

KOLEKCJE

**REKOMENDACJE
I DOBRE PRAKTYKI
W ZAKRESIE
ZARZĄDZANIA KOLEKCJĄ
W INSTYTUCJACH KULTURY –
OPRACOWYWANIE ZBIORÓW**

.....



MPOLIN-M419

**Kolekcje.
Rekomendacje
i dobre praktyki
w zakresie
zarządzania kolekcją
w instytucjach
kultury.
Opracowywanie
zbiorów**

Spis treści

Wstęp	5
-------	---

CZĘŚĆ I.

Opracowywanie katalogowe muzealiów	6
Wprowadzenie	7
Rozdział 1. Dzieła sztuki	11
Opracowanie merytoryczne – uwagi ogólne	11
Opracowanie merytoryczne – uwagi szczegółowe	14
Wybrane zagadnienia ewidencyjne	23
Obiekty sztuki współczesnej	24
Specyfika tego rodzaju obiektów	24
Pozyskiwanie do zbiorów	24
Opracowanie merytoryczne	29
Wybrane zagadnienia ewidencyjne	31
Przykładowy formularz wywiadu z artystą	34
Plansze komiksowe	35
Specyfika tego rodzaju obiektów	35
Pozyskiwanie do zbiorów	40
Opracowanie merytoryczne	41
Wybrane zagadnienia ewidencyjne	44

Rozdział 2. Pamiątki historyczne	46
Specyfika tego rodzaju obiektów	46
Pozyskiwanie do zbiorów	51
Opracowanie merytoryczne	55
Wybrane zagadnienia ewidencyjne	58
Rozdział 3. Obiekty związane z judaizmem i tradycją religijną Żydów	59
Specyfika tego rodzaju obiektów	59
Opracowanie merytoryczne	62
Obiekty z ukrytą historią	64
Wybrane zagadnienia ewidencyjne	66

CZĘŚĆ II.

Ewidencja i opracowywanie zbiorów cyfrowych	67
Wprowadzenie	68
Nagrania historii mówionej oraz inne dokumentacje audio i wideo	71
Praca nad zbiorami zastanymi	76
Dokumentacja fotograficzna wykonywana w terenie	78
Źródła i literatura dodatkowa (wybór)	82
Spis ilustracji	86

Wstęp

W 2020 r. w ramach projektu „Żydowskie Dziedzictwo Kulturowe” rozpoczęliśmy cykl publikacji poświęconych zagadnieniom kompleksowego zarządzania kolekcją. Publikacje te są pomocne muzealnikom przy realizacji zadań związanych z zachowywaniem dziedzictwa materialnego, historycznego i kulturowego, w szczególności dziedzictwa Żydów polskich, oraz przyczyniają się do jego popularyzowania. Cykl stanowi serię poradników, w których pracownicy i pracowniczki Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN dzielą się swoim doświadczeniem z zakresu pracy ze zbiorami muzealnymi i archiwalnymi oraz podsumowują, w oparciu o literaturę, dobre praktyki pracy.

Pierwszy tom cyklu, *Praktyczne rekomendacje i dobre praktyki w zakresie ochrony zbiorów w instytucjach kultury*, omawia zakres pracy konserwatorów z kolekcją. Tom drugi, *Rekomendacje i dobre praktyki w zakresie zarządzania kolekcją w instytucjach kultury*, porusza zagadnienia z zakresu polityk i strategii związanych z rozwojem kolekcji, zasadami gromadzenia zbiorów, ich ewidencjonowaniem, kontrolą i ruchem (użyczeniami). Tom niniejszy obejmuje zaś kwestie związane z opracowywaniem katalogowym kolekcji: muzealiów i obiektów cyfrowych. W wypadku tych pierwszych (część I) na przykładach dzieł sztuki, w tym sztuki współczesnej czy plansz komiksowych, przedmiotów historycznych i pamiątek osobistych, judaików. W wypadku kolekcji cyfrowej (część II) na przykładach nagrań z projektów historii mówionej, dokumentacji cyfrowej archiwów prywatnych czy tworzonej przez muzea w terenie dokumentacji miejsc, obiektów architektonicznych.

Ufamy, że opisane rekomendacje posłużą pracownikom partnerskich muzeów jako źródło użytecznych wskazówek przy wprowadzaniu regulacji wewnętrznych, a ponadto staną się narzędziem pomagającym rozwijać kolekcję, prawidłowo ją ewidencjonować, opracowywać oraz udostępniać zgodnie ze standardami muzealniczymi.

Dla nas – autorów, autorek – niezwykle ważnym aspektem jest wymiar praktyczny publikacji, dlatego nie tylko przytaczamy wytyczne formalne, wynikające z ustawodawstwa, lecz także dzielimy się dobrymi praktykami, które wykorzystujemy w codziennej pracy.

W kolejnej części cyklu zostaną omówione zagadnienia dotyczące upowszechniania kolekcji cyfrowej.

Życzymy dobrej lektury i zachęcamy do kontaktu, gdyby zechcieli Państwo podzielić się swoimi komentarzami.

Część I

Opracowywanie katalogowe muzealiów

Wprowadzenie

Katalogowanie jest procesem toczącym się w każdym muzeum i jest niezbędne dla aktywnej i odpowiedzialnej roli muzeum w zarządzaniu kolekcją. Celem katalogowania jest wzbogacanie wartości kulturowej kolekcji, umożliwienie wykorzystania wiedzy o zbiorach, ich popularyzacja i promocja oraz usprawnienie administrowania (dzięki ujednoliconym danym zgromadzonym w jednym miejscu). Opracowanie obiektu poszerza jego wartość naukową, historyczną lub artystyczną, zgromadzone informacje nadają obiektowi znaczenie i kontekst, co powoduje, że lepiej rozumiemy jego unikalność, miejsce w kolekcji i powód, dla którego został włączony do zbiorów muzeum. Nie bez znaczenia jest, że kontekstowe informacje o obiektach zwiększają wartość kolekcji z perspektywy badawczej oraz poznawczej, dla zwiedzających lub lokalnych społeczności utożsamiających się z danym muzeum, a ostatecznie również przekładają się na ekonomiczną wartość zbioru.

Wymieniając zalety katalogowania kolekcji, należy również wspomnieć o ułatwieniu pracy naukowej badaczom, badaczkom – ta jest bardziej owocna, gdy katalog zbiorów jest uporządkowany i dostępny – oraz kuratorom, kuratorkom, np. w procesie tworzenia wystaw. Opracowane zbiory dają instytucji również szansę na świadome kształtowanie polityki gromadzenia – znając kolekcję, mamy szansę na odpowiedzialne nabywanie, adekwatne do misji i celów muzeum i społeczności, którą reprezentuje, oraz komplementarne wobec innych instytucji (by nie dublować kolekcji). Prawidłowe katalogowanie zbiorów to równocześnie budowanie wizerunku muzeum jako wiarygodnej instytucji zaufania publicznego.

