzeszający ministerstwa kultury Europy i współpracujące z nimi instytucje kultury. Projekt MINERVA miał

⁵ J. O'Sullivan, A. Smith, All booked up, *Googleblog*, December 14, 2004; <http://googleblog.blogspot.com/2004/12/all-booked-up.html>; dostęp 30. 01. 2010.

⁶ Inicjatywa z 28 kwietnia 2005 komentowana była także przez polską prasę. ZBIG, AFP, *Niech Europa broni się przed USA: Chirac kontra Google*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 69 z dn. 23. 03. 2005, s. 26.

⁷ Komunikat Komisji do Rady, Parlamentu Europejskiego, Europejskiego Komitetu Ekonomiczno-Społecznego oraz Komitetu Regionów „i2010 – Europejskie społeczeństwo informacyjne na rzecz wzrostu i zatrudnienia”. COM(2005) 229 dokument końcowy. Bruksela, 2005. Dostęp on-line <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2005:0229:FIN:PL:PDF> oraz i2010: Digital Libraries Initiative. http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/index_en.htm.

⁸ Polskie tłumaczenie tego dokumentu: <http://www.icimss.edu.pl/MINERVA/obrazki/okladka1.jpg>.

kilka etapów i zajmował się koordynacją dygitalizacji w Europie. Jego niewątpliwym osiągnięciem było opublikowanie wielu przewodników i materiałów do dziś wykorzystywanych przez instytucje przygotowujące się do dygitalizowania swoich zbiorów. Innym znaczącym osiągnięciem projektu MINERVA okazało się stworzenie sieci współpracujących instytucji i powołanie grupy Reprezentantów Krajowych, którzy w demokratycznych dyskusjach i głosowaniach decydowali o kierunkach podejmowanych działań. Sposób funkcjonowania tej grupy spodobał się Komisji Europejskiej, która po kilku latach współpracy z zespołem przekształciła go w dniu 22 marca 2007 roku we własny organ doradczy¹⁰. W rezultacie funkcjonowania projektu MINERVA powstał także pierwszy projekt Inwentarza kolekcji cyfrowych, który został rozwinięty w portal międzynarodowy w wyniku późniejszej realizacji projektu MICHAEL¹¹. W ramach tego projektu powstał także portal polski, w którym zinwentaryzowano ponad 400 kolekcji cyfrowych¹².

Etapy tworzenia Europeany

Wirtualny dostęp do zasobów archiwów, bibliotek, muzeów i innych instytucji kultury i nauki jest niezbędny w dzisiejszym świecie, stąd wynika zaangażowanie wielu instytucji w zapewnienie tego sposobu udostępniania zbiorów przez instytucje kultury i włączenie się tylu instytucji w projekty związane z tworzeniem Europeany.

Nie udałooby się jednak powołać Europeany tak szybko, jak to się stało, gdyby nie wcześniejsze działania, związane z tworzeniem centralnych inicjatyw na skalę europejską. Pierwszą z nich był projekt GABRIEL – GAteway and BRIdge to Europe’s National Libraries, który powstał w 1997 roku i był finansowany przez Komisję Europejską. Jego zadaniem było stworzenie wspólnego portalu dla katalogów 41 bibliotek narodowych. Faktycznie do projektu przystąpiły 43 biblioteki, gdyż Rosja i Włochy włączyły do niego po dwie instytucje. Polska Biblioteka Narodowa także była partnerem projektu. W roku 2005 portal GABRIEL posłużył jako podstawa Europejskiej Biblioteki Cyfrowej¹³.

Kolejnym, bardziej zaawansowanym etapem tworzenia Europejskiej Biblioteki Cyfrowej było przygotowanie projektu TEL dla ośmiu bibliotek narodowych, które

⁹ W drugi etap projektu MINERVA Plus (1 maja 2004 – wrzesień 2006) włączyło się polskie Ministerstwo Kultury, które jednak nie zdecydowało się na kontynuowanie uczestnictwa w kolejnych etapach, ani też w projekcie MICHAEL, którego osiągnięciem było stworzenie Inwentarza kolekcji cyfrowych.

¹⁰ Member States’ Expert Group on Digitisation and Digital Preservation. Dostęp na portalu projektu MINERVA <http://www.minervaeurope.org/structure/nrg.htm>.

¹¹ Inwentarz kolekcji dostępny na portalu <http://www.michael-culture.org/en/home>.

¹² <http://www.michael-culture.pl>.

¹³ Informacje o projekcie GABRIEL dostępne na portalu Europejskiej Biblioteki Cyfrowej EDL. <http://www.theeuro->

rozpoczęły dygitalizację swoich zasobów, włączonych w następstwie do Europejskiej Biblioteki Cyfrowej. Projekt zakończył się sukcesem, w wyniku którego uzyskano dostęp do zbiorów bibliotek narodowych Finlandii, Holandii, Niemiec, Portugalii, Słowenii, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii i Włoch oraz konferencji bibliotek narodowych CENL. Projekt realizowany był od grudnia 2001 do 31 stycznia 2004 roku¹⁴.

Następnym przedsięwzięciem sfinansowanym z funduszy Komisji Europejskiej był projekt TEL-ME-MOR, trwający od 1 lutego 2005 roku do 31 stycznia 2007 roku, do którego dołączono pozostające wciąż poza tą inicjatywą europejskie biblioteki narodowe, w tym polską¹⁵. Po zakończeniu projektu TEL przygotowano kolejny wniosek na tworzenie The European Library, realizowany od września 2006 do lutego 2008 roku. W rezultacie prac od lipca 2007 do listopada 2008 powstały zręby Europejskiej Biblioteki Cyfrowej, otwartej 20 listopada 2008 roku jako Europeana.

Równoległe z wyżej wymienionymi działaniami, zorientowanymi na włączanie do europejskiej biblioteki cyfrowej zasobów bibliotek narodowych, realizowane były inne projekty, badające problemy pojawiające się przy tworzeniu bibliotek cyfrowych, a przede wszystkim związane z łączeniem w jednym repozytorium obiektów o różnych właściwościach. Przedmiotem badań stały się zagadnienia organizacyjne, techniczne, semantyczne i ontologiczne. Badano problem wielojęzyczności i różnorodności systemów klasyfikacji zbiorów, podejmując do dziś aktualne tematy tworzenia wspólnego tezausa, a raczej tworzenia powiązań między różnymi tezaurusami i klasyfikacjami. Przedmiotem zainteresowań każdego z projektów były również prawa autorskie i tym wysoce trudnym problemem zajmuje się także w projekcie ATHENA grupa skupiająca specjalistów z tego zakresu.

Cel, organizacja i zasady funkcjonowania Europeany

Celem otwartej oficjalnie 20 listopada 2008 roku Europeany jest stworzenie wielokulturowego i wielojęzycznego portalu na poziomie europejskim, z dostępem do cyfrowych kopii nie tylko książek z bibliotek, ale pełnych zasobów kulturowych Europy, głównie z archiwów, bibliotek, muzeów i innych instytucji kultury. Według założeń, do roku 2008 planowano udostępnienie 2–4 milionów obiektów, z kolei w roku 2010 miało być dostępnych w portalu Europeany 10 milionów obiektów.

Europeana wpisuje się w działania środowiska, które z wielu powodów zainteresowało się dygitalizacją. Niektórzy zainteresowani byli po prostu wprowadzaniem

peanlibrary.org/portal/images/organisation/GABRIELwebsite.jpg.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Szczegóły tych działań dostępne na stronie Europejskiej Biblioteki Cyfrowej http://www.theeuropeanlibrary.org/portal/organisation/cooperation/archive_en.html#telmemor; dostęp 30. 01. 2010.

nowinek do działalności swoich instytucji i mieli ambicje należenia do awangardy w zakresie metod i technologii pracy. Inni, jak na przykład dyrektor biblioteki Sankt Gallen, mieli na uwadze skutki powodzi z 2002 roku w Dreźnie, w wyniku której bezpowrotnie zostało zniszczonych wiele zbiorów, w tym unikatowych. Dygitalizacja pozwala zachować wizerunek zniszczonych dzieł, jest także ochroną przed zniszczeniem dzieł na skutek zbyt częstego korzystania z nich. Dla coraz większej liczby instytucji kultury dygitalizacja zbiorów i zaistnienie w Europeanie staje się też szansą na promocję własnych instytucji i zbiorów, i to na niespotykaną dotychczas skalę. Nie można w tych działaniach zapominać jednak o najważniejszym, czyli użytkowniku, dla którego dostęp do zbiorów on-line jest nie do przecenienia, gdyż ułatwia znakomicie badania, wspomaga edukację i jest sposobem na wzrost świadomości o bogactwie kulturowym, rozwijanie własnych zainteresowań, poszerzenie ogólnej wiedzy i kultury.

Europeana korzysta z gościnności Królewskiej Biblioteki w Hadze, gdzie jej tworzeniem i zarządzaniem zajmuje się stosunkowo niewielki zespół osób, korzystający z pomieszczeń tej nowoczesnej biblioteki, zlokalizowanej w nadzwyczaj dogodnym miejscu, bo prawie na samym kolejowym dworcu głównym. Dla sukcesu tak ważnego przedsięwzięcia zarządzanego przez niewielką grupę osób niezbędna jest szeroka, międzynarodowa współpraca. Jest ona organizowana przy udziale wielu zespołów realizujących projekty, których zadaniem jest rozwiązywanie problemów, powstających podczas tworzenia Europeany, oraz jej rozwój. Wśród zespołów wspierających rozwój Europeany są projekty sektorowe – skupiające poszczególne typy instytucji. Należą do nich biblioteki narodowe, włączające swe zbiory za pośrednictwem Europejskiej Biblioteki Cyfrowej. Inne biblioteki współpracują z Europeaną za pośrednictwem projektu Europeana Local. W Polsce działania te koordynuje Poznańskie Centrum Superkomputerowe. Archiwa zrzęsa projekt APEnet. W Polsce jego koordynatorem jest Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, która realizuje zadania za pośrednictwem Narodowego Archiwum Cyfrowego. Muzeami natomiast zajmuje się projekt ATHENA koordynowany przez włoskie Ministerstwo Kultury. Polskim koordynatorem projektu jest Międzynarodowe Centrum Zarządzania Informacją (ICIMSS).

Poza projektami sektorowymi w tworzenie Europeany włączone są projekty zajmujące się sprawami technicznymi, jak Europeana Connect, i tematycznymi. Wśród tych ostatnich jako przykład może służyć projekt MIMO, który przygotowuje do włączenia do zasobów Europeany materiały związane z instrumentami muzycznymi. Innym przykładem może być projekt Judaica, którego zadaniem jest włączenie materiałów poświęconych kulturze żydowskiej¹⁶.

.....
¹⁶ Pełna lista projektów współpracujących z Europeaną i tworzących tak zwaną Grupę Europeany dostępna na stronie: <http://group.europeana.eu/web/guest;jsessionid=265251616AD02B71D874361237B6C13B>.

Otwarcie Europeany było wielkim sukcesem, ale zakończyło się niespodziewanym wydarzeniem, gdyż w dniu otwarcia system się załamał: nie wytrzymał naporu zainteresowanych dziesięciu milionów użytkowników, próbujących dostać się do serwisu w ciągu jednej zaledwie godziny. Obecnie Europeana funkcjonuje wciąż w wersji tymczasowej V.1.0., więc nie wszystkie planowane działania są rozwijane.

Zwiększanie zasobów Europeany planowane jest etapami. Dwa najważniejsze i najbliższe to tak zwane dopływ reński (*Rhine release*) planowany na lipiec 2010 i dopływ dunajski (*Danube release*) planowany na rok 2011. W obu etapach brane jest pod uwagę włączenie zasobów polskich, które na razie reprezentowane są tam w mikroskopijnej ilości¹⁷.

Komisja Europejska przeznacza na funkcjonowanie i wzbogacanie zasobów Europeany duże kwoty pieniężne, w związku z tym od września do połowy listopada 2009 roku trwały otwarte konsultacje na temat przydatności Europeany i sugerowanych kierunków jej rozwoju. Uzyskano 118 odpowiedzi na konsultacje, pochodzące w większości z instytucji kultury (59%), od właścicieli praw autorskich (19%), z instytucji rządowych (12%), firm ICT (4) oraz instytucji pozarządowych i od osób prywatnych (6%). Większość respondentów uznała Europeanę za ważne i potrzebne przedsięwzięcie i oczekuje jej rozwoju, za który powinna wziąć odpowiedzialność Komisja Europejska. Część respondentów widziałyby większe wpływy agencji rządowych w zarządzie Europeany, część zaś uważa, że instytucje kultury powinny decydować o jej rozwoju¹⁸.

Polskie zasoby w Europeanie

Prezentacja zasobów kultury polskiej w świecie cyfrowym jest ważnym zadaniem, gdyż dla coraz większej części społeczeństwa to, czego nie ma w Internecie, nie istnieje. Podobnie stać się może we współczesnej Europie: jeśli użytkownik nie znajdzie czegoś w Europeanie może zrezygnować z dalszych poszukiwań. W dotychczasowych jej zasobach, liczących ponad 4,2 mln obiektów, polskie zbiory stanowiły na koniec sierpnia 2009 roku zaledwie 0,3%, podczas gdy francuskie około 47%¹⁹.

.....
¹⁷ Po oddaniu pracy do druku ilość materiałów polskich w Europeanie zwiększyła się znacząco dzięki włączeniu zbiorów polskich bibliotek naukowych.

¹⁸ Szczegóły ankiety dostępne w: Results of the online consultation on 'Europeana – next steps'. Dostęp on-line: http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/doc/consultations/results_online_consult_dec_09.pdf.

¹⁹ EUROPEANA – Europe's Digital Library: Frequently Asked Questions. MEMO/09/366. Brussels 28 August 2009 <http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=MEMO/09/366>.

Jak wspomniano wyżej, działająca już od ponad roku Europeana funkcjonuje na zasadzie międzynarodowej współpracy, realizowanej przez wiele zespołów, których zadaniem jest rozwiązywanie problemów powstających podczas tworzenia projektu oraz rozwój jego zasobów. W kilku z tych przedsięwzięć udział mają także partnerzy polscy.

Od roku 2005 w pracach na rzecz Europeany, realizowanych przez projekt The European Library, uczestniczy Biblioteka Narodowa, której cyfrowe zasoby Polona, przekazywane są do Europeany. W roku 2009 dyrektor Biblioteki Narodowej wszedł do zarządu European Library²⁰.

Także od roku 2005 włączyło się do realizacji projektu MICHAEL Międzynarodowe Centrum Zarządzania Informacją, dzięki zainteresowaniu tym projektem Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji, które było polskim partnerem projektu, przeznaczonego dla ministerstw. Partnerzy projektu na poziomie ministerstw współpracowali z instytucjami kultury²¹, których zadaniem było stworzenie inwentarza kolekcji instytucji kultury. W wyniku tych działań powstał portal <http://www.michael-culture.pl>, w którym przy współpracy polskich instytucji kultury zinwentaryzowano ponad 400 kolekcji pochodzących z prawie stu instytucji kultury. Kolekcje polskie stanowią część europejskiego portalu <http://www.michael-culture.eu>, który w 2010 roku, po niezbędnych zmianach technologicznych, włączony zostanie do Europeany. Projekt MICHAEL jest w grupie instytucji tworzących Zarząd Europeany, a prezes Stowarzyszenia MICHAEL wybrany został do ośmioosobowego, najwyższego ciała, tak zwanego Executive Committee²².

Za pośrednictwem projektu Europeana Local, którego polskim partnerem jest Poznańskie Centrum Superkomputerowe, tworzące w Polsce sieć cyfrowych bibliotek regionalnych, a także Federację Bibliotek Cyfrowych²³, są już wprowadzane do zasobów Europeany kolekcje cyfrowych bibliotek regionalnych. Dzięki akcji przeprowadzonej w grudniu 2009 zbiory polskie wielkości 0,3% w Europeanie powiększyły się o 250 tysięcy jednostek. Niestety, na razie nie ma jeszcze oficjalnych statystyk, jak przedstawia się procentowy wkład polski na początek 2010 roku.

.....
²⁰ Dyrektor BN wybrany do Zarządu Biblioteki Europejskiej. Aktualności. 09. 06. 2009 <http://www.bn.org.pl/aktualnosci/53-dyrektor-bn-wybrany-do-zarzadu-biblioteki-europejskiej.html>.

²¹ Niestety Ministerstwo Kultury nie było zainteresowane realizacją tego projektu. Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i Administracji podjęło natomiast zadania zadeklarowane przez Ministerstwo Nauki, które zostało zlikwidowane przed podpisaniem kontraktu tego projektu.

²² Informacje dostępne na stronie Europeany: <http://group.europeana.eu/web/guest/board/>.

²³ Federacja Bibliotek Cyfrowych z zasobem blisko 350 tysięcy jednostek dostępna pod adresem <http://fbc.pionier.net.pl/owoc?action=ChangeLanguageAction&language=pl>.

Zbiory archiwalne wprowadzane będą do Europeany za pośrednictwem projektu APENet (<http://www.apenet.eu>). Jego polskim partnerem jest Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, która do realizacji zadania wyznaczyła Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Także działania zmierzające do włączenia do Europeany zasobów muzealnych zakreślają coraz szersze kręgi. Muzea, początkowo raczej niechętnie udostępnianiu swoich zbiorów za pośrednictwem Internetu coraz bardziej stają się zainteresowane włączeniem zasobów do portalu Europeany. Będą mogły tego wkrótce dokonać za pośrednictwem projektu ATHENA²⁴. Partnerzy projektu ATHENA to w dużej części ministerstwa kultury Europy oraz instytucje kultury, których zadaniem jest przybliżenie muzeom standardów wymagających spełnienia, aby zbiory były wyszukiwane i dostępne dla użytkowników. Polskim partnerem projektu jest Międzynarodowe Centrum Zarządzania Informacją (ICIMSS)²⁵.

Najnowszym polskim partnerem Europeany jest Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie, członek konsorcjum Judaica, włączonego w roku 2010 do Europeany²⁶.

Wiele wspaniałych osiągnięć kultury polskiej nie jest w świecie znanych, ponieważ utrudniony jest do nich dostęp we wszechobecnej dzisiaj sieci. Włączenie się do inicjatywy na poziomie europejskim powinno tę sytuację zmienić.

Sugestie na przyszłość

Polskie instytucje kultury niezbyt często, w porównaniu do innych krajów, biorą udział w projektach międzynarodowych. Najwięcej zyskują te bardziej aktywne i mające szerokie kontakty międzynarodowe, dzięki którym bądź zostają włączeni do akcji inicjowanych przez innych, bądź też znajdują partnerów dla swoich pomysłów. Niestety, udział w projektach międzynarodowych wymaga własnego wkładu finansowego, na który często nie stać małych instytucji kultury, szczególnie niepublicznych, niemających własnego stałego budżetu. Mimo istniejących teoretycznie ofert Ministerstwa Kultury, zapewniających dofinansowanie udziału w niektórych projektach na zasadzie konkursu, otrzymanie wsparcia nie jest proste. Nie można bowiem prosić o dofinansowanie wygranego już grantu, a wystąpienie o ewentualną dotację w konkursie ogłaszającym raz w roku praktycznie uniemożliwia dofinansowywanie wielu pro-

²⁴ Projekt ATHENA przygotowuje w tym celu odpowiednie umowy, a także standardy metadanych. Fizyczne przesłanie danych będzie z kolei kwestią uzgodnień, gdyż całkiem prawdopodobnym rozwiązaniem może być wsparcie w tym zakresie przez Poznańskie Centrum Superkomputerowe, jako doświadczonego i sprawdzonego partnera, dysponującego odpowiednimi technologiami.

²⁵ Dyrektor ICIMSS wraz z prof. Moniką Hagedorn-Saupe z Berlina włączony jest do grupy Europeany odpowiedzialnej za budowanie marki Europeany jako przedstawiciel projektu ATHENA, łącznie z przedstawicielami wszystkich projektów wskazanych w przypisie 16.

²⁶ Zob. <http://judaica-europeana.eu/news.html#Kickoff>.

jektów, o które instytucje zabiegają w wystąpieniach przygotowywanych na konkursy Komisji Europejskiej otwierane już po terminie konkursu ministerialnego.

Ponadto trudno jest uzyskać grant na dofinansowanie działań, co znane jest nam z autopsji chociażby w odniesieniu do dwukrotnego już wystąpienia o kontynuowanie rozwoju Inwentarza kolekcji cyfrowych, z planowanymi we wniosku nakładami na prace dla całego środowiska bibliotek, archiwów, muzeów. Rozwój zapoczątkowanego przy udziale Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji portalu powinien być przedmiotem zainteresowania decydentów. Fundusze planowane we wniosku niezbędne są do przygotowywania opisów wraz z ilustracjami kolekcji przez specjalistów ze wszystkich zainteresowanych instytucji kultury, którzy najlepiej potrafią zadbać o przedstawienie własnych zbiorów, a także na zapewnienie odpowiednich łączy, umożliwiających dostęp wielu użytkowników do portalu MICHAEL, który ma być włączony wkrótce do Europeany.

Instytucje, które uzyskują granty na dygitalizację, powinny być zobowiązane do prezentacji wyników co najmniej części tych prac w portalu Europeany, aby zapewnić promocję kultury i nauki polskiej. Na razie nie ma żadnych zasad wyboru projektów do realizacji, przynajmniej znanych publicznie. Nie są też podawane do wiadomości oceny ekspertów, co nie jest zgodne ze znanymi nam zasadami obowiązującymi w innych instytucjach grantodawczych i nie daje wnioskodawcom możliwości korygowania błędów w celu ponownego złożenia wniosku. Tego rodzaju praktyka powoduje niepotrzebne straty czasu tak wnioskodawców, jak i armii oceniających, który przecież też kosztuje.

Niestety, brak też szerokiej platformy porozumienia między instytucjami włączonymi w działania europejskie: bardziej widać konkurencję między Biblioteką Narodową a innymi inicjatywami centralnymi, jak NUKAT – Narodowy Katalog, i Polską Federacją Bibliotek Cyfrowych, mimo że Biblioteka Narodowa korzysta z oprogramowania przygotowanego przez Poznańskie Centrum Superkomputerowe²⁷. Wszak wiadomo, że udział jednej instytucji w przedsięwzięciu międzynarodowym to klęska, a nie sukces. Powinno nam wszystkim zależeć na włączeniu w inicjatywy międzynarodowe jak największej liczby instytucji polskich.

Najbardziej jednak istotnym jest brak Strategii dygitalizacji, która powinna być przygotowana przez Zespół ds. Dygitalizacji powołany w 2006 roku przez Ministra

²⁷Tomasz Makowski, *Współpraca międzynarodowa BN w 2008 r.*; dostęp on-line: <http://www.bn.org.pl/download/document/1241432721.pdf>; Autor tekstu podkreśla w nim, podobnie jak w innych wystąpieniach, że Biblioteka Narodowa jest jedyną instytucją uczestniczącą w projekcie Europejskiej Biblioteki Cyfrowej Europeana. Z kolei z wiadomości z Poznania można się dowiedzieć, że Poznańskie Centrum Superkomputerowo-Sieciowe (PCSS) jest wyłącznym koordynatorem na Polskę projektu Europeana. Zob. *Polski wkład w Europeanie owocem pracy poznańskich specjalistów*, Urząd Miasta Poznania, 12. 21. 2009; <http://www.poznan.pl/mim/public/s8a/news.html?co=print&id=35027&instance=1010&lang=pl&parent=0>.

Kultury²⁸. Zmiana struktury Zespołu w drugiej kadencji też nie przyniosła dotąd sukcesu w tej kwestii, mimo że w skład Zespołu weszły osoby pełniące wcześniej eksponowane funkcje, jak wiceministra, przewodniczącego KRRiT i innych²⁹. Zapowiadany Raport o digitalizacji dóbr kultury, który miał być przedstawiony na Kongresie Kultury nie ukazał się przed jego rozpoczęciem, a w chwili obecnej dostępne jest tylko streszczenie, zawierające ogólniki, na których nie da się zbudować Strategii³⁰. Przygotowanie Strategii dygitalizacji było zaleceniem Komisji Europejskiej, która w celu koordynacji dygitalizacji w Europie utworzyła przejęty z projektu MINERVA Zespół Reprezentantów Krajowych, którzy zobowiązani są do corocznego przygotowywania raportu, prezentującego sytuację w zakresie dygitalizacji w swoich krajach. Jednym z punktów zobowiązania było przekazywanie do wiadomości publicznej krajowych strategii i to w wymiarze ogólnoeuropejskim. Na pytanie o dostęp do strategii odpowiedź przedstawiciela Polski była niewystarczająca, ale dająca nadzieję na niedaleką przyszłość: „Polish strategy for digitisation and long-time preservation of digital objects in 2008 will be translated into English and published in Internet. The Ministry of Culture and National Heritage plans to present it in international conferences”³¹. Niestety, na początku roku 2010 nadzieja ta pozostaje wciąż bez spełnienia.

Coraz więcej jest instytucji kultury zainteresowanych i przygotowanych do dygitalizowania swoich zasobów. Jednak system finansowania tych działań nie pozwala na zaktywizowanie środowiska. Być może sytuacja się zmieni, gdyż zmienił się skład utworzonej przez Komisję Europejską tak zwanej High Level Expert Group i ekspertów, wśród których w pierwszej kadencji byli archiwiści, muzealnicy, bibliotekarze, prawnicy zastąpieni teraz przez przedstawicieli ministerstw, czyli instytucji decyzyjnych. Polskę w tej grupie reprezentuje Podsekretarz Stanu z Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji, Witold Dróżdź, który zastąpił prof. Darię Nałęcz³². W ostatnim raporcie z grudnia 2009 grupa Ekspertów Wysokiej Rangi zaleciła szerokie wsparcie dla Europeany, tak ze strony Komisji Europejskiej, jak krajów członkowskich i instytucji dysponujących zasobami. Udział przedstawicieli ministerstw w pracach związanych z tworzeniem bibliotek cyfrowych powinien przekładać się na stworzenie

²⁸ Brak Strategii coraz częściej jest podkreślany w różnych środowiskach, m.in. w poniższym artykule: D. Kownowrocka, *Digitalizacja na ćwierć gwizdka*. Computerworld, 2 czerwca 2009; <http://www.computerworld.pl/artykuly/345697/Digitalizacja.na.cwierc.gwizdka.htm>.

²⁹ Skład Zespołu ds. digitalizacji. Załącznik do Decyzji nr 8 Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 18 maja 2009 roku, <http://bip.mkidn.gov.pl/bip/document/?docId=1269>.

³⁰ Zob. http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportDigitalizacja/digitalizacja_streszczenie.pdf.

³¹ Implementation of the Commission Recommendation on Digitisation and Online Accessibility of Cultural Material and Digital Preservation. Report by Poland. 29.02.2008. Dostęp on-line: http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/doc/recommendation/report_implem_submission290208/poland.pdf.