Na katalogowanie kolekcji składają się dwa bloki informacji, pozostające ze sobą w ścisłych relacjach: informacje podstawowe, o charakterze ewidencyjnym (ujmowane w karcie ewidencyjnej), oraz rozszerzone, o charakterze kontekstowym – naukowym czy kulturowym (uwzględniane w karcie katalogowej, w której obecne są również wszystkie dane widniejące w karcie ewidencyjnej). Przepisy określające obowiązki i sposoby ewidencjonowania muzealiów są jednakowe dla wszystkich typów obiektów – zostały szczegółowo opisane w poprzedniej publikacji z tego cyklu¹ i stanowią podstawowy opis obiektu. Wytyczne dotyczące opisu kontekstowego nie zostały określone prawnie (w przeciwieństwie do ewidencji nie został określony termin opracowania katalogowego ani nie został sformułowany wymóg powstania karty katalogowej), natomiast bogata tradycja muzeologiczna, w zależności od rodzaju obiektów, oferuje narzędzia służące szczegółowemu opraco-

1. *Kolekcje. Rekomendacje i dobre praktyki w zakresie zarządzania kolekcją w instytucjach kultury*, koncepcja i redakcja: Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Aneta Jasionek, Aldona Modrzewska, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2021, <https://polin.pl/pl/rekomendacje-i-dobre-praktyki-w-zakresie-zarzadzania-kolekcja>, s. 14–23 (dostęp: 20.06.2022).

waniu zbiorów. Składają się na nią zestawy informacji niezbędnych czy wskazanych do stosowania w opracowaniu obiektów, definicje dotyczące tych informacji oraz określenie źródeł (słowniki). Dzięki nim opisy obiektów są tekstami źródłowymi dla kolejnych opracowań, tekstów katalogowych, naukowych czy podpisów wystawienniczych. Muszą być więc bardzo rzetelne i wyczerpujące.

Różnorodność zbiorów powoduje, że wachlarz danych katalogowych jest bardzo szeroki. W zależności od rodzaju obiektu kuratorzy dobierają odpowiednie z nich, by jak najpełniej uwypuklić znaczenie i wartość danego obiektu w kolekcji. Informacje katalogowe to m.in. kategoria czy rodzaj obiektu, jego historia powstania, proveniencja, konteksty kulturowe (np. krąg kulturowy lub etniczny, znaczenie religijne), naukowe (np. styl artystyczny) czy historyczne (odnoszące się np. do danego wydarzenia, miejsca, osoby), napisy, znaki, słowa kluczowe (tzw. tagi), szczegóły dotyczące identyfikacji obiektu, prowadzone badania i ich wyniki, w tym analogie, odniesienia do innych obiektów, sposób wykorzystania obiektu, udział w wystawach, publikacje źródłowe i bibliografia². To również informacje praktyczne dotyczące takich obszarów jak bezpieczeństwo przenoszenia obiektu czy jego magazynowania, wymagania związane z ekspozycją, kwerendowaniem, stan zachowania obiektu czy historia konserwacji³, oraz informacje o ograniczeniach wynikających z autorskich praw osobistych czy majątkowych. O informacjach katalogowych piszemy szczegółowo niżej, najszerzej w rozdziale 1.

W niniejszej publikacji – bazując na doświadczeniu pracowników i pracowniczek Muzeum POLIN – przybliżamy dobre praktyki katalogowania obiektów dla dzieł sztuki, w tym sztuki współczesnej oraz plansz komiksowych w kolekcjach muzeów historycznych występujących rzadziej i w mniejszej skali. Zwracamy uwagę na specyfikę opracowania przedmiotów historycznych czy pamiątek osobistych, które są liczne tak w muzeach historycznych, jak i w placówkach ściśle współpracujących z lokalną społecznością, pokazujemy również – na przykładzie judaików – jak kontekst kulturowy, w tym wypadku religijny, zostaje uwidoczniony w rozszerzonym opracowaniu obiektów o szczególnym charakterze. Opisujemy także, w kolejnej, II części, jak może odbywać się katalogowanie zbiorów cyfrowych, które coraz liczniej gromadzone są w muzeach, a co do których literatura związana z opracowaniem jest skromna. Wybór tych kategorii kolekcji podyktowany jest głównie praktycznym podejściem do opracowania zbiorów – wyżej wymienione kategorie zostały określone w Muzeum POLIN jako kluczowe w budowaniu kolekcji i mające najwyższy potencjał dla programowej działalności (obiekty z tych kategorii stanowią istotną część programu wystawy stałej, wystaw czasowych czy upamiętniania wybranych wydarzeń,

2. Por. Freda Matassa, *Zarządzanie zbiorami muzeum*, Kraków 2012, s. 103–106.

3. Omówione szczegółowo w części pierwszej cyklu: *Kolekcje. Praktyczne rekomendacje i dobre praktyki w zakresie zarządzania kolekcją w instytucjach kultury*, koncepcja i redakcja: Erika Krzyczkowska-Roman, Agnieszka Cyrulik, Marta Stawińska, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2021, https://polin.pl/system/files/attachments/PRiDPwZOZwIK_Zbiory%20na%20kolkach.pdf (dostęp: 20.06.2022).

osób, społeczności). Nadanie więc priorytetów w opracowaniu jest elementem świadomego, długofalowego zarządzania kolekcją.

Chcemy jednak zaznaczyć, że pomimo licznie występujących w kolekcjach zabytków archeologicznych czy archiwalnych nie podjęliśmy się szczegółowego omówienia tych obszarów – pozwoliliśmy sobie jedynie na wskazanie w tym drugim wypadku kilku praktycznych rozwiązań, które pomagają w pracy z takimi obiektami, jeśli znalazły się w muzeum w stosunkowo niewielkiej ilości. Jesteśmy przekonani, że specjaliści z tych dziedzin, pracujący w muzeach archeologicznych czy archiwach posiadają najlepszą wiedzę i kompetencje, by doradzić, jak pracować z tego typu obiektami lub gdzie znaleźć najlepsze wytyczne⁴.

Katalogowania kontekstowe cechuje się pewnego rodzaju dowolnością co do formy czy doboru informacji. Ważne jest jednak, by pamiętać, że jednym z celów opracowania jest jak najszersze upowszechnianie zbiorów oraz ich „wyszukiwalność” w katalogach online przez publiczność lub przez pracowników muzeum (w e-katalogach lub wewnętrznych bazach danych). Aby ten cel zrealizować, dobrze jest ustandaryzować sposób katalogowania obiektów w obszarach, w których jest to możliwe. Obecnie muzea mogą wybrać terminologię, jaką będą posługiwać się przy opisywaniu obiektów, np. w zakresie nazwy, rodzaju, techniki i tworzyw, okresów historycznych, ikonografii, słów kluczowych czy nawet lokalizacji. Konsekwentne stosowanie słowników ujednolici katalog i uczyni go bardziej czytelnym dla kolejnych użytkowników. Nie należy zapominać o odpowiednim przeszkoleniu współpracowników instytucji w korzystaniu z katalogu, by znali jego schemat i sposób działania.