³² http://ec.europa.eu/information_society/eeurope/i2010/docs/high_level_group/hlg_members.pdf.

odpowiedniej polityki krajowej w zakresie finansowania i technologicznego wspierania rozwoju polskich repozytoriów cyfrowych. Czy tak się stanie, pokaże czas.

Wydaje się, że dopóki decydenci nie docenią i nie zaczną finansować prac u podstaw, dopóty nasze osiągnięcia będą niedostrzegane w świecie, mimo dużego przecięż potencjału kraju pod każdym względem już europejskiego.

Rafał Magryś

Kierownik Oddziału Archiwistyki Zasobów Cyfrowych,
Narodowe Archiwum Cyfrowe, Warszawa

Zintegrowany System
Informacji Archiwalnej
(ZoSIA)
jako narzędzie do
udostępniania zasobów
archiwalnych



Rafał Magryś – absolwent historii o specjalności archiwalnej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Obecnie kierownik Oddziału Archiwistyki Zasobów Cyfrowych w Narodowym Archiwum Cyfrowym. Szef budowy projektu Zintegrowanego Systemu Informacji Archiwalnej (ZoSIA) dostępnego dla internautów pod adresem www.szukajwarchiwach.pl, twórca i administrator specjalistycznego forum IFAR (www.ifar.nac.gov.pl) skupiającego archiwistów z całej Polski.

Zintegrowany System Informacji Archiwalnej (ZoSIA) jako narzędzie do udostępniania zasobów archiwalnych

Wstęp

Rewolucja komputerowa spowodowana powszechną dostępnością komputerów osobistych i obecnie trwająca rewolucja internetowa, czyli przenoszenie aktywności człowieka do świata wirtualnego, wymuszają na archiwach i innych instytucjach kultury zmianę w sposobach realizacji zadań statutowych, takich jak gromadzenie i udostępnianie materiałów.

Przeobrażenia dotyczą zarówno pracowników instytucji, którzy zmieniają narzędzia pracy, jak i ich klientów – osób zainteresowanych zasobami dziedzictwa kulturalnego.

Użytkownicy przyzwyczajeni do dwudziestoczerogodzinnego dostępu on-line, niezależnie od czasu i miejsca, żądają tego samego od instytucji sektora ochrony dziedzictwa kulturalnego. Digitalizacja zasobów archiwalnych, a następnie ich publikacja w Internecie stały się jednym z kluczowych obszarów aktywności w archiwach, bibliotekach i muzeach.

Jest to też główny nurt działań Narodowego Archiwum Cyfrowego: masowa digitalizacja, budowa systemów informatycznych – platform do prowadzenia bieżącej pracy oraz udostępniania materiałów zdigitalizowanych.

Potrzeba zmian

Informatyzacja w archiwach państwowych ma dosyć długą historię. Z uznaniem trzeba tu wspomnieć o przedsięwzięciach zespołu Informatyka i Archiwa, grupy ekspertów z archiwów, którzy zajmowali się (i zajmują) problemami związanymi z wprowadzaniem nowych technologii na obszary działań archiwów. Pamiętać należy o pierwszych profesjonalnych kursach digitalizacji, jakie już w 2005 roku zorganizowało Archiwum Państwowe w Lublinie, przekazując archiwistom podwaliny wiedzy na temat digitalizacji.

Trzeba tu wspomnieć również o pierwszych bazach danych tworzonych i rozwijanych przez nieistniejący już Centralny Ośrodek Informacji Archiwalnej (COIA) pod

kierownictwem dr Anny Laszuk¹. Stworzenie baz danych SEZAM, IZA, PRADZIAD, ELA, chociaż opartych na Ms Access, było dużym krokiem w kierunku wprowadzenia pierwszych narzędzi informatycznych.

Jednak kompleksowe działania w zakresie informatyzacji archiwów państwowych łączyć trzeba z powołaniem na stanowisko Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych dra Sławomira Radonia, który dostrzegł konieczność zdecydowanych zmian w zakresie cyfryzacji archiwów państwowych.

Działania Radonia znalazły szerokie wsparcie u Tomasza Merty, Podsekretarza Stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego². Dzięki jego intensywnym zabiegom udało się pozyskać dodatkowe fundusze na informatyzację archiwów oraz zgodę na przekształcenie dotychczasowego Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC). Powstała pierwsza w Polsce instytucja mająca za główny cel między innymi informatyzację archiwów i tworzenie systemów informatycznych dla instytucji kultury oraz w ramach instytucji kultury.

Jednym z pierwszych działań NAC i jego nowo powołanego dyrektora dra Nikodema Bończa-Tomaszewskiego było przeanalizowanie sytuacji archiwów państwowych pod kątem informatycznych narzędzi pracy istniejących w tych archiwach.

Analiza ta doprowadziła do stworzenia planu budowy Zintegrowanego Systemu Informacji Archiwalnej (ZoSIA) – wymiany wielu rozproszonych i opartych na przestarzałych mechanizmach baz danych na rzecz jednego spójnego, nowoczesnego technologicznie systemu.

Skala projektu

Sieć archiwów państwowych obejmuje obszar całej Polski. Archiwa mają w swoich zasobach 283³ kilometrów akt. Szacunki wskazują na około 38 milionów jednostek archiwalnych. Należało stworzyć system, który byłby w stanie obsłużyć tę stale rosnącą liczbę⁴, a jednocześnie pozwoliłby na połączenie informacji w jedną spójną całość, zachowując przy tym odpowiednią stabilność i prędkość działania.

.....
¹ Ośrodek działań w ramach Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych.

² Tomasz Merta zginął tragicznie 10 kwietnia 2010 roku w katastrofie samolotu prezydenckiego pod Smoleńskiem.

³ Dane z 2008 roku.

⁴ Co roku archiwa państwowe wzbogacają swój zasób o nowe akta, między innymi przekazane przez Urzędy Stanu Cywilnego.

Założenia budowy ZoSIA

Przy budowie systemu przyjęto pięć podstawowych założeń:

- ZoSIA ma być jedynym systemem informacji archiwalnej, co pozwoli taką informację w pełni kontrolować i weryfikować.
- ZoSIA ma być łatwa w użyciu i utrzymaniu – w kontekście wcześniejszych starań archiwistów nad utrzymaniem wyników pracy w bazach opartych na Ms Access ciężar zaplecza technicznego został przeniesiony na NAC, łatwość użycia zapewniają zaś podręczniki oraz ergonomiczne, intuicyjne środowisko pracy.
- Wymogiem dla systemu była też elastyczność – ze względu na różną wielkość archiwów, sięgającą od 4 do 60 pracujących osób, system planowano tak, aby była możliwa praca w różnych uwarunkowaniach, na przykład kadrowych.
- Bezpieczeństwo informacji stanowi jeden z priorytetów tworzonej aplikacji.
- System ma być dostępny dla wszystkich instytucji sektora ochrony dziedzictwa kulturowego. Wiele instytucji nie ma możliwości ani finansowych, ani technicznych stworzenia systemu wspomagającego opracowanie i zarządzanie swoimi zbiorami. System wychodzi naprzeciw tej potrzebie: planujemy, by każda instytucja kultury mogła wykorzystać bezpłatnie ZoSIA do codziennej pracy.

Budowa systemu

W instytucjach kultury obowiązuje według niepisanej zasady jedno podejście do budowy rozwiązań informatycznych – ze względu na ograniczone zasoby kadrowe instytucje te decydują się na outsourcowanie takich usług. Ma to swoje zalety i wady: zaletą jest wspomniane odciążenie kadrowe, wadą zaś – dużo wyższy koszt budowy takiego systemu i często, wynikająca z problemów ze specyfikacją potrzeb, niemożność otrzymania oczekiwanego produktu. Trudności ze sprecyzowaniem powodują, że system pewnych potrzeb nie zakłada.

Po analizie rynku oraz oszacowaniu kosztów stwierdzono, iż nie ma oprogramowania, które mogłoby spełniać założenia postawione przed ZoSIA *out of box*, a adaptacja istniejących rozwiązań kosztowałaby więcej, niż utrzymanie działu programistycznego. Do obniżenia kosztów przyczyniło się z kolei zastosowanie komponentów *open source*⁵.

Obniżenie kosztów było również możliwe dzięki zastosowaniu architektury klient-serwer, dzięki której system nie musi spełniać specjalnych wymogów sprzętowych czy systemowych – powinien być jedynie wyposażony w przeglądarkę internet-

⁵ http://pl.wikipedia.org/wiki/Otwarte_Oprogramowanie.

ową⁶ i podłączony do Internetu. Rozwiązanie takie znacząco obniża koszty wdrożenia – wprowadzanie ZoSIA nie wymaga dodatkowych zakupów urządzeń czy oprogramowania.

Zgodność ze standardami

ZoSIA opiera się na założeniach opisu materiałów archiwalnych zgodnych z *General International Standard Archival Description*⁷ oraz *International Standard Archival Authority Record*⁸ i *International Standard for Describing Institutions with Archival Holdings*⁹ a także ich elektronicznych implementacjach, czyli *Encoded Archival Description (EAD*¹⁰), *Encoded Archival Context (EAC)* i *Encoded Archival Guide*.

Zastosowanie standardów jest niezwykle istotne z punktu widzenia jednego, zintegrowanego systemu – dzięki temu możliwe jest serwowanie użytkownikom online zestandaryzowanej merytorycznie informacji. Możliwe jest też importowanie danych z innych systemów i eksportowanie do nich. Najlepszym przykładem zgodności ze standardami oraz możliwości importu i eksportu jest fakt, iż dane z ZoSIA zostały bezpośrednio zmapowane do formatu przyjętego przez ogólnoeuropejski projekt APEnet.eu¹¹.

Role w systemie

ZoSIA bazuje na systemie praw dostępu zależnych od pełnionych w systemie funkcji, na przykład: inne prawa dostępu ma redaktor, a inne edytor. W systemie występują obecnie następujące role:

- dyrektora: odpowiedzialnego za zatwierdzenie zasobów do prezentacji online;
- administratora lokalnego: nadaje i zmienia uprawnienia poszczególnym użytkownikom systemu zgodnie z decyzją dyrektora;
- kierownika oddziału opracowania: dodaje zasoby, planuje pracę, zmienia przypisanie do określonego zasobu;
- redaktora: opiekuna zasobów i koordynatora prac edytorów;
- edytora: osoby wprowadzające dane;
- naczelnego dyrektora: ma możliwość przeglądania zasobów wszystkich archiwów w celu koordynacji pracy archiwów na poziomie ogólnopolskim;

⁶ Firefox, Internet Explorer, Opera, Konqueror, Safari etc.

⁷ <http://www.ica.org/en/node/30000>.

⁸ <http://www.ica.org/en/node/38852>.

⁹ <http://www.ica.org/en/node/38884>.

¹⁰ <http://www.loc.gov/ead/>.

¹¹ <http://apenet.eu/>.

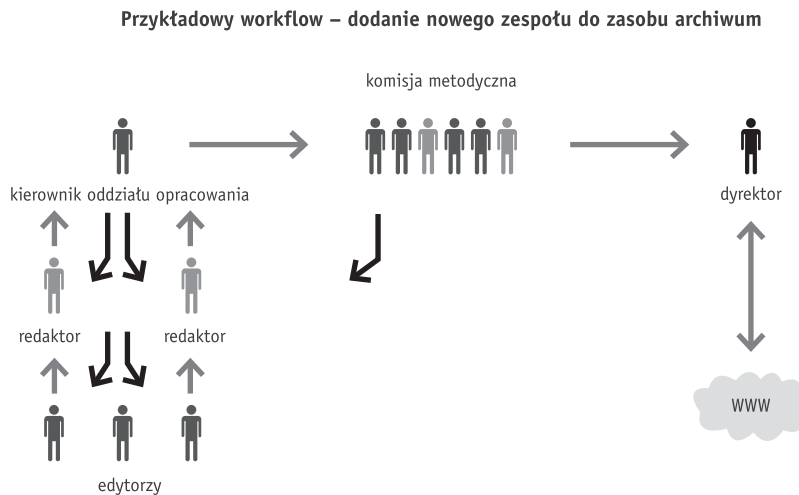
- „kanapy”: odpowiedzialnej za prowadzenie księgi nabytków, ubytków i przesunięć międzypołowych.

Ważne, że role można łączyć – edytor może być również redaktorem czy kierownikiem, co ma istotne znaczenie w momencie wdrażania systemu w niespójnej strukturze kadrowej.

Przeptyw pracy

ZoSIA charakteryzuje się rozbudowanym przepływem pracy w systemie. Głównym celem systemu było zarówno dostosowanie do praktyki archiwalnej, jak i zapewnienie przygotowanej informacji najwyższego stopnia poprawności i dokładności.

Zgodnie z powyższym schematem:



- Proces inicjuje kierownik oddziału opracowania, który przekazuje zespół do opracowania do redaktora.
- Redaktor przydziela edytora odpowiedzialnego bezpośrednio za wprowadzanie opisów do systemu.
- Po wprowadzeniu informacji do systemu edytor przekazuje ją do sprawdzenia redaktorowi, który może przyjąć informację i przesłać do kierownika lub zwrócić ją do poprawy edytorowi oraz ewentualnie poprawić osobiście.
- Po otrzymaniu informacji od redaktora kierownik przekazuje ją do komisji metodycznej, która stwierdza poprawność merytoryczną opracowania zasobu.
- Po przyjęciu przez Komisję Metodyczną informacja trafia do dyrektora archiwum, który ostatecznie decyduje, czy opisany zasób zostanie opublikowany na stronach

WWW, czy trafi jedynie do użytku wewnętrznego. Ten fragment przepływu pracy umożliwia zapewnienie zgodności udostępniania z przepisami prawa, chociażby z ustawą o ochronie danych osobowych.

Wdrożenie ZoSIA

Obecny zakres wdrożenia obejmuje trzy archiwa:

- Archiwum Państwowe w Lublinie i jego oddziały (Kraśnik, Chełm, Radzyń Podlaski);
- Archiwum Państwowe w Poznaniu i jego oddziały (Piła, Gniezno, Konin);
- Archiwum Akt Nowych.

Dane do systemu wprowadza ponad trzydzieści osób. Po wdrożeniu ogólnopolskim liczba ta wzrośnie ponad trzydziestokrotnie.

Już sam zakres wdrożenia w trzech archiwach zapewnił systemowi istotną liczbę danych: ZoSIA zawiera informacje o prawie 2 milionach jednostek archiwalnych, ponad 1 200 000 ma opisy na poziomie jednostki.

Publikacja zasobów online

ZoSIA umożliwia oczywiście publikację zasobów online. 13 listopada 2009 roku NAC uruchomiło specjalnie w tym celu portal www.szukajwarchiwach.pl, który jest niejako awatarem systemu archiwalnego uwzględniającym potrzeby użytkowników.

Portal nastawiony jest na masową publikację skanów oraz informacji o zbiorach archiwalnych. Obecnie¹² znajduje się w nim ponad 231 000 skanów z niepublikowanych do tej pory źródeł. Swym zasięgiem (jeśli chodzi o materiał zdigitalizowany) obejmuje terytorialnie materiały z ośmiu miast w Polsce: Lublina, Poznania, Kraśnika, Piły, Gniezna, Konina, Chełma, Radzyna Podlaskiego oraz Warszawy.

Do końca 2010 roku planujemy udostępnienie w nim ponad miliona skanów. Serwis cieszy się rosnącą popularnością – od początku jego istnienia do dnia dzisiejszego¹³ odwiedziło go ponad 36 000 unikalnych użytkowników.

Spojrzenie w przyszłość

Zgodnie z założeniami ZoSIA ma obejmować swoim obszarem działania cały zakres aktywności archiwów, dlatego już wkrótce rozpoczną się prace nad dodawaniem kolejnym modułów. W niedalekiej przyszłości NAC chce uwzględnić:

.....

¹² 9 kwietnia 2010 roku.

¹³ j.w.

- zarządzanie zasobem: moduł topograficznego układu archiwaliów;
- digitalizację: skorelowanie digitalizacji z opracowaniem materiałów uwzględniające przepływ pracy od momentu zeskanowania do chwili umieszczenia on-line;
- archiwizację stron WWW: od 1 kwietnia 2010 roku NAC jako pierwsza instytucja w Polsce udostępnia archiwum stron WWW. W projekcie rozwoju ZoSIA zaplanowano integrację tak zarchiwizowanych materiałów z innymi zasobami archiwalnymi;
- personalizację: zgodnie z panującymi tendencjami web 2.0 w celu lepszego i sprawniejszego korzystania z systemu NAC chce zapewnić zarówno archiwistom, jak i klientom archiwów korzystających z ZoSIA możliwość personalizacji (na przykład zapisywania przeprowadzonych kwerend, wybór kolorów, wielkości czcionki itd.).

Zakładamy, iż w ciągu następnych dwóch–trzech lat system zostanie w pełni wdrożony w archiwach z korzyścią zarówno dla archiwistów, jak i użytkowników.



Sebastian Kruk – współzałożyciel i prezes zarządu Knowledge Hives. Od ponad sześciu lat kieruje projektami informatycznymi i tworzy rozwiązania oparte na technologiach Semantic Web i Social Networking. Ścisłe współpracuje z Politechniką Gdańską oraz instytutem DERI Galway w Irlandii, a stworzona przez niego semantyczna biblioteka cyfrowa, JeromeDL www.jeromedl.org, została wybrana jako platforma programowa przez kilka ośrodków naukowych na całym świecie (m.in. w Stanach Zjednoczonych, Grecji, Indiach, we Włoszech). Opublikował liczne artykuły oraz był zaproszony do prelekcji na międzynarodowych konferencjach, m.in. z dziedziny bibliotek cyfrowych, e-learningu i human-computer interaction. Współautor książki *Semantic Digital Libraries* wydanej przez Springer-Verlag oraz niedawno opublikowanej książki na temat użyteczności usług semantycznych i społecznych w semantycznych bibliotekach cyfrowych <http://semdl.info/books/2>. Obronił doktorat na NUI Galway w tematyce Web Science, pod tytułem *Wykorzystanie technologii semantycznych i społecznych w bibliotekach cyfrowych*. Jest założycielem i głównym autorem zdobywającego popularność blogu Szkoła Web 3.0 <http://www.semanticschool.com>, aktualnie tłumaczonego na angielski, hiszpański i koreański.

Biblioteki cyfrowe na progu Internetu trzeciej generacji

Biblioteki zawsze były głównym źródłem wiedzy zarówno dla studentów, jak i naukowców. W ostatnich latach składowane w nich informacje zostały opublikowane w Internecie za pomocą systemów bibliotek cyfrowych. Obecne biblioteki cyfrowe muszą jednak rozwijać się dalej i dostarczać nowe, efektywne rozwiązania w zakresie wyszukiwania informacji tak, aby dostosować się do szybkiego rozwoju nowych technologii; muszą tym samym odpowiadać potrzebom obecnego pokolenia studentów i naukowców. Badania w zakresie Sieci trzeciej generacji (Web 3.0), czyli Sieci Semantycznej (ang. *Semantic Web*) i internetowych sieci społecznych (ang. *Online Social Networks*) mogą być wykorzystane w bibliotekach cyfrowych do wspierania interoperacyjności na podstawie formalnych semantyk, poprawiając w ten sposób wzajemną wymianę i łączenie informacji oraz zachęcając użytkowników do dzielenia się wiedzą.

Technologie semantyczne wspierają bardziej elastyczne zarządzanie informacją niż to oferowane przez klasyczne biblioteki cyfrowe. Informacje na temat zasobów biblioteki mogą pochodzić z różnorodnych źródeł, w tym również z mediów opartych na społeczności użytkowników bibliotek. Te adnotacje, w połączeniu z metadanymi istniejącymi już w bazach bibliotecznych, budują fundamenty pod mechanizmy bardziej efektywnego wyszukiwania informacji w bibliotekach cyfrowych.

Wstęp

Zbiorowa wiedza ludzkości jest sumą odkryć i wynalazków, które zdarzały się na przestrzeni wieków. Początkowo wiedzę o nich przekazywano ustnie z pokolenia na pokolenie. Później wykorzystywano książki do zapisu bardzo ważnych informacji. Biblioteki, takie jak starożytna Biblioteka Aleksandryjska, zostały zbudowane w celu zgromadzenia i zabezpieczenia tych cennych ksiąg. Jednakże aż do wynalazku prasy drukarskiej przez Gutenberga książki dla większości były zbyt drogie, a dostęp do wiedzy bardzo ograniczony. Dziś powszechny dostęp do Internetu ułatwia nam komunikację, wymianę poglądów i włączenie do globalnej sieci informacji. Jednym z ważnych źródeł wiedzy w Internecie są biblioteki cyfrowe. Umożliwiają one korzystanie z cyfrowych reprezentacji zasobów przechowywanych w bibliotekach oraz z innych publikacji

powstających od niedawna również w wersji cyfrowej (ang. *born digital*). Zasoby te są skatalogowane i opisane przez bibliotekarzy za pomocą różnych systemów organizacji wiedzy (ang. *knowledge organization systems*): opisy z wykorzystaniem słowników odróżniają biblioteki cyfrowe od innych źródeł informacji w Internecie.

Poza powszechnymi próbami cyfryzacji zasobów, takim jak projekty Google Books[1] lub Europeana[2], biblioteki cyfrowe tworzone są przez wydawnictwa, uniwersytety i instytuty naukowe, umożliwiając tym samym dostęp do coraz większej liczby publikacji (naukowych). Przedsięwzięcia te przyczyniają się do stałego poszerzania zakresu informacji opublikowanych w systemach bibliotek cyfrowych na całym świecie. Problem wyszukiwania informacji, z którym stykamy się, korzystając z Internetu, staje się również wyzwaniem dla bibliotek cyfrowych. Bogate metadane tworzone przez bibliotekarzy podczas katalogowania zasobów mogą pomóc w rozwiązywaniu tych problemów; same jednak metadane rzadko są wykorzystywane poza zwykłym przeglądaniem i filtrowaniem. Na biblioteki cyfrowe można spojrzeć pod różnym kątem, na przykład historycznym czy technologicznym, i z różnych perspektyw, jak katalogowanie, zarządzanie informacjami i ich wyszukiwanie, lub od strony interakcji człowieka z komputerem (ang. *human-computer interaction* – HCI). Ze względu na ich interdyscyplinarny charakter, obejmujący hipertekst, multimedia, bazy danych i HCI, biblioteki cyfrowe są postrzegane raczej jako rozwiązania łączące dokumenty, technologie i pracę (Levy and Marshall, 1995) niż jedynie jako zbiory zasobów lub technologii wspomagających te zbiory.

Choć niektóre standardy bibliotek cyfrowych, takie jak DublinCore czy OAI-PMH, stały się również popularne w innych systemach w Internecie, usługi świadczone przez biblioteki cyfrowe oraz dostarczane przez nie zasoby nie są powszechnie używane; same zaś biblioteki cyfrowe nie wykorzystują usług oferowanych przez inne systemy internetowe, szczególnie media społecznościowe (Web 2.0). Powodów jest wiele: począwszy od kwestii braku interoperacyjności, który występuje nawet pomiędzy usługami różnych bibliotek cyfrowych, aż do problemu pojęć oferowanych przez słowniki, które nie są aktualizowane dostatecznie często, aby opisywać nowe wynalazki czy wyniki badań naukowych. Wreszcie interakcje z bibliotekami cyfrowymi często nie odpowiadają oczekiwaniom nowej generacji użytkowników, którzy wykorzystują Internet zarówno jako narzędzie komunikacyjne, jak i źródło informacji.

Sam Internet uległ w ostatnich latach ewolucji od źródła informacji do medium komunikacji i interakcji społecznych. Jednocześnie wizja Sieci Semantycznej staje się rzeczywistością, a postępy w zakresie technologii internetowych wpływają również na zmiany w funkcjonowaniu samych bibliotek cyfrowych. Nowoczesne systemy bibliotek cyfrowych są wynikiem synergii prac prowadzonych w zakresie bibliotek

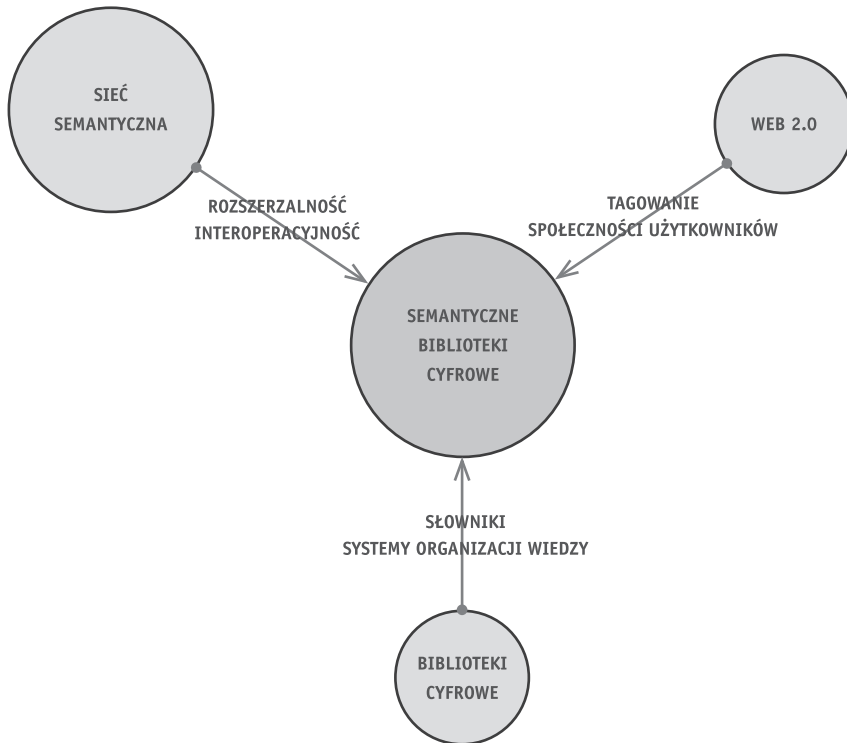
cyfrowych, technologii semantycznych, interakcji człowieka z komputerem (HCI) i mediów społecznych. Usługi dostarczane w nowych systemach bibliotek cyfrowych poprawiają, między innymi, użyteczność procesu wyszukiwania informacji (Lagoze et al., 2006a; Bainbridge et al., 2001; Huynh et al., 2007b; Kruk et al., 2005a).

Znajdowanie informacji w dzisiejszym Internecie polega głównie na wyszukiwaniu pełnotekstowym (ang. *full text search*). Chociaż w bibliotekach cyfrowych zasoby są skatalogowane i opisane, wyszukiwanie informacji zazwyczaj opiera się przede wszystkim jedynie na typowych rozwiązaniach dostarczanych przez inne usługi internetowe, czyli na przeglądaniu i wyszukiwaniu pełnotekstowym.