Podsumowując wprowadzenie do omówienia katalogowania, trzeba podkreślić również kwestie zabezpieczenia zgromadzonych informacji o obiektach. Niezależnie od narzędzi – zintegrowana baza danych, arkusz tabel Excel, kartoteka – istotne są zabezpieczenie danych, dbałość o ich aktualizację i nadzór nad ich wprowadzaniem do systemu katalogowego. Muzeum powinno wdrożyć procedurę lub określić wytyczne, gdzie określone zostanie, kto odpowiada za prawidłowość zabezpieczenia, kopiowania i prowadzenia katalogu zbiorów oraz gdzie i w jaki sposób zabezpieczona i archiwizowana jest dokumentacja naukowa, potwierdzająca dane w karcie katalogowej.

Katalogowanie to wieloetapowy i wielokontekstowy proces gromadzenia i zabezpieczania wiedzy na temat obiektów. Realizowanie go prawidłowo i zadowalająco dla odbiorców oraz pracowników muzeów wymaga kompetencji, doświadczenia i wiedzy zespołu merytorycznego,

4. Np. przedmioty pochodzące z wykopalisk archeologicznych ewidencjonuje się na specjalnych zasadach, które znają specjaliści w tej dziedzinie i osoby zatrudnione w placówkach poświęconych temu typowi zbiorów. Jeśli w muzeach niearcheologicznych znajdują się tego rodzaju obiekty, wydzielane są do oddzielnych ksiąg i opracowywane przez specjalistów-archeologów.

wsparcia pracowników zajmujących się bezpieczeństwem, technikami czy informatyczną stroną bazy danych, a także czasu i budżetu na badania, delegacje czy kontakty z osobami przekazującymi zbiory. Niezbędne są więc stałe środki, m.in. na rozwój kompetencji, pogłębianie wiedzy, wyjazdy (w tym na podróże dokumentacyjne), tłumaczenia, ewaluacje. Środki te powinny być obligatoryjnie zapewniane w ramach dotacji podmiotowych muzeum.

1. Dzieła sztuki

Opracowanie merytoryczne – uwagi ogólne

W tym rozdziale przybliżymy dobre praktyki katalogowania obiektów takich jak obraz malarski, rzeźba, grafika, rysunek, fotografia artystyczna – to składowe kolekcji większości muzeów, więc omówienie w odniesieniu do nich zagadnień wspólnych dla wszystkich typów obiektów będzie najbardziej adekwatne. W podrozdziałach opowiemy o specyfice wybranych rodzajów dzieł sztuki, które wymykają się tradycyjnym podziałom na techniki twórcze, jak instalacje, kolaże, asambláže czy obiekty bez formy materialnej (m.in. *born digital*, obiekty efemeryczne, performance), plansze komiksowe (czy do książek obrazkowych).

Pomimo różnorodności i specyfiki poszczególnych rodzajów obiektów (nie tylko dzieł sztuki, dotyczy to także opisywanych w dalszych rozdziałach pamiątek osobistych czy tych obiektów, które są związane z judaizmem i tradycją religijną Żydów) opisy mają w zakresie opracowywania katalogowego wspólny zestaw elementów (wymaganych prawnie już dla samych kart ewidencyjnych i wpisów w księdze inwentarzowej)⁵. Na zestaw ten składają się:

- krótkie określenie, czym jest obiekt (nazwa rodzajowa⁶, ew. określenie omowne obiektu, w wypadku dzieł sztuki dodatkowo: tytuł, w tym tytuły dawne czy używane w literaturze przedmiotu, jeśli taka na temat obiektu powstała);

5. Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (Dz.U. 2004 nr 202 poz. 2073) (dalej: rozporządzenie MK). Zob. *Kolekcje. Rekomendacje...*, op. cit., s. 14 i n.

6. W standardzie Spectrum zalecenie w wypadku „nazwy obiektu” brzmi: „użyj standardowego źródła terminów”, zob. *Spectrum. Brytyjski standard zarządzania zbiorami muzealnymi. Wersja polska. Spectrum 5.0*, red. wersji oryginalnej Kevin Gosling i Gordon McKenna, przeł. Małgorzata Nosorowska, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów na licencji Collections Trust, 2021, s. 71 i n. (w części „Procedura katalogowania”), plik na stronie: https://www.nimoz.pl/files//articles/272/Spectrum_5.0_PL.pdf (dostęp: 10.10.2022). W załączniku do tej publikacji (*Załącznik – wymagania informacyjne*, s. 64, https://www.nimoz.pl/files//articles/272/Spectrum_5.0_PL_zalacznik.pdf) zalecane jest prowadzenie w muzeum listy standardowych pojęć, opartej na uznanym źródle terminologii. Za takie źródła można uznać czy to słowniki – języka polskiego oraz specjalistyczne (np. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Ku-balska-Sulkiewicz i in., wiele wydań) – czy już stworzone w różnych instytucjach (Getty, British Museum, MNW) słowniki rodzajów obiektów.

- autorstwo lub wytwórcy (dane ujęte jako obowiązkowe ewidencyjne w rozporządzeniu MK; jeśli nie potrafimy określić autorstwa czy wytwórstwa, należy wpisać: „nieznane”, tak samo postępujemy w wypadku innych elementów opisu); dobrą praktyką jest budowanie haseł wzorcowych autorów i organizacji, w których podawane są również źródłowe bazy danych z wiodących czy powołanych specjalnie w celu budowania haseł wzorcowych instytucji (np. BN i NUKAT – ujmowane w zbiorczej międzynarodowej bazie VIAF; ULAN Getty; MNW);
- datowanie (obowiązkowe także dla ewidencji w świetle rozporządzenia MK); może być to data dzienna, ale również sama data roczna, wiek (i jego połowy, ćwierci, dekady), wskazanie okresu (słowne, ale najczęściej rocznymi datami granicznymi, rozpoznawalnymi przez każdego odbiorcę, np. 1918–1939, 1939–1945) itp.; w tradycji muzealniczej funkcjonują różne dookreślenia dat: „około”; w wypadku, kiedy jesteśmy w stanie ze względu na jakieś dane określić dość dokładnie tylko jedną datę graniczną: „nie po” lub (nieco różniące się znaczeniem) „przed”, „nie przed” lub „po”;
- wskazanie miejsca (miejsc), gdzie powstał obiekt (dane ujęte w rozporządzeniu MK), przy czym w większości muzeów podaje się lokalizację zgodną z kształtem mapy świata z momentu sporządzania opisu i w wersji polskojęzycznej, np. w wypadku obiektu powstałego w okresie funkcjonowania Związku Radzieckiego w Leningradzie – Petersburg (Rosja), w wypadku obiektu wytworzonego w austro-węgierskim Karlsbadzie – Karlowe Wary (Czechy), natomiast dookreślenie opisowe dotyczące sytuacji historycznej, politycznej miasta, regionu, wraz z oficjalną nazwą miasta lub wersją nazwy funkcjonującą na obiekcie (np. określeniem miasta w napisie na plecach obrazu-weduty) – koniecznie odnotowuje się w komentarzu czy w specjalnym osobnym elemencie opisu, w którym podaje się zbiorczo informacje kontekstowe (zob. o nim niżej);
- tworzywo, z którego wykonany jest obiekt (dane ujęte w rozporządzeniu MK); dawniej: wskazanie głównie podłoża, natomiast inną, nowszą praktyką jest wymienianie wszelkich materiałów, które składają się na obiekt, tj. także tych np. naniesionych na podłoże – użytych do wykonania dzieła (np. tuszu, farby, grafitu w wypadku rysunku ołówkiem itd.);
- technika lub techniki wykonania (dane ujęte w rozporządzeniu MK);
- wymiary (ewentualnie waga; dane ujęte w rozporządzeniu MK) – podawane najlepiej w jednej jednostce miary;

- opis fizyczny, cechy charakterystyczne, napisy, znaki (w rozporządzeniu MK dla danych ewidencyjnych: „określenie cech charakterystycznych”; opis fizyczny obiektu i spisywanie przy katalogowaniu widniejących na nim napisów – w oryginalnym języku – są trwale zadomowione w tradycji muzealniczej⁷); w opisie fizycznym, który bywa rozbudowany, należy używać języka prostego i zrozumiałego dla profesjonalistów oraz osób niebędących specjalistami w danej dziedzinie, zunifikowanego, unikać metafor oraz skrótów myślowych; najlepiej opisywać obiekt metodą od ogółu do szczegółu;
- wskazanie, choćby ogólne (np. bardzo dobry, dobry, zadowalający), stanu zachowania (nieujęte w rozporządzeniu MK, można je jednak uznać za rozwinięcie w opisie katalogowym danych ewidencyjnych, wzbogaca bowiem opis „cech charakterystycznych”, nawet jeśli obiekt ma w przyszłości zostać poddany konserwacji; takie dane w karcie katalogowej obiektu wydają się ważne ze względów organizacyjnych)⁸;
- informacje o pochodzeniu (kto przekazał, sprzedał, podarował itp. – dane ujęte w rozporządzeniu; w rozszerzonym ujęciu – na podstawie jakich dokumentów) i wskazanie wartości w dniu nabycia (również obowiązkowe w świetle przywołanego dokumentu prawnego);
- treść / opis merytoryczny – to ważne kontekstowe elementy opisu; podczas opracowania katalogowego dzieła sztuki określamy np. styl artystyczny, nawiązania do tradycji przedstawieniowej, inspiracje; opis merytoryczny pośrednio zawiera w sobie uzasadnienie znajdowania się obiektu w zbiorach muzeum, ponieważ akcentuje jego wartość artystyczną, naukową czy historyczną (w wypadku dzieła sztuki najczęściej wszystkie jednocześnie);
- komentarz / informacje dodatkowe – wszelkie informacje, które nie łączą się bezpośrednio np. z historią obiektu, ale stanowią jej uzupełnienie.

Ważne z punktu widzenia popularyzacji obiektów jest określenie dodatkowo w opracowaniu:

- prawa do korzystania z obiektu traktowanego jako utwór (np. czy obiekt jest objęty prawami autorskimi, czy nie jest; jeśli jest – kto jest ich właścicielem, właścicielką; jeśli autor, autorka nie żyje – kiedy wygasną prawa autorskie i utwór przejdzie do domeny publicznej; wybrane niuanse tego szerokiego zagadnienia przedstawione zostają w podrozdziałach o dziełach sztuki współczesnej i planszach komiksowych);

7. Jeśli w karcie nie tylko katalogowej, ale i ewidencyjnej, czyli także w drukowanej księdze inwentarzowej, zostają uwzględnione napisy i opis wyglądu (ten drugi w wersji ewidencyjnej oczywiście skrócony) – w takim wypadku jako cechy charakterystyczne wypisuje się tylko cechy bardzo szczególne obiektu, takie jak skaza szkliska przy sygnaturze na spodzie talerza, niedokładne odbicie danej części przedstawienia na grafice. Jeśli natomiast takich szczególnych cech nie ma, dopuszczalne jest odnotowanie: „brak cech charakterystycznych”, ponieważ wymagania z rozporządzenia MK dotyczące ich określenia zostają spełnione dzięki istnieniu innych elementów opisu – zwięzłego przedstawienia obiektu i napisów.

8. Więcej na temat stanu zachowania w pierwszym tomie niniejszej serii: *Kolekcje. Praktyczne rekomendacje...*, op. cit.

- słów kluczowych – istotnego elementu wyszukiwania podczas korzystania z bazy danych do celów badawczych; odnosi się przede wszystkim do treści, tematu, elementów dzieła oraz jego cech stylowych, a także do wydarzeń, osób, organizacji oraz społeczności związanych z obiektem (warto zaznaczyć, że w zakresie słów kluczowych nie rekomenduje się powielania informacji z innych pól zesłownikowanych, a sam słownik słów kluczowych powinien składać się z haseł wspólnych dla całej kolekcji);
- ograniczeń wynikających z wytycznych prawnych, bezpieczeństwa itp.;
- imienia i nazwiska osoby, która była odpowiedzialna za opracowanie obiektu.

Opracowując powyższe informacje, należy być jak najbardziej precyzyjnym w ich określeniu. Nie zawsze jest to możliwe, dlatego ważne, by konsultować wątpliwości ze specjalistami z danych dziedzin, np. historykami sztuki dla nazw czy rodzajów obiektów dzieł sztuki, konserwatorami, technologami w kwestii technik lub tworzywa.

Ważnym elementem opisu obiektu, także dzieła sztuki, jest jego historia, o czym będzie jeszcze mowa w tym rozdziale, jak i w podrozdziale dotyczącym sztuki współczesnej (wątek dotyczący kontaktu z twórcami). Podkreślimy w tym miejscu: rozmowa z darczyńcami, sprzedawcami obiektów, niegdyśniejszymi właścicielami, artystami lub ich krewnymi jest istotnym elementem etapu pozyskiwania, a jeśli nie odbyła się wówczas, warto przeprowadzić ją na etapie opracowywania.