Korzystanie z indeksu pełnotekstowego w czasie wyszukiwania okazuje się przydatne, jednak znacznie ograniczone między innymi ze względu na niejednoznaczność języka naturalnego. Dodatkowo w dużej mierze pomija ono metadane oraz relacje pomiędzy nimi i nie angażuje użytkowników w dzielenie się wiedzą. W rezultacie wyszukiwania nadal otrzymujemy zbyt wiele wyników, które trzeba odfiltrować. Algorytmy typu Page Rank (Brin and Page, 1998) pomagają w znalezieniu strony internetowej, ale niełatwo je zastosować do zasobów bibliotecznych lub obiektów e-learningowych (McDaniel and Kruk, 2007). Dlatego też często, aby znaleźć książki warte przeczytania w danej dziedzinie, poszukujemy się sugestiami od naszych przyjaciół, które niejednokrotnie okazują się bardziej przydatne niż samodzielne przeglądanie tysięcy książek i stron internetowych.

Badania nad semantycznymi bibliotekami cyfrowymi mają ulepszyć wyszukiwanie informacji przy wykorzystaniu opisów semantycznych i mechanizmów społecznego dzielenia się wiedzą. Usługi semantyczne przyczyniają się do poprawy procesu wyszukiwania i przeglądania oraz ułatwiają wymianę danych pomiędzy różnymi systemami w Internecie (Geroimenko, 2005). Usługi społeczne zaś pozwalają użytkownikom na korzystanie z wiedzy innych użytkowników (Kruk and Decker, 2005). Połączenie tych dwóch typów usług poprawia proces wyszukiwania i dzielenia się wiedzą w bibliotekach cyfrowych.

Pod pojęciem „semantyczna biblioteka cyfrowa” rozumiemy system, który integruje systemy organizacji wiedzy dostarczone przez klasyczne biblioteki cyfrowe z technologiami Sieci Semantycznej i mediami społecznymi (Web 2.0). Technologie semantyczne ułatwiają rozszerzanie opisów bibliotecznych oraz komunikację z innymi usługami dostarczonymi nie tylko przez biblioteki cyfrowe. Media społeczne pozwalają zainteresowanym na udział w tworzeniu opisów bibliotecznych oraz na dzielenie się wiedzą, czyniąc z semantycznych bibliotek cyfrowych systemy, które są bardziej przystępne dla zwykłych użytkowników (Kruk and McDaniel, 2008; Kruk, 2010).



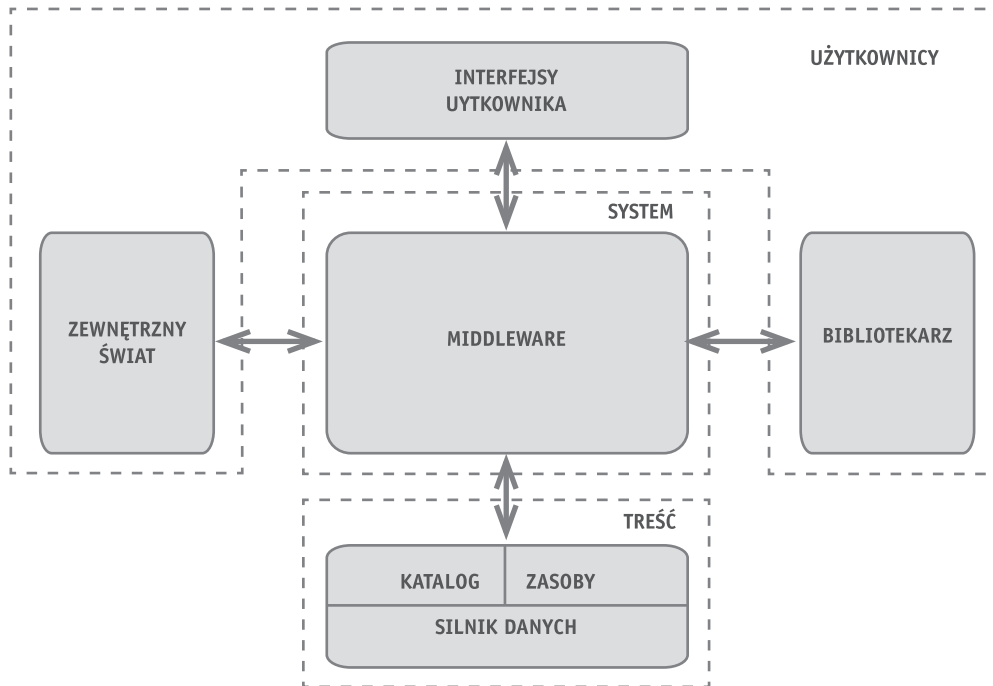
Architektura Semantycznej Biblioteki Cyfrowej

Jak już pisałem w poprzedniej sekcji, na biblioteki cyfrowe można patrzeć z różnych perspektyw i postrzegać je raczej jako połączenie zbioru dokumentów, technologii i nakładów pracy. Dlatego też formalne modele i teorie są ważne, aby jasno określić i zrozumieć właściwości, struktury i cechy bibliotek cyfrowych. W tej sekcji przedstawię zarys modelu architektury biblioteki cyfrowej wykorzystującej technologie semantyczne i społeczne do rozwiązania wspomnianych problemów bibliotek cyfrowych.

By opracować model architektury semantycznej biblioteki cyfrowej, złożyłem najpierw klasyczny model biblioteki cyfrowej, opierając się na strukturze Aleksandryjskiej Biblioteki Cyfrowej (ADL) (Frew et al., 1998), z pojęciami wprowadzonymi przez Model Tryptyku Interakcji (ITM) (Fuhr et al., 2007).

Element middleware reprezentuje główny system dostarczający usługi biblioteki cyfrowej w modelu ADL; stąd odpowiada on pojęciu „system” z ITM. Chociaż niektóre funkcje określone pod pojęciem „system” są obsługiwane przez Silnik Danych w mo-

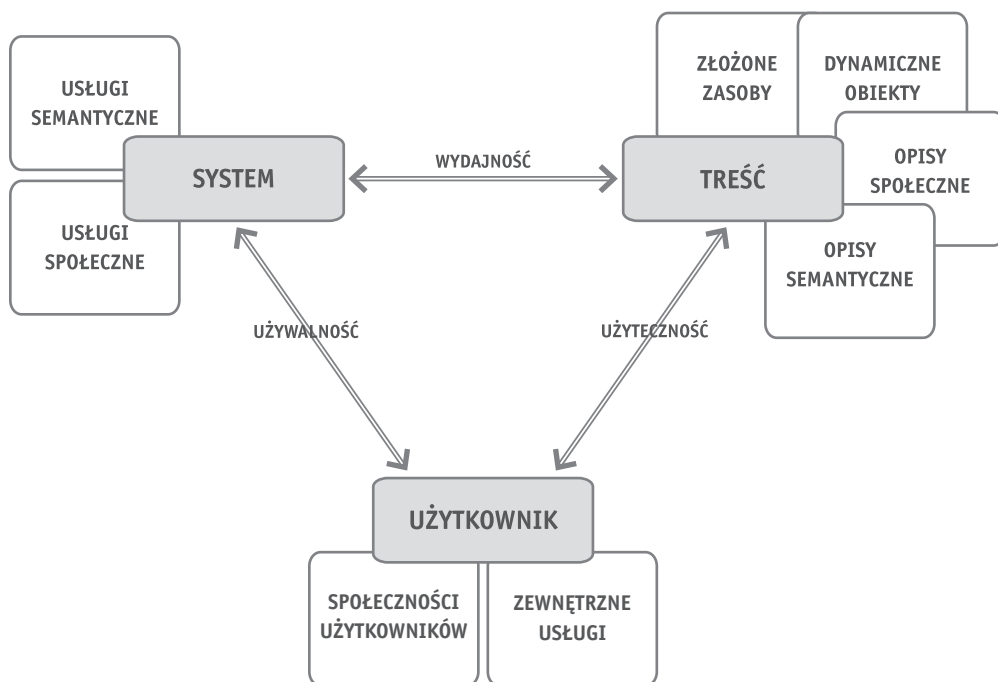
delu ADL, to wraz z innymi składowymi (Katalog i Zasoby) elementy te logicznie odpowiadają pojęciu „treść” w modelu ITM. Pozostałe trzy elementy modelu ADL, czyli Zewnętrzny Świat, Interfejsy Użytkownika i Bibliotekarz odpowiadają Użytkownikom (z modelu ITM) korzystającym z Systemu i Treści.



Podczas analizy wymagań i projektu abstrakcyjnej architektury rozszerzyłem model ITM o dodatkowe składniki. Biblioteka cyfrowa (czyli System) realizuje usługi zarówno semantyczne, jak i społeczne. Usługi biblioteki cyfrowej umożliwiają zarządzanie i dostarczanie treści w postaci złożonych oraz dynamicznych obiektów bibliotecznych wraz z opisami społecznymi i semantycznymi. W kontekście semantycznym bibliotek cyfrowych pojęcie użytkownika może być uszczegółowione o pojęcia społeczności użytkowników i usług zewnętrznych.

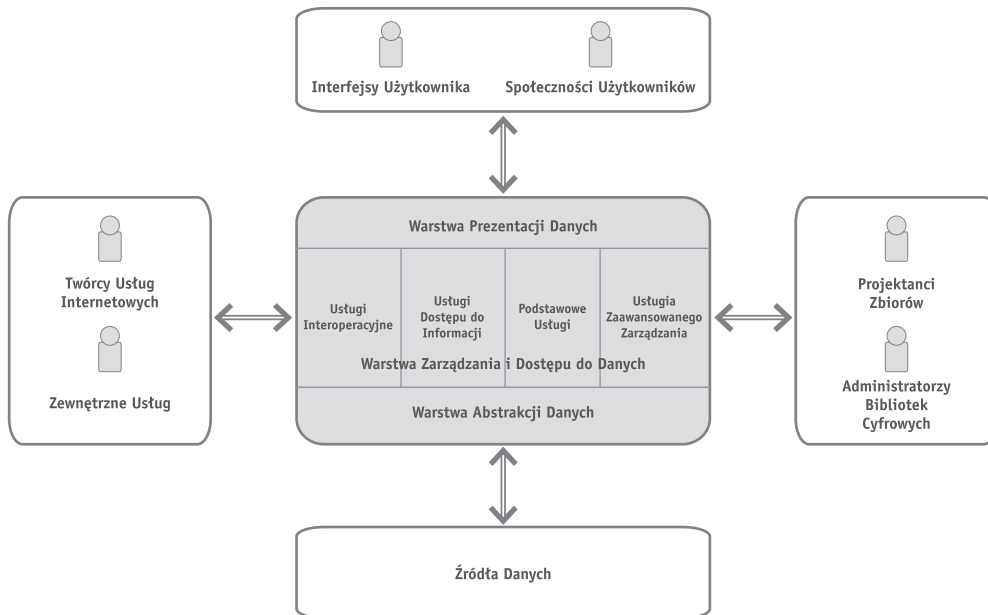
Dokładna struktura semantycznej biblioteki cyfrowej rozszerza podstawowy model wprowadzony przez projekt Aleksandryjskiej Biblioteki Cyfrowej, wzbogacony o pojęcia zdefiniowane w modelu DELOS (Candela et al., 2007b):

- Zewnętrzny świat składa się z twórców usług zewnętrznych i samych usług zewnętrznych. Pojęcie twórcy usług odpowiada bezpośrednio pojęciu twórcy aplikacji wprowadzonego w modelu DELOS. Usługi zewnętrzne stanowią nowe pojęcie wpro-



wadzone przez nasz model w odpowiedzi na wymagania stawiane semantycznym bibliotekom cyfrowym jako serwisom, które są integralną częścią Sieci.

- Pojęcie „interfejs użytkownika” zostało wyjaśnione wraz z wprowadzeniem społeczności użytkowników w naszym modelu. Oba reprezentują użytkowników końcowych określonych w modelu DELOS. Społeczności użytkowników odgrywają bardzo ważną rolę w semantycznych bibliotekach cyfrowych, rozszerzając istniejące opisy bibliograficzne o opisy społeczne.
- Pojęcie „bibliotekarz” uszczegółowione zostaje w postaci dwóch ról: twórców zbiorów bibliotecznych i administratorów systemów bibliotek cyfrowych.
- W Middleware zostały wyodrębnione trzy dodatkowe warstwy: abstrakcji danych, zarządzania i dostępu do danych oraz prezentacji danych. Warstwa zarządzania i dostępu do danych realizuje usługi biznesowe konkretnej semantycznej biblioteki cyfrowej; usługi te podzielone zostały na cztery kategorie: podstawowe usługi biblioteczne, usługi dostępu do informacji, usługi odpowiedzialne za zarządzanie biblioteką (zasobami, systemem i kontami użytkowników) oraz usługi odpowiedzialne za zapewnienie komunikacji z innymi systemami bibliotek cyfrowych i innymi ofertami internetowymi.



Ontologie

W obecnym Internecie wzrasta zapotrzebowanie na współpracę bibliotek i instytucji kulturalnych ze społecznością użytkowników za pośrednictwem systemów bibliotek cyfrowych; duże zainteresowanie budzi umożliwienie powszechnego dostępu do zbiorów dziedzictwa kulturowego w postaci cyfrowych zasobów. Ponieważ metadane mogą służyć jako podstawa do wyszukiwania informacji, niezbędne jest ustalenie jednolitego dostępu do nich przez różne instytucje oraz zapewnienie wsparcia dla procesu wyszukiwania informacji przez użytkowników końcowych.

Semantyczne biblioteki cyfrowe wymagają ontologii, aby w pełni wykorzystać technologie semantyczne i społeczne i by osiągnąć wyżej wymienione cele. Ontologie odgrywają ponadto ważną rolę w rozwiązywaniu problemów wynikających zarówno z różnic strukturalnych istniejących systemów, jak i semantycznych różnic pomiędzy różnymi standardami metadanych.