Opracowanie merytoryczne – uwagi szczegółowe

Opracowanie dzieła sztuki opiera się na wykorzystywaniu narzędzi, które oferuje historia sztuki jako dyscyplina nauk humanistycznych. Specyfika opracowania dzieł sztuki polega na wykorzystaniu jednego z głównych narzędzi, czyli analizy dzieła sztuki, na którą składają się opis fizyczny, analiza formalna, analiza treściowa i interpretacja. W obrębie analizy formalnej badaniu podlegają m.in. format (zwłaszcza jeśli format nie jest klasyczny, tj. prostokątny lub kwadratowy, konieczne jest jego odnotowanie, np. rondo, owal), kompozycja (np. całopostaciowa, układ poziomy, pionowy, ukośny), rodzaj przedstawionej przestrzeni (np. scena we wnętrzu, w ogrodzie), dynamika, rysunek, modelunek (np. laserunki), kolorystyka, faktura, kształty, wielkości, proporcje, perspektywa, sposób łączenia formy z treścią, plamy, harmonia, równowaga, rytmy, napięcia, dopełnienia. Analiza treści wskazuje na aspekty ikonograficzne, ikonologiczne, historię powstania, kontekst kulturowy, religijny, historyczny, zwraca uwagę na stałe tematy i motywy:

symbole, emblematy, alegorie, personifikacje, atrybuty. Dzieła rozpoznawane są w kontekście historii prądów artystycznych, stylów, przemian, jakie między nimi zachodziły. Końcowymi elementami są interpretacja i wnioski wynikające z ekspresji dzieła, które dopełniają wiedzę o obiekcie i wskazują jego umiejscowienie w kolekcji muzeum.

Podstawowe informacje

W karcie katalogowej, tak jak w ewidencyjnej, podajemy podstawowe informacje: identyfikację autora, daty i miejsca powstania, tematu, techniki i tworzywa (we współpracy z konserwatorami, by uniknąć nieprawidłowego rozpoznania) oraz cech charakterystycznych. Niżej prezentujemy dwa przykłady tych ostatnich. W wypadku akwareli Hel Enri *Kwiaty w wazonie*, namalowanej na karcie wydartej z notesu, odnotowano, że prawa krawędź jest perforowana, na licu widoczne są też ślady po *passe-partout*. Zaś w wypadku obrazu olejnego Majera Apelta *Reminescencja* podana została informacja, że płótno w wielu miejscach tuż przy krawędziach jest nie do końca pokryte farbą i że na wysokości sygnatury widoczne jest punktowe wgniecenie deski krosna.

Oprócz podanych wyżej informacji zamieszczamy dokładny opis fizyczny pracy, łącznie z takimi napisami jak adnotacje na dziele będące częścią kompozycji, należące do sceny (np. ukazane na obrazie elementy przestrzeni z napisami – na drogowskazach, na ubraniach itp.). W komentarzu do dzieła podajemy interpretację napisu i ewentualny przekład, wyjaśnienie znaczenia, ukazanie kontekstu (czy jest cytatem, fragmentem jakiejś frazy itd.).

Poza tym odnotowujemy – w specjalnie na to przeznaczonych polach – sygnatury i wszelkiego rodzaju naklejki i napisy, oczywiście także te znajdujące się na krośnie, na odwrocie.

Analiza dzieła sztuki – stylistyczna, ikonograficzna, ikonologiczna

Kolejnym krokiem jest gruntowna analiza dzieła sztuki – pogłębiony komentarz dotyczący wyboru techniki, stylu, tematu i treści przedstawienia. O ile rozpoznanie np. martwej natury czy identyfikacja portretowanej osoby wydają się łatwe, o tyle już wnikliwych badań wymaga głębsze poznanie idei, przesłania dzieła, podobnie jak umiejscowienie danej pracy w dorobku artysty/artystki czy przesłanie proveniencji.

Przede wszystkim analizie należy poddać samo dzieło sztuki, np. w wypadku portretów osób – ich strój, akcesoria, z którymi zostali sportretowani, wnętrza w tle itd. W przypadku pejzaży, wedut – przydatne są tytuły nadane przez autorów, które pozwalają rozpoznać miejscowość czy miejsce, np. płótno Andrzeja Bieńkowskiego *W trawie we Frampolu* (2003) czy *Stormy Sky / Madoc, Ontario* (1962) Mery Litauer-Schneider.

Czasem pomocą jest biografia artysty. Natan Gutman urodził się w 1910 r. w Rypinie. W jego obrazach z lat 80. XX w. święta żydowskie, obyczaje i tradycje, codzienność żydowskiego miasteczka odmalowywane są w sposób podniosły, czasem sentymentalny, czasem żartobliwy, tworząc nadzwyczaj wierny (choć nie w rozumieniu dosłownym) i zarazem zmitologizowany obraz rodzinnego miasteczka. W obrazie *Przed synagogą – w miasteczku* malarz przedstawił grupę kobiet i dzieci oraz mężczyzn w tradycyjnych strojach – chałatach, z nakrytymi głowami, wychodzących z synagogi. Zachowane zdjęcia pozwalają zidentyfikować przedstawiony na obrazie budynek jako murowaną synagogę stojącą niegdyś przy ulicy Targowej w Rypinie. Zbudowana około 1900 r., była wyróżniającym się budynkiem w panoramie miasta. Została podpalona po wejściu wojsk niemieckich do miasta, a następnie zburzona 27 października 1939 r.

Inne obrazy Natana Gutmana, Artura Markowicza czy Zdzisława Lachura to prace rodzajowe o tematyce żydowskiej portretujące zarówno święta żydowskie, modlitwy i studiowanie świętych ksiąg, jak i śluby oraz tradycyjny styl życia polskich Żydów. Podobnie jak w wypadku obrazów o tematyce biblijnej, w obrazach o tematyce żydowskiej należy się odwołać do odpowiedniej literatury i ikonografii, wyjaśniając np. szczegóły przedstawienia danego święta czy elementy ubioru (np. chałat, jarmułka, sztrajmel, inaczej: lisiura, talit katan).

Nie tylko temat, lecz także technika bywa odwołaniem do tradycji żydowskiej – za przykład może posłużyć mająca długą historię technika kucia w metalu (prace Bolesława Pacanowskiego, Józefa Fajngolda).



Zdjęcie 1. Boleśław Pacanowski, *Portret Mendele Mojchera Sforima*, 1947, repusowanie, miedź, 40,6×32,2 cm, MPOLIN-M286

Istotne dla danego dzieła sztuki konteksty

Kwestię istotnych kontekstów omówimy na przykładzie problematyki szczególnie ważnej dla wielu prac, a nierzadko stanowiącej ich główną treść – Zagłady Żydów.

Znajdujące się w zbiorach dzieła ocalałych z Zagłady – Wandy Ładniewskiej-Blankenheimowej, Jonasza Sterna i Izaaka Celnikiera – mają siłę świadectwa. W powstałych w latach 1945–1950 pracach do cyklu graficznego *Getto lwowskie* Stern bezpośrednio odwoływał się do własnych

przeżyć. W obrazie *Noc* z 1974 r. w sposób metaforyczny przywołuje biologiczne i ontologiczne aspekty życia człowieka i natury – wydaje się, jakby dopiero po wielu latach w swoich asambalach znalazł język artystyczny, który pozwolił mu zaświadczyć o Zagładzie. Tego rodzaju uwagi dotyczące periodyzacji twórczości powinny zostać sformułowane w opisie katalogowym, warto zaznaczyć je również w specjalnych, przeznaczonych na komentarze polach ewidencyjnych.