W tej sekcji przedstawimy różne rodzaje ontologii zaprojektowanych z myślą o wspieraniu semantycznych bibliotek cyfrowych w dostarczanych przez nie usługach. Pokażemy, jak różne cele można osiągnąć za pomocą jednolitego modelu informacji, czyli RDF, przy użyciu pojęć z różnych ontologii.

Wymagania dla ontologii

Na podstawie analizy wymagań wobec semantycznych bibliotek cyfrowych zidentyfikowałem następujące główne cele dla ontologii:

- Wsparcie dla informacji (zasobów bibliotecznych) o złożonej strukturze. Ontologie dla semantycznych bibliotek cyfrowych powinny wspierać budowanie złożonych obiektów, z możliwością ich ponownego użycia w czasie tworzenia innych zasobów bibliotecznych (Lagoze et al., 2006; Bainbridge et al., 2001). Obiekty te są tworzone ręcznie przez administratora biblioteki cyfrowej odpowiedzialnego za katalogowanie zasobów lub są budowane dynamicznie przez pomocnicze usługi bibliotek cyfrowych.
- Wsparcie dla bogatych, połączonych i interoperacyjnych metadanych bibliograficznych. W przyszłości biblioteki cyfrowe powinny zapewnić ponowne wykorzystanie powiązanych pojęć w opisach bibliograficznych (Lagoze et al., 2006, Fedora, 2005; Bainbridge et al., 2004). Przypisy bibliograficzne są kluczem do stworzenia zaawansowanych usług wyszukiwania informacji (Kruk et al., 2007). Ontologie bibliograficzne powinny ponownie wykorzystywać pojęcia z istniejących standardów i innych popularnych ontologii, umożliwiając interoperacyjność pomiędzy różnymi systemami bibliotek cyfrowych (Herber, 2004; Lynch, 1991) oraz z innymi usługami internetowymi (Perez et al., 2006; Lynch et al., 2007).
- Wsparcie dla społeczności użytkowników bibliotek cyfrowych. Ontologie przeznaczone do semantycznych bibliotek cyfrowych muszą wspierać budowanie i zarządzanie siecią społeczną złożoną z użytkowników bibliotek cyfrowych (Sugiyama et al., 2004; Almeida and Almeida, 2003) oraz ułatwiać przechowywanie i zarządzanie wiedzą gromadzoną przez tych użytkowników (Avancini, 2007; Agosti and Ferro, 2003; Agosti and Ferro, 2004), jak również pozwalać na modelowanie interakcji społecznych pomiędzy użytkownikami bibliotek cyfrowych, takich jak na przykład wymiana informacji (Marshall and Bly, 2004). Chociaż społeczności użytkowników dostarczają opisy (metadane) niepodlegające kontroli bibliotekarzy, wiarygodność niektórych z nich może być ustalona na podstawie ich pochodzenia, na przykład po sprawdzeniu pozycji i roli danego użytkownika w sieci społecznej użytkowników konkretnej biblioteki cyfrowej. Ontologie w semantycznych bibliotekach cyfrowych powinny umożliwiać również określenie pochodzenia informacji oraz wyrażanie poziomu zaufania dla danego źródła informacji.
- Wsparcie zarządzania uprawnieniami i kontrolą dostępu do zasobów i usług bibliotecznych. Ontologie semantycznych bibliotek cyfrowych powinny wspierać mechanizmy kontroli dostępu do zasobów i usług bibliotecznych tak, aby definicje uprawnień mogły być łatwo dostosowane do kontekstu danej biblioteki cyfrowej (Lagoze, 2005).

Główne typy ontologii

Powyższe cztery wymagania stawiane ontologiom tworzoną dla semantycznych bibliotek cyfrowych przeniosłem na cztery główne rodzaje ontologii:

- Ontologie strukturalne wspierają tworzenie złożonych i dynamicznych struktur zasobów bibliotecznych. Te ontologie pozwalają na opis „fizycznych” cech zasobów biblioteki, ale także na zdefiniowanie relacji pomiędzy zasobami, dzięki którym możliwe jest określenie składu złożonych zasobów bibliotecznych. Podobne cele realizowane są przez standardy metadanych, jak na przykład METS (METS Editorial Board, 2007) czy MPEG-21 (Wand, 2004).
- Ontologie bibliograficzne umożliwiają tworzenie opisów bibliograficznych zasobów bibliotek cyfrowych; ontologie te wspierają zaawansowane mechanizmy wyszukiwania informacji, w tym między innymi silniki rekomendacji. Ontologia bibliograficzna powinna wspierać pojęcia występujące w popularnych standardach bibliograficznych, takich jak MARC21, BibTeX, Dublin Core czy FRBR.
- Ontologie społeczne definiują pojęcia do opisywania sieci społecznych użytkowników bibliotek cyfrowych, pozwalają zarządzać wiedzą tworzoną i współdzieloną przez użytkowników. Dodatkowo ontologie społeczne wspierają funkcjonowanie zaawansowanych mechanizmów wyszukiwania i dzielenia się informacją w semantycznych bibliotekach cyfrowych (Kruk and Decker, 2005). Pojęcie społeczności użytkowników w bibliotekach cyfrowych jest stosunkowo nowe i do tej pory nie istnieją żadne standardy metadanych do modelowania opisów i interakcji w społecznościach użytkowników bibliotecznych. Jednak ontologie społeczne dla semantycznych bibliotek cyfrowych powinny zostać dostosowane do innych popularnych ontologii społecznych, takich jak FOAF (Dodds, 2004) lub SIOC (Breslin et al., 2005).
- Ontologie do zarządzania prawami dostępu umożliwiają modelowanie praw dostępu do zasobów i usług. Większość istniejących standardów umożliwia deklarowanie licencji i polityki praw dostępu w języku XML. Jednakże w celu zdefiniowania jednolitego modelu metadanych w semantycznych bibliotekach cyfrowych, prawa dostępu i licencje muszą być wyrażone podobnie jak reszta metadanych. Dlatego też również w tym wypadku proponuję model zarządzania prawami z wykorzystaniem ontologii i modelu opartego na grafie RDF.

Przykłady semantycznych bibliotek cyfrowych

W tej sekcji przedstawimy przykłady dwóch semantycznych bibliotek cyfrowych: JeromeDL (Kruk et al., 2005) i FEDORA (Lagoze et al., 2006).

JeromeDL

JeromeDL[3] jest implementacją semantycznej biblioteki cyfrowej, dostarczaną na licencji Open Source (BSD); program powstał w ramach współpracy Politechniki Gdańskiej[4] i instytutu DERI[5] przy National University of Ireland w Galway[6]. Prace nad projektem rozpoczęto w 2004 roku na podstawie wyników badań prowadzonych na Politechnice Gdańskiej w projekcie Elvis-DL[7] (Kruk and Krawczyk, 2004). W obecnej chwili wsparcia komercyjnego dla projektu JeromeDL dostarcza firma Knowledge Hives[8].

Głównym celem prac nad systemem JeromeDL była poprawa użyteczności funkcji wyszukiwania informacji i zarządzania wiedzą w bibliotekach cyfrowych. JeromeDL został od początku zaprojektowany i zbudowany z myślą o wykorzystaniu technologii semantycznych (Kruk et al., 2005). Biblioteka ta wspiera społeczności jej użytkowników poprzez wdrożenie technologii sieci społecznych (Kruk, 2007).

W porównaniu z innymi realizacjami wizji semantycznych bibliotek cyfrowych, takich jak SIMILE[9] czy BRICKS (Meghini and Risse, 2005), JeromeDL jest rozwiązaniem kompletnym i łatwym do instalacji i konfiguracji. W zestawieniu z projektem FEDORA (Lagoze et al., 2006) nie wymaga tak wiele czasu i wysiłku podczas wdrażania. Obecna wersja systemu JeromeDL nie jest już jedynie prototypem badawczym, w przeciwieństwie do innych prototypów semantycznych bibliotek cyfrowych, takich jak BRICKS (Meghini and Risse, 2005), Talia (Nucci et al., 2008) czy CallimachusDL (Berbís et al., 2008).

JeromeDL został napisany w języku Java jako aplikacja sieciowa w standardzie JSP/Servlet. Wykorzystano tu kilka komponentów dostępnych na licencji Open Source, na przykład silnik pełnotekstowy Lucene[10], bazę danych RDF Sesame[11] i bibliotekę programistyczną zapewniającą dostęp do bazy danych RDF RDF2Go[12]. Komunikacja pomiędzy logiką biznesową biblioteki a interfejsem użytkownika jest realizowana za pomocą usług sieciowych typu REST API i mechanizmu AJAX; ten ostatni jest zaimplementowany z wykorzystaniem biblioteki Prototype.js[13].

Usługi oferowane przez JeromeDL są realizowane z wykorzystaniem technologii Servletów i stron JSP. Logika biznesowa wykorzystuje standardowe biblioteki języka Java oraz serwlety, wyniki przetwarzania zaś są dostarczane za pomocą stron JSP lub serializowane przez serwlety do jednego z wspieranych formatów serializacji. JeromeDL korzysta z techniki negocjacji treści (ang. *content negotiation*) oraz dodatkowych parametrów, aby dostarczyć wyniki realizacji procesów biznesowych w różnych formatach grafu RDF (RDF/XML, N-triples, N3, Turtle), kanałów subskrypcji (RSS, Atom) oraz w formatach JSON i XML. Rozgraniczenie pomiędzy widokiem a warstwą

logiki pozwala na zastąpienie obecnie dostarczanego interfejsu użytkownika innym rozwiązaniem dostarczającym interfejs użytkownika zgodny z architekturą przedstawioną w poprzedniej sekcji. Projekt dContentWare (Bux et al., 2008) wykorzystał tę właściwość w procesie integracji usług oferowanych przez system JeromeDL we własnym systemie zarządzania treścią.

JeromeDL używa bazy danych RDF do zarządzania informacjami o zasobach biblioteki i profilami użytkowników. JeromeDL (w wersji 3.0) wykorzystuje bazę danych Sesame 2 wraz z biblioteką RDF2Go jako warstwą abstrakcji pozwalającą na zmianę samego silnika bazy danych w przyszłości. Treść binarnych zasobów (np. PDF) oraz sam graf RDF (przechowywane w bazie Sesame) są indeksowane pełnotekstowo z wykorzystaniem silnika Lucene; pozwala to na szybsze i bardziej niezawodne wyszukiwanie zasobów bibliotecznych za pomocą zarówno treści samych zasobów, jak i ich semantycznych metadanych.

W systemie JeromeDL nie jest wykorzystywana baza relacyjna (typu SQL) z kilku powodów:

- Używanie jedynie bazy danych SQL ograniczałoby elastyczność semantycznych metadanych (graf RDF) oraz zmniejszyłoby potencjał innych wykorzystywanych technologii semantycznych.
- W ramach projektu Elvis-DL pokazaliśmy, że przechowywanie fragmentów informacji w różnych modelach danych (bazy relacyjne, XML i RDF) stwarza poważne problemy związane ze skalowalnością w procesie integracji i wyszukiwania informacji.
- Bazy danych RDF klasy enterprise, takie jak na przykład Oracle[14] czy Virtuoso[15], łączą w sobie funkcjonalność baz RDF z bazami relacyjnymi; skorzystanie z nich w przyszłości pozwoli na zwiększenie wydajności systemu JeromeDL w wypadku bardziej wymagających zastosowań.

Architektura systemu JeromeDL opiera się na strukturze semantycznych bibliotek cyfrowych zaprezentowanej w poprzedniej sekcji. JeromeDL oferuje i wspiera różne rodzaje klientów końcowych od społeczności użytkowników końcowych, poprzez aplikacje dedykowane różnym użytkownikom: projektantom biblioteki cyfrowej, administratorom czy twórcom usług bibliotecznych, aż po inne usługi zewnętrzne. Komponenty związane z zarządzaniem danymi bibliotecznymi obsługują kilka rodzajów ontologii, w tym te wymienione w poprzednim rozdziale: strukturalne, bibliograficzne i społecznościowe. Informacje te są przechowywane w repozytorium RDF i indeksowane pełnotekstowo w bazie silnika Lucene.

Koncepcyjną architekturę systemu JeromeDL można również podzielić na trzy warstwy usług i metadanych (patrz rysunek poniżej):

- Warstwa dolna oferuje typowe usługi wymagane od cyfrowego repozytorium obiektów

tów, między innymi przechowuje metadane związane fizyczną reprezentacją i położeniem zasobów, ich konstrukcją i pochodzeniem. Dolna warstwa wykorzystuje ontologię strukturalną do świadczenia usług operujących na elastycznych i rozszerzalnych obiektach bibliotecznych; ta ontologia jest stosowana do określenia powiązań pomiędzy zasobami bibliotecznymi. Oprócz wymienionych do tej pory usług w warstwie dolnej JeromeDL dostarcza również mechanizmy zarządzania słownikami i taksonomiami, czyli systemami organizacji wiedzy (ang. Knowledge Organization Systems) oraz usługi rozproszonego wyszukiwania i hierarchicznego przeglądania zasobów federacji semantycznych bibliotek cyfrowych.