Dla Izaaka Celnikiera Zagłada pozostała najważniejszym tematem twórczości. W posiadaniu Muzeum są jego prace graficzne, w tym cykl dwudziestu trzech grafik *La Mémoire Gravée* [„Wyrte w pamięci”]. Podobnie jak wiele innych dzieł w kolekcji są one nie tylko pracami plastycznymi, lecz także świadectwami historycznymi – dowodami przyjaźni i pamięci. Na karcie tytułowej znajduje się dedykacja: „Dla Teresy i Aleksandra | Paryż – 29.6.97 – Izaak”. Tekę oraz inne prace graficzne przekazała do zbiorów Muzeum POLIN Teresa Mellerowicz-Gella, która przyjaźniła się z Celnikiem i podobnie jak on (oraz m.in. Marek Oberländer, w zbiorach jest jego późniejsza praca, z lat 60. XX w.) brała udział w głośnej Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, zorganizowanej w ramach V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w warszawskim Arsenale (1955).

W zbiorach są też prace dokumentujące językiem artystycznym polską pamięć Zagłady. Obrazy Leszka Sobockiego, Jacka Waltosia, Wilhelma Sasnała, Włodzimierza Zakrzewskiego są ważnym głosem w polsko-żydowskiej debacie. W opracowaniach katalogowych wypada dokładnie określić, w którym okresie tej stale rozwijającej się i mającej liczne punkty zwrotne debaty powstało dzieło.

Bibliografia

W miarę możliwości do dzieła powinna być sporządzona pełna bibliografia obejmująca: udział w wystawach (w tym katalogi wystaw), teksty osobiste (listy, dzienniki, pamiętniki, notatki osobiste, wywiady prasowe, dzieła literackie – z zaznaczeniem edycji, a w wypadku rękopisów – wskazaniem wiadomych miejsc ich przechowywania), teksty krytyczne o artyście i danym dziele, informacje o wydawnictwach z reprodukcjami oraz historycznych miejscach przechowywania oryginału.

Historyczne konteksty dzieł sztuki. Dzieła sztuki jako część spuścizny

W dyskursie muzealnym obrazy, rzeźby, rysunki czy fotografie mają status dzieł sztuki. Równie ważny bywa jednak i inny ich status – świadków. Warto starać się więc, aby obiekty te nie „odrywały się” od pamięci o pierwotnym właścicielu, nie traciły charakteru osobistej pamiętki, nie gubiły ładunku prywatnych znaczeń. Rozmowa z darczyńcami jest bardzo cennym źródłem wiedzy, częstą praktyką jest proszenie o wywiad lub o spisanie wspomnień, refleksji związanych z danym dziełem sztuki – często to one nadają tym dziełom dodatkowe znaczenie, czynią je wyjątkowymi. Muzea, pozyskując dzieło sztuki, starają się nabyć nie tylko inne prace, ale i pamiętki

oraz archiwalia związane z danym artystą, daną artystką, jego, jej rodziną. Stąd w wielu muzeach dzieła sztuki nie są jedynymi obiektami ze spuścizny artystów i artystek.



Zdjęcie 2. Marek Szwarc, *Biegący jelonek*, 1926, blacha mosiężna repusowana, 24×75×3,5 cm, MPOLIN-M1070

Za przykład posłużyć może kolekcja dzieł Marka Szwarca z lat 1917–1955 (są to grafiki, obrazy olejne, rzeźby), która wzbogacona została o archiwum osobiste Szwarca i jego żony Giny (Eugenie Markowej): listy, artykuły i maszynopisy książek, liczne fotografie. Dzięki przyjęciu tych obiektów do kolekcji możemy przyjrzeć się – w kategoriach uniwersalnych – niezwykle ciekawemu związkowi dwojga wybitnych twórców dzielących życie, pasję i artystyczne ambicje. Spuścizna Szwarców to zawarta w dziełach, listach, fotografiach opowieść o artyście, ale i o artystyczno-małożeńskim wspólnocie dwojga ludzi mocno osadzonych w polsko-żydowskiej rzeczywistości, którzy zdecydowali się zmienić wyznanie, a jednocześnie pozostać w żydowskim świecie.

Innym przykładem może być spuścizna Bolesława Pacanowskiego. Należy on do tych artystów Żydów, którzy po II wojnie światowej, wbrew Zagładzie, uczestniczyli w odbudowie żydowskiej sztuki w Polsce. Sztuka ta swoim znaczeniem miała nawiązywać do międzywojennej tradycji sztuki żydowskiej – poprzez wybór żydowskich motywów religijnych, kulturalnych (jak w wypadku Pacanowskiego – *Portret Mendele Mojchera Sforima*) czy ludowych (jego *Muzykanci żydowscy*). W zbiorach Muzeum POLIN znajduje się ponadto dwadzieścia siedem projektów scenograficznych Pacanowskiego z lat 1949–1951 dla scen żydowskich w Łodzi i Wrocławiu. Pozyskane od Anatola Pacanowskiego i Any Josefy Gonzalez-Pacanowskiej prace tego artysty uzupełniają zespół dokumentów rodzinnych, w tym – jak oficjalnie określano specjalny rodzaj paszportów dla osób bez polskiego obywatelstwa – „dokumenty podróży”, z którymi Wenera i Bolesław Pacanowscy opuścili Polskę w wyniku kampanii antysemitkiej Marca 1968. Na temat tego okresu – okoliczności wyjazdu i ambiwalentnego doświadczenia samej emigracji – kurator-

ka opracowująca spuściznę przeprowadziła rozmowę z Anatolem Pacanowskim, co wzbogaciło o konteksty biograficzne wiedzę o kolekcji i uwidoczniło historię obiektów, ich drogę z Łodzi do Stanów Zjednoczonych, a także dostarczyło informacji na temat dalszych losów dzieł i ludzi.

Opracowując obiekty ze spuścizn – często trafiające do kolekcji w różnych okresach i otrzymujące w związku z tym oddalone od siebie numery ewidencyjne – trzeba zaznaczać, że obiekt jest częścią danej podkolekcji, wchodzi z innymi obiektami w relację, dopełnia je. Opis biograficzny i drogi twórczej nie musi być powielany, może być np. przygotowany do obiektu z pierwszym numerem w kolekcji – i do tego opisu można odsyłać w kartach kolejnych obiektów.