- Warstwa środkowa „usemancyzna” standardowe opisy biblioteczne. Wykorzystane są do tego celu ontologie zawierające pojęcia zdefiniowane w popularnych formatach metadanych, takich jak Dublin Core, MARC21 czy BibTeX. Główną zaletą warstwy usług semantycznych, które wykorzystują zrozumiałe dla maszyn, bogate znaczeniowo powiązania między różnego rodzaju zasobami, jest ułatwienie wyszukiwania informacji w bibliotece cyfrowej; podstawowe semantyczne metadane poprawiają również jakość wymiany informacji z innymi bibliotekami cyfrowymi. Do najciekawszych usług tej warstwy należy zaliczyć wyszukiwanie informacji za pomocą szablonów zapytań w języku naturalnym (Kruk et al., 2006a) oraz usługi mediacji (Novacek et al., 2007) zaprojektowane do wymiany danych z innymi systemami bibliotek cyfrowych i usług sieciowych. JeromeDL dostarcza również nowatorskie komponenty wspierające wyszukiwanie informacji: dynamiczne kolekcje, rekomendacje opierające się na metadanych semantycznych i interfejs TagsTreeMaps (Kruk et al., 2006b) umożliwiający przeglądanie kolekcji zasobów biblioteki cyfrowej za pomocą hierarchicznej chmury pojęć wizualizowanych przy wykorzystaniu algorytmu TreeMaps (Shneidermann and Wattenberg, 2001).

- Warstwa górna wykorzystuje do dalszej poprawy procesu wyszukiwania informacji zaangażowanie samych społeczności użytkowników w dostarczaniu dodatkowych metadanych. W dniu dzisiejszym wpływ społeczności użytkowników na rozwój Internetu jest trudny do zignorowania: to między innymi współpraca użytkowników usług Internetowych w wymianie informacji i zarządzaniu wiedzą doprowadziły do sukcesu wielu usług typu Web 2.0. Oprócz standardowych mechanizmów tagowania i blogowania JeromeDL dostarcza kilka interesujących usług społecznych: społeczne filtrowanie informacji (Kruk and Decker, 2005) i społeczne przeglądanie informacji (Kruk et al., 2007).

FEDORA

Projekt Fedora (Lagoze, 2005) dostarcza środowiska do budowy semantycznych bibliotek cyfrowych opartych na architekturze zorientowanej na usługi (ang. *Service Oriented Architecture*). Fedora dostarcza ujednolicony dostęp do aplikacji klienckich; działa jako pośrednik pomiędzy klientami usług sieciowych typu SOAP i REST a treściami składowanymi w rozproszonych i lokalnych repozytoriach.

Według Payette and Staples (2002) architektura Fedory, opierając się na XML i Web Services, została zaprojektowana w celu usunięcia problemów istniejących w komercyjnych bibliotekach cyfrowych, które:

- są zbyt mocno skoncentrowane na konkretnych typach mediów, ignorując inne rodzaje zasobów;
- nie wspierają zasobów o złożonej strukturze;
- nie wspierają strumieni multimedialnych;
- nie wspierają procesów zarządzania;
- nie wspierają złożonych relacji pomiędzy zasobami bibliotecznymi;
- nie wspierają różnych rodzajów reprezentacji zasobów bibliotecznymi;
- mają poważne problemy w z interoperacyjnością.

Każdy zasób biblioteczny (obiekt cyfrowy) w Fedorze może składać się z innych obiektów cyfrowych w różnych wersjach reprezentowanych przez tak zwane strumienie danych (ang. *datastreams*). Strumienie danych mogą być również dostarczane na żądanie przez mechanizmy upowszechniające (ang. *disseminators*).

Fedora obsługuje zarówno tradycyjne obiekty (Lagoze, 2005), na przykład książki, dane geoprzestrzenne czy zdjęcia, jak również złożone i dynamiczne obiekty biblioteczne, takie jak filmy wideo, dane numeryczne lub nagrania audio. Fedora używa standardu METS (METS Editorial Board, 2007) do zapisu informacji na temat obiektów cyfrowych, w tym strumieni danych i mechanizmów upowszechniających.

Jednym z głównych celów systemu Fedora było zapewnienie trwałych, unikalnych identyfikatorów i relacji między obiektami, a także zarządzanie heterogenicznymi informacjami i metadanymi. Jako jedno z rozwiązań Fedora wykorzystuje rozszerzalny model obiektu, w którym obiekty biblioteczne są abstrakcyjne, ogólne, elastyczne i rozszerzalne oraz mogą składać się z innych obiektów bibliotecznymi.

Model oparty jest na wymaganiach nałożonych na obiekty cyfrowe, do których należą między innymi: reprezentowanie złożonych struktur, obsługa semantyki, śledzenie pochodzenia i zarządzanie metadanymi administracyjnymi.

W systemie Fedora (Lagoze et al., 2006) obiekt biblioteczny jest modelowany przez jednoznaczny identyfikator zasobu mający jedną lub więcej reprezentacji/wi-

doków. URI dla identyfikatorów zasobów opiera się na schemacie `http://info-uri.info/`. Z funkcjonalnego punktu widzenia model obiektowy w systemie Fedora jest związany z usługami zarządzania biblioteką. Fedora utrzymuje strumienie danych obiektów, które są zarządzane albo przez lokalne repozytorium, albo przez zewnętrzne instancje systemu Fedora, albo przekierowane do innych zasobów w Sieci. Wywołanie usługi upowszechniającej określone jest przez odniesienie do opisu usługi sieciowej (WSDL) oraz identyfikatory strumieni danych, które powinny być użyte jako argumenty do danego wywołania. Metadane obiektu bibliotecznego pozwalają na określanie związków pomiędzy obiektami, poziom kontroli dostępu (polityka zapisana w strumieniach danych w formacie XACML[16]), rejestr wszystkich zmian obiektu oraz podział zasobów na wersje.

Unikalny model obiektowy w Fedorze pozwala na wykorzystanie tej samej treści bibliotecznej w różnych zastosowaniach. Fedora obsługuje zarówno samoaktualizujące się obiekty, jak i te aktualizowane poprzez interakcję z użytkownikami. Możliwości modelu Fedora obiektu zostały osiągnięte dzięki wykorzystaniu relacji między obiektami. Model obiektowy Fedora określa nie tylko relacje strukturalne, czyli rozbięcie na elementy, które mogą być ponownie wykorzystywane, ale również na relacje niestrukturalne. Te ostatnie pozwalają na organizację obiektów w większe zbiory, obsługę metadanych bibliograficznych, definicje związków semantycznych lub modelowanie sieci powiązań pomiędzy zasobami bibliotecznymi. Wszystkie związki są połączone w jeden graf RDF; część grafu RDF opisująca dany zasób jest dodatkowo przechowywana w strumieniu danych typu RDF/XML.

Obecny model metadanych obiektu (Lagoze et al., 2006) opiera się na wcześniejszych badaniach nad rozszerzeniem o nazwie Distributed Active Relacje (Daniel et al., 1998) (DAS) w projekcie Warwick (Lagoze, 1996). Określono w nim trzy rodzaje pakietów informacji: proste, na przykład Dublin Core lub MARC21, pośrednie, czyli nieumieszczone w pakiecie, a jedynie wskazane przez URI, oraz pakiety, które są kombinacją innych pakietów. Celem rozszerzenia DAS było usunięcie sztucznego rozróżnienia pomiędzy danymi a metadanymi; DAS wprowadził pojęcie relacji między obiektami, w tym również aktywnych i dynamicznych relacji między zasobami. Pierwsze wersje systemu Fedora wykorzystywały główne zalety cyfrowego świata, czyli połączenia pomiędzy obiektami, i możliwość przetwarzania obiektów bibliotecznych.

Fedora pozwala na zintegrowane zarządzanie zarówno danymi, jak i usługami. Interoperacyjność została osiągnięta tu poprzez implementację standardowych protokołów, takich jak OAI-PMH (Herbert, 2004); Fedora dostarcza także mechanizmy wyszukiwania i uruchamiania usług sieciowych. Biblioteki cyfrowe oparte na Fedorze mogą być zintegrowane z innymi aplikacjami i systemami.

Skalowalność systemu Fedora (ponad 10 milionów obiektów) została osiągnięta dzięki wykorzystaniu mechanizmu rozproszonych repozytoriów. Fedora dostarcza elastyczne mechanizmy uwierzytelniania i kontroli dostępu. Jednym z głównych celów systemu Fedora jest również wspieranie archiwizacji poprzez zapis obiektów bibliotecznych do formatu XML oraz poprzez kontrolę wersji i historii zmian obiektów.

W 2009 roku na bazie połączenia projektów Fedora i DSpace powstał projekt DuraSpace, którego celem jest dostarczenie systemu biblioteki cyfrowej łączącego w sobie mechanizmy zaimplementowane w popularnej bibliotece DSpace i rozszerzenia semantyczne dostarczane w systemie Fedora.

DSpace[17] jest uznanym i szeroko stosowanym systemem biblioteki cyfrowej działającym na licencji Open Source; nie oferuje jednak usług, które wykorzystują technologie semantyczne lub społeczne. W tym celu grupa badaczy z MIT Libraries[18] dostarczyła, w ramach projektu SIMILE[19], semantyczne komponenty interfejsu użytkownika. Poszczególne komponenty otrzymane w ramach projektu SIMILE zyskały wiele uznania zarówno ze strony użytkowników, programistów, jak i środowiska naukowego (Huynh, 2007ab).

Podsumowanie

Biblioteki cyfrowe są w Internecie źródłami wiedzy wysokiej jakości. Jednak z usług świadczonych przez nie powinny poza użytkownikami korzystać również inne usługi internetowe, szczególnie te oferowane w serwisach społecznościowych. Wyszukiwanie informacji w bibliotekach cyfrowych można poprawić, korzystając i z usług semantycznych, i społecznych.

W tym artykule przedstawiłem podstawowe założenia związane z pojęciem semantycznych bibliotek cyfrowych, w tym proponowane rozwiązania architektury i klasyfikację ontologii dedykowanych dla tych systemów. Na zakończenie omówiłem przykłady dwóch systemów realizujących wizję semantycznych bibliotek cyfrowych.

BIBLIOGRAFIA

- M. Agosti, N. Ferro, *Annotations: Enriching a Digital Library*, Padova 2003, s. 88–100.
- M. Agosti, N. Ferro, *An Information Service Architecture for Annotations*, [w:] M. Agosti, H.-J. Schek, C. Turker ed., *DELOS Workshop: Digital Library Architectures*, Edizioni Libreria Progetto, Padova 2004, s. 115–126.
- R. B. Almeida, V. A. F. Almeida, *Design and Evaluation of a User-Based Community Discovery Technique*, [w:] H. Rarabnia, Y. Mun ed., *International Conference on Internet Computing*, CSREA Press 2003, s. 17–23.
- H. Avancini, L. Candela, U. Straccia, *Recommenders in a personalized, collaborative digital library environment*, [w:] „Journal of Intelligent Information Systems”, June 2007, 28(3), s. 253–283.
- D. Bainbridge et al., *Greenstone: A Platform for Distributed Digital Library Applications*, [w:] *ECDL '01: Proceedings of the 5th European Conference on Research and Advanced Technology for Digital Libraries*, Springer-Verlag, London 2001, s. 137–148.
- D. Bainbridge et al., *Dynamic Digital Library Construction and Configuration* [w:] R. Heery and L. Lyon, ed., *ECDL*, volume 3232 of *Lecture Notes in Computer Science*, Springer-Verlag, London 2004, s. 1–13.
- P. Berbis, A. Garcia-Crespo, *CallimachusDL: Using Semantics to Enhance Search and Retrieval in a Digital Library*, [w:] M. D. Lytras et al. ed., *WSKS (1)*, „Lecture Notes in Computer Science”, t. 5288, Springer-Verlag, London 2008, s. 540–548.
- J. G. Breslin et al., *Towards Semantically-Interlinked Online Communities*, [w:] *Proceedings of the 2nd European Semantic Web Conference (ESWC '05)*, Heraklion, Greece 2005.
- S. Brin, L. Page, *The anatomy of a large-scale hypertextual Web search engine*, [w:] „Computer Networks and ISDN Systems”, 1998, 30(1–7): 107–117, <http://citeseer.ist.psu.edu/brin98anatomy.html>.
- G. Bux et al., *dContentWare Project: Combining semantic web and multimedia distribution technologies to realize innovative business models for the provision of digital contents*, [w:] *Proceedings of AXMEDIS 2008*, Florence, Italy, November 2008.
- L. Candela et al., *The DELOS Digital Library Reference Model – Foundations for Digital Libraries*, Tech. rep., DELOS, 2007b.
- R. Daniel Jr., C. Lagoze, S. Payette, *A metadata architecture for digital libraries*, 1998, s. 276–288.
- L. Dodds, *An Introduction to FOAF*, <http://www.xml.com/pub/a/2004/02/04/foaf.html>, 2004.
- Fedora Development Team, *Fedora Open Source Repository Software: White Paper*. Technical report, Cornell University 2005.
- J. Frew et al., *The Alexandria Digital Library Architecture*, [w:] *Proceedings of ECDL '1998*, Heraklion, Greece 1998.
- N. Fuhr et al., *Evaluation of Digital Libraries*, [w:] „International Journal on Digital Libraries” (IJDL), 8(1), 2007.
- V. Geroimenko, *A Semantic Web Primer*, [w:] „Computer Journal”, Oxford 2005, 48(1), s. 126., <http://dx.doi.org/10.1093/comjnl/bxh070>.
- H. Van de Sompel, *Resource Harvesting within the OAI-PMH Framework*, [w:] „D-Lib Magazine”, 2004, 10(12).
- D. F. Huynh, D. F. Karger, R. C. Miller, *Exhibit: lightweight structured data publishing*, [w:] *WWW '07: Proceedings of the 16th international conference on World Wide Web*, ACM, New York, 2007(a), s. 737–746.
- D. Huynh, S. Mazzocchi, D. Karger, *Piggy Bank: Experience the Semantic Web inside your web browser*, „Web Semant.”, 2007(b), 5(1), s. 16–27.
- S. R. Kruk, *Search and Browsing Cycle for Knowledge Discovery and Learning*, [w:] *Proceedings of 5th Annual Conference on Teaching & Learning: Learning Technologies*, Galway 2007.
- S. R. Kruk, S. Decker, L. Zieborak, *JeromeDL – Adding Semantic Web Technologies to Digital Libraries*, [w:] *DEXA*, „Lecture Notes in Computer Science”, Springer 2005a, t. 3588, s. 716–725.