Można przyporządkowywać obiekt do więcej niż jednej podkolekcji. Jeśli w muzeum znajdują się różnorodne obiekty danego twórcy, a jednocześnie część z nich była przed przekazaniem ich do muzeum częścią czyjejś kolekcji prywatnej, warto w kartach podkreślić dodatkowo, że obiekt wchodzi w relację z innymi, pierwotnie znajdującymi się w kolekcji danej rodziny czy osoby. W zbiorach Muzeum POLIN można odnaleźć np. kolekcję ofiarowaną muzeum przez Ewę Kuryluk. Obok jej własnych prac i rodzinnych portretów autorstwa Jerzego Mierzejewskiego, Tadeusza Kulisiewicza, Jadwigi Walker są też dzieła Franciszki i Stefana Themersonów, Wandy Ładniewskiej-Blankenheimowej, Henryka Berlewiego i jego matki Heleny (Hel Enri), wreszcie prace Teodora Boka i pisane przez niego listy, a także jego zdjęcia (te ostatnie tworzą zbiór archiwalny artysty dopełniony przez korespondencję i zdjęcia przekazane do muzeum przez Andrzeja Bieńkowskiego oraz Wojciecha Przybyszewskiego).



Zdjęcie 3. Marek Szwarc, *Autoportret*, 1921, olej na płótnie, 76,2×65×3 cm, MPOLIN-M39



Zdjęcie 4. Album z wycinkami prasowymi dotyczącymi twórczości Marka Szwarca, 3.01.1959–
–9.12.1961, druk, rękopis, maszynopis, stemplowanie, papier, skóra, tekstylia, bawełna, 18,5×27 cm,
MPOLIN-A12.1.27



Zdjęcie 5. Roman Kramsztyk, *Portret Ireny z Silbermintzów Kramsztykowej*, około 1926, sangwina, kredka, papier, 55,5×43 cm, MPOLIN-M164



Zdjęcie 6. Roman Kramsztyk, *Portret Joanny Kramsztykówny*, około 1933, olej na płótnie, 68,2×62,5×5,2 cm, MPOLIN-M167

Z kolei stworzone przez Romana Kramsztyka portrety Ireny z Silbermintzów Kramsztykowej i jej córki Joanny są częścią wielkiej kolekcji rodziny Kramsztyków, różnorodnej pod względem rodzaju obiektów (dzieła sztuki, archiwalia, pamiątki osobiste, fotografie) i czasów ich powstania, budowanej dzięki szczodrości rozsianych po świecie potomków Kramsztyków.

Na przykładzie tych kolekcji widać, że oprócz rangi artystycznej dzieł sztuki ważny dla muzeów może być ich aspekt osobisty i historyczny. Uwypuklenie relacji zachodzących między danymi obiektami pozwala nie stracić z pola widzenia tej dodatkowej wartości obiektu. Jej zaakcentowaniu w opisie służy dokumentacja kompletowana przez muzeum w trakcie nabywania lub opracowywania – rozmowa z artystami, członkami rodzin artystów, dawnymi właścicielami, osobami sportretowanymi itp.

Wybrane zagadnienia ewidencyjne

Ewidencja dzieł sztuki ma wieloletnią tradycję, przykłady ewidencji takich obiektów można znaleźć jako egzempla w ustawach, o których też mowa jest we wcześniejszym tomie kompendium – stąd nie ma potrzeby ukazywania szerokiego wachlarza koniecznych rozwiązań w tej części. Nakreślimy w tym miejscu jedynie dwa zagadnienia: teka a cykl oraz obraz w ramie. Jeśli muzeum posiada tekę rysunków – powinna ona oczywiście stać się zespołem. Za przykład niech posłuży rysunkowa teka Elżbiety Nadel *Obrazki domowe. 18 szkiców z natury, Lwów[,] lipiec 1942*, wizualny dokument (z) Zagłady. Los lwowskich Żydów pod okupacją niemiecką tworzy historyczną klamrę, która określa czas i miejsce stworzenia przez Elżbietę Nadel jej rysowanego w czasie wojny „pamiętnika”. Składa się nań karta tytułowa i osiemnaście opatrzonych numerami i podpisami rysunków wykonanych czarnym tuszem. Wszystkie one, jak również praca *Plan mieszkania. Skala 1:66* i okładka, stanowią zespół obiektów. Z kolei zbiory np. fotografii artystycznej, które stanowią cykle, ale nie są tekami (np. cykle Krzysztofa Gierałtowskiego, Tadeusza Rolkego, Wojciecha Wilczyka, Krystyny Ziach, Chucka Fishmana), to pojedyncze obiekty. Informacja, że są to części cyklu, podawana może być w specjalnych polach.

Przyjmując do kolekcji obraz w ramie, każdorazowo należy zdecydować, czy rama jest wtórna i obraz zostanie rozramiony i zewidencjonowany jako nieposiadający ramy, czy jest ona ramą wykonaną specjalnie dla obrazu przez artystów lub w ich warsztacie albo w galerii w ścisłym porozumieniu z artystą i stanowi faktycznie element obiektu. W tym drugim wypadku ramę ewidencjonuje się razem z obrazem i jej wygląd powinien zostać uwzględniony w opisie wyglądu fizycznego, tak samo jak ewentualne cechy charakterystyczne i widniejące na niej napisy – należy je odnotować w specjalnych polach.

Obiekty sztuki współczesnej

Specyfika tego rodzaju obiektów

Dzieła sztuki współczesnej ze względu na swoją różnorodność, interdyscyplinarność i niezwykle szerokie spektrum zastosowanych strategii artystycznych bywają trudnym zbiorem do opracowania i ewidencji. Wiele z nich wyłamuje się z ram dotychczasowej praktyki muzealnej m.in. w związku ze specyficzną techniką, tworzywem czy ze względu na zagadnienia materialności dzieła (dotyczy to m.in. obiektów i działań efemerycznych, np. obiektów wykonanych celowo z nietrwałych materiałów, obiektów cyfrowych zwanych *born digital*, akcji, jakimi są np. interwencje artystyczne na wystawie stałej muzeum, czy performansów, gdzie w centrum uwagi jest artysta i jego proces twórczy). Artyści stosują na niespotykaną wcześniej skalę materiały oraz technalia niesłużące pierwotnie do celów artystycznych. Wywołuje to szereg pytań i wątpliwości na każdym etapie pracy z tego typu obiektami. Podstawą rzetelnego opracowania i w konsekwencji jego poprawnego ewidencjonowania jest poznanie idei dzieła. Proces przyjmowania obiektów sztuki współczesnej do zbiorów od samego początku zakładać więc powinien współpracę (jeśli to możliwe) pomiędzy artystą, kuratorem, a także – jeżeli są w zespole muzeum – inwentaryzatorem i konserwatorem, a czasem i specjalistą z innej dziedziny (np. technikiem audio-wideo, elektrykiem etc.).