- S. R. Kruk, S. Decker, *Semantic Social Collaborative Filtering with FOAFRealm*, [w:] Proceedings of Semantic Desktop Workshop at the ISWC, t. 175, Galway 2005, November 6.
- S. R. Kruk et al., *MultiBeeBrowse – Accessible Browsing on Unstructured Metadata*, [w:] R. Meersman, Z. Tari ed., OTM Conferences (1), „Lecture Notes in Computer Science”, t. 4803, Springer 2007, s. 1063–1080.
- S. R. Kruk et al., ed. *Tutorial on Semantic Digital Libraries at ESWC'2007*, Innsbruck, June 2007.
- S. R. Kruk, H. Krawczyk, *Intelligent Resources Search in Virtual Libraries*, [w:] Proceedings of the International IIS: IIPWM'04 Conference held in Zakopane, 17–20, maj 2004.
- S. R. Kruk, K. Samp, E. Kruk, *TagsTreeMap 1.0 Research Report. Technical Report 1.5.302*, DERI NUI Galway; eLITE Project, 2006(a).
- S. R. Kruk et al., *Search Interface Based on Natural Language Query Templates*, [w:] Proceedings of IADIS International Conference WWW/Internet 2006, Murcia, October 2006(b).
- C. Lagoze, *Fedora Tutorial 1: Introduction to Fedora, Fedora Commons 2005*, <http://www.fedora.info/download/2.0/userdocs/tutorials/tutorial1.pdf>.
- C. Lagoze, *The Warwick Framework. A Container Architecture for Diverse Sets of Metadata*, [w:] „D-Lib Magazine”, July/August 1996, 2(7/8).
- C. Lagoze et al., *Fedora: an Architecture for Complex Objects and their Relationships*, [w:] „International Journal on Digital Libraries”, V6(2): 124–138, 2006(a), <http://portal.acm.org/citation.cfm?id=1124652>.
- D. M. Levy, C. C. Marshall, *Going Digital: a Look at Assumptions Underlying Digital Libraries*, „Communications of ACM”, 1995, 38(4): 77–84.
- C. Lynch, *The Z39.50 Information Retrieval Protocol: an Overview and Status Report*. „SIGCOMM Computer Communication. Review” 1991, 21(1), s. 58–70.
- C. Lynch et al., *The OAI-ORE effort: Progress, Challenges, Synergies*, [w:] Proceedings of the 7th ACM/IEEE joint conference on Digital libraries, New York 2007, s. 80.
- C. C. Marshall, S. Bly, *Sharing Encountered Information: Digital Libraries Get a Social Life*, [w:] Proceedings of the 4th ACM/IEEE-CS Joint Conference on Digital Libraries 2004, s. 218–227.
- B. Mc Daniel, S. Kruk, *Examination of the Impact of Emerging Technologies on eLearning*, [w:] Proceedings to Society for Information Technology and Teacher Education (SITE) 2007.
- C. Meghini, T. Risse, *BRICKS: A Digital Library Management System for Cultural Heritage*, [w:] „ERICIM News”, April 2005, (61).
- METS Editorial Board, *Metadata Encoding and Transmission Standard: Primer and Reference Manual*. Digital Library Foundation 2007.
- V. Novacek et al., *Extending Community Ontology Using Automatically Generated Suggestions*, [w:] 20th International Florida Artificial Intelligence Research Society Conference 2007, Casa Marina Resort, Key West, May 2007.
- M. Nucci et al., *A Semantic Web Powered Distributed Digital Library System*, [w:] L. Chan, S. Mornati red., Proceedings of the 12th International Conference on Electronic Publishing, Toronto 2008, s. 130–139.
- S. Payette and Th. Staples, *The Mellon Fedora Project*, [w:] ECDL '02: Proceedings of the 6th European Conference on Research and Advanced Technology for Digital Libraries, Springer-Verlag, London 2002, s. 406–421.
- J. Pérez, M. Arenas, C. Gutierrez, *Semantics and Complexity of SPARQL*, [w:] 5th International Semantic Web Conference, Athens Georgia 2006, s. 30–43.
- B. Shneiderman, M. Wattenberg, *Ordered Treemap Layouts*, [w:] Proceedings of the IEEE Symposium on Information Visualization 2001 (INFOVIS'01), Washington 2001, s. 73.
- K. Sugiyama, K. Hatano, M. Yoshikawa, *Adaptive (web) search Based on User Prole Constructed without any Effort from Users*, [w:] WWW '04: Proceedings of the 13th international conference on World Wide Web, New York 2004, s. 675–684, X. Wand, *MPEG–21 Rights Expression Language: Enabling Interoperable Digital Rights Management*, [w:] „IEEE MultiMedia” 11(4), Los Alamitos 2004, s. 84–87.

- [1] Google Books: <http://books.google.com/>
- [2] Europeana: <http://www.europeana.eu>
- [3] Projekt JeromeDL: <http://www.jeromedl.org/>
- [4] Strona domowa Politechniki Gdańskiej: <http://www.pg.gda.pl/>
- [5] Strona domowa instytutu DERI: <http://www.deri.ie/>
- [6] Strona domowa uniwersytetu NUI Galway: <http://www.nuigalway.ie/>
- [7] Projekt Elvis-DL: <http://elvis-dl.sf.net/>
- [8] Strona domowa firmy Knowledge Hives sp. z o.o.: <http://www.knowledgehives.com/>
- [9] Projekt SIMILE: <http://simile.mit.edu/>
- [10] Silnik indeksu pełnotekstowego Lucene: <http://lucene.apache.org/>
- [11] Sesame – Baza danych RDF: <http://www.openrdf.org/>
- [12] RDF2Go – biblioteka zapewniająca dostęp do bazy danych RDF: <http://ontoware.org/projects/rdf2go/>
- [13] Prototype.js: <http://www.prototypejs.org/>
- [14] Oracle RDF Store: http://www.oracle.com/technology/tech/semantic_technologies/index.html
- [15] Virtuoso: <http://www.openlinksw.com/virtuoso/>
- [16] OASIS eXtensible Access Control Markup Language (XACML): <http://www.oasis-open.org/committees/xacml/>
- [17] DSpace: <http://www.dspace.org/>
- [18] MIT Libraries: <http://libraries.mit.edu/>
- [19] SIMILE: <http://simile.mit.edu/>



Paweł Śmietanka

– pełnomocnik dyrektora ds. digitalizacji i rekonstrukcji filmów oraz kierownik zespołu restauracji taśmy filmowej w FilMOTECE Narodowej. Absolwent Wydziału Operatorskiego na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, członek STOFF/PSC (Stowarzyszenie Twórców Obrazu Filmu Fabularnego); w latach 2005–2008 członek Rady Programowej FilMOTEKI Narodowej. Brał udział w sympozjach i warsztatach organizowanych przez europejskie filMOTEKI (TAPE, SEPHIA), między innymi w Portugalii, Amsterdamie i Brukseli. Reprezentował FilMOTEKĘ Narodową z Warszawy podczas wielu spotkań na temat konserwacji i restauracji cyfrowej (Budapeszt 2003, Praga 2004, Uherskie Hranice 2005, Amsterdam 2005). Twórca i pionier seminariów tematycznych z zakresu cyfrowej postprodukcji filmowej na Camerimage w Łodzi, międzynarodowym festiwalu operatorów filmowych.

Od 2001 roku prowadzi prace dotyczące rekonstrukcji materiałów archiwalnych. W latach 2006–2008 na rzecz PWA nadzorował restaurację wielu filmów na potrzeby wydania DVD (Antologia Animacji Polskiej, Antologia Animacji dla Dzieci, Antologia Eksperymentalna, FilMOTEKA Szkolna i in. – łącznie nadzorował proces rekonstrukcji około osiemdziesięciu filmów animowanych, dokumentalnych i fabularnych.) Z racji doświadczenia zawodowego w 2008 roku został upoważniony przez STOFF do działań na rzecz opracowania procedur przy digitalizacji kolekcji filmowej w FilMOTECE Narodowej. Wieloletnie doświadczenie w dziedzinie produkcji kinowej w procesie Digital Intermediate 4K pozwoliło nawiązać kontakt z FilMOTEKĄ Narodową, dla której od roku 2002 wykonywał szereg prac rekonstrukcyjnych.

W latach 1996–1999 współpracował z ITI Film Studio w zespole do zdjęć specjalnych oraz naświetlania w formacie 4K. Założyciel Studia Filmowego „Śmietanka i Syn” oraz niezależnego studia produkcyjnego ZaiR; producent i koproducent filmów (*Szukam Miłości*, reż. Piotr Jaworski; *Coś mi zabrano*, reż. Marcin Kszyształowicz; *Zmroź oczy*, reż. A. Jakimowski; *Krótką histeria czasu*, reż. Dominik Matwiejczyk; *Tryptyk Rzymski*, reż. Marek Luzar). W ramach Digital Lab wdrażał do produkcji kinowej proces DIGITAL INTERMEDIATE 4K polegający na skanowaniu w wysokich rozdzielczościach i naświetlaniu taśmy 35 mm metodą CRT i laserową.

Konserwacja i rekonstrukcja materiałów filmowych na przykładzie filmów dokumentalnych z lat trzydziestych XX wieku

Taśma nitro jest substancją z natury niestabilną i raz rozpoczętego procesu jej rozkładu nie da się całkowicie zatrzymać. Jedynym rozwiązaniem, by go uniknąć, jest kopiowanie metodą cyfrowego przetwarzania obrazu: skanowanie 4K – naświetlanie 4K. Tradycyjnie stosowane kopiowanie optyczne na nową taśmę często nie jest możliwe z powodu poziomu degradacji podłoża nitro. Taki zabieg okazuje się bowiem zbyt inwazyjny, ponieważ taśma pod wpływem skurczu i podwyższonej kruchości nie daje się umieścić w mechanizmie prowadzącym kopiarki.

Jedynym skutecznym wyjściem jest tu digitalizacja zdegradowanej taśmy i naświetlenie na nową taśmę 35 mm. Dzięki temu przeniesiona informacja o obrazie spoczywa bezpiecznie w macierzy cyfrowej i dzięki zapisaniu na taśmie poliestrowej 35 mm nie podlega postępującemu zniszczeniu. Zaletą tego rozwiązania jest umożliwienie dostępu do obiektu bez naruszania oryginału. W takim wypadku dostęp do materiałów archiwalnych umożliwiają kopie eksploatacyjne (po procesie digitalizacji i rekonstrukcji powstanie „nowy negatyw” i kopie eksploatacyjne, które powstaną z naświetlonego pliku cyfrowego). W wypadku taśm nitro często taki użytkowy duplikat nie istnieje bądź nie nadaje się do ekspozycji, udostępnienia. Jak więc FilMOTEKA Narodowa ma spełnić oba postawione przed nią zadania: ochrony i udostępniania zbiorów? Umożliwia to tylko digitalizacja i naświetlenie nowych negatywów i kopii.

W związku z dynamicznym rozwojem technologii informatycznych podstawowym zagadnieniem nie jest okres trwałości nośników, ale czas użytkowania i istnienia danych formatów zapisu obrazu i dźwięku. Od kopiowania optycznego obrazu z taśmy na taśmę różni się ten proces tym, że dane cyfrowe mogą być klonowane praktycznie bez utraty jakości. W wypadku archiwum cyfrowego nawet gdy zmienia się nośnik oraz sprzęt komputerowy, obraz pozostaje cały czas w fazie „hibernacji”, a proces niszczenia można uznać za powstrzymany. Ponadto przeniesienie zniszczonego obrazu z degradującej się taśmy nitro wnosi ogromne możliwości rekonstruktorskie. W odróżnieniu od fizykochemicznych procesów warunkujących powstawanie obrazów na taśmie światłoczułej technologie informatyczne dają nam możliwość pełnej kontroli cyfrowego obrazu z dokładnością do tysięcznej części obrazu na pojedynczej klatce filmu.

To, co stanowi podstawowe wyzwanie dla cyfrowo przechowywanego filmu, to znalezienie bezpiecznego formatu. Ważne jest to przede wszystkim dlatego, że na rynku gwałtownie zmieniających się formatów i coraz to nowych ulepszeń trudno domyślić się przyszłości.

Z tego powodu po procesie digitalizacji nadal nośnikiem archiwalnym jest taśma 35 mm.

Jakość obrazu wyznacza test subiektywnej percepcji ludzkiego oka, ale także obiektywna analiza komputera.

Oprócz tworzenia cyfrowej kopii master, która winna być przechowywana w bezpiecznej macierzy cyfrowej, materiał należy przenieść na taśmę filmową o podłożu poliestrowym.

Widać wyraźnie, że nowe możliwości, jakie daje współcześnie technologia cyfrowa są realną szansą na uratowanie filmów na taśmach z azotanu, celulozy, nitro. Zdigitalizowane filmy będą stanowić przedmiot dalszych badań i rekonstrukcji, a procesy te przebiegać będą bez dotykania oryginału. Tak zachowany materiał filmowy może być z powrotem przeniesiony na taśmę negatywową na podłożu poliestrowym. Te dwa równoległe rozwiązania, praca na pliku cyfrowym i zabezpieczenie danych na nowej taśmie niepalnej, zapewnią maksymalną ochronę materiałowi filmowemu, który zapisany na taśmie nitro nie miałby szansy przetrwania ani udostępnienia.