Pozyskiwanie do zbiorów

Już w momencie rozpatrywania oferty nabycia obiektu sztuki współczesnej do zbiorów niezwykle istotna jest rozmowa z artystą lub zebranie wyczerpujących informacji co do przesłania i kontekstu dzieła oraz jego składowych. Daje to możliwość weryfikacji, czy praca wpisuje się w politykę gromadzenia zbiorów⁹, jeśli taka została wdrożona, lub jest zbieżna z ogólnymi założeniami kolek-

9. Więcej na temat polityki gromadzenia zbiorów w poprzedniej części: *Kolekcje. Rekomendacje...*, op. cit., s. 5–13.

cjonowania w muzeum, jeśli konkretny dokument nie powstał. Na tym etapie, czyli jeszcze przed obradami ciała, które wydaje rekomendacje dotyczące kolekcjonowania (określanego najczęściej jako np. Komisja Nabytków czy Komisja Zakupów), bardzo ważna jest decyzja, czy instytucja ma odpowiednie możliwości, aby przyjąć obiekt ze względu na wymagane warunki jego przechowywania i zabezpieczenia. Przygotowanie opinii przez konserwatora oraz inwentaryzatora będzie w tym zakresie bardzo pomocne. W sytuacji, kiedy w zespole nie ma takich specjalistów, w przypadku bardziej skomplikowanych technologicznie dzieł warto rozważyć zlecenie oceny ich stanu zachowania wraz ze sformułowaniem wytycznych dotyczących opieki (uwzględniających również niezbędne koszty) konserwatorowi specjalizującemu się w obiektach sztuki współczesnej. Sporządzenie rekomendacji co do sposobu ewidencjonowania oraz możliwości przechowywania dzieła spoczywa wtedy na osobie zajmującej się zbiorami.

Dzieła sztuki współczesnej to specyficzna grupa obiektów także dlatego, że jest objęta ochroną prawną-autorską – twórcy żyją lub nie minęło jeszcze 70 lat od daty ich śmierci. Dodatkową informacją, która jest istotna w kwestii pozyskania obiektu do zbiorów, są więc dane dotyczące posiadacza autorskich praw majątkowych (czy jest to autor, czy ktoś inny) oraz możliwości ich pozyskania lub uzyskania licencji do korzystania z dzieła – szerszego niż wynikający z ustawy o prawie autorskim tzw. dozwolony użytek¹⁰. Umowa zakupu lub warunki przyjęcia darowizny powinny jasno precyzować nie tylko przebieg nabycia egzemplarza dzieła (czyli samego materialnego obiektu lub jego egzemplarza cyfrowego), lecz także zagadnienia dotyczące możliwości korzystania z niego. W sytuacji, kiedy muzeum jest zainteresowane zakupem obiektu z rynku sztuki (na aukcji, od galerii) lub od osoby trzeciej, należy pamiętać, że najczęściej domyślnie jest to zakup samego egzemplarza bez uwzględnienia praw autorskich. Warto zawczasu ustalić tę kwestię, aby świadomie podjąć decyzję o ograniczeniach wynikających z braku praw do różnego typu działań lub założyć możliwość nabycia praw autorskich bezpośrednio od ich posiadcy, na mocy osobnej umowy¹¹.

Inną sytuacją jest nabycie dzieła za pośrednictwem galerii, która reprezentuje autora – daje to możliwość wyjaśnienia tego zagadnienia i zawarcia stosownych ustaleń w umowie zakupu.

Wycena, która bezpośrednio łączy się z powyższymi zagadnieniami, jest więc jeszcze jedną kwestią wymagającą specjalnej uwagi na tym etapie. Powinno zawsze zostać jasno określone,

10. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz. U. 1994 nr 24 poz. 83, w szczególności art. 28, 32, 33 i 34, s. 18–22.

11. Można tutaj mieć w pamięci możliwość zastosowania tzw. licencji zwrotnej, kiedy właściciel autorskich praw majątkowych chciałby być nadal uprawniony do korzystania z dzieła i to stoi na przeszkodzie przekazaniu (lub zbyciu) na rzecz muzeum autorskich praw majątkowych albo licencji. Zastosowanie tego rozwiązania pozwala określić w umowie, że muzeum staje się posiadaczem praw (lub licencjobiorcą) i jednocześnie deklaruje udzielenie sprzedawcy/darczyńcy licencji na określonych polach eksploatacji.

co wchodzi w jej skład (zgodnie z powyższymi stwierdzeniami: czy dotyczy samego egzemplarza dzieła, czy obejmuje też jakiś rodzaj praw do korzystania z dzieła, a jeśli tak, to jakich i z jakimi polami eksploatacji). W przypadku dzieł sztuki współczesnej najczęściej pierwszej proponowanej wyceny dokonuje artysta/artystka (ewentualnie galeria lub kurator tę osobę reprezentujący), jednak prawidłowe szacowanie wymaga porównania z rynkowymi i instytucjonalnymi wartościami. Trudność, z pewnością, stanowią dzieła artystów nieobecnych na komercyjnym rynku sztuki, w takim wypadku obiektywna ocena wartości musi przebiegać na podstawie krzyżowego porównania. Wycena taka uwzględnia ceny rynkowe prac innych twórców, wybranych z uwagi na podobieństwo poziomu artystycznego, gatunku sztuki, okresu działalności i nurtu, w jakim funkcjonują¹².

Zebranie wszystkich powyższych informacji stanowi podstawę do przygotowania rzetelnej rekomendacji dotyczącej nabycia obiektu.

Do szczególnych wypadków należy nabywanie prac, które powstały na zamówienie muzeum w ramach jego rozmaitych działań programowych. Muzeum może wdrożyć zasadę, że na etapie umowy z autorem, jaka jest zawierana jeszcze przed powstaniem dzieła, w jej treść wpisana będzie intencja (jeśli taka jest) pozyskania tego obiektu do zbiorów muzealnych. Podkreślimy, że intencja przyjęcia nie oznacza ostatecznej decyzji o przyjęciu. Umowa zawierana jest bowiem na etapie przedtwórczym, którego wynik, czyli skończony obiekt, możliwy jest do poznania i oceny dopiero po jego wykonaniu, zatem zobowiązanie się obu stron do obligatoryjnego jego przyjęcia nie jest zasadne. Druga kwestia to, opisane już wyżej, przekazanie autorskich praw majątkowych lub udzielenie licencji. Trzecia – zasady finansowe przyjęcia dzieła, jeśli taka decyzja zostanie podjęta – czy honorarium autora/autorki z tytułu umowy o dzieło zamknie już wszystkie roszczenia, czy też nie. W wyniku tego typu zapisów Komisja Nabytków, już po wykonaniu obiektu, może podjąć obiektywną decyzję dotyczącą włączenia go do zbiorów, biorąc pod uwagę kryteria artystyczne, merytoryczne i finansowe. W umowie z autorem na wykonanie dzieła najczęściej nie są precyzowane tytuł, technika, tworzywo i inne szczegóły określające pracę, a są one niezbędne z punktu widzenia jej opracowania i prawidłowej ewidencji. Możliwe jest zatem wdrożenie zasady podpisywania porozumienia doprecyzowującego cechy i wartość obiektu, tak aby uniknąć przyszłych nieporozumień. W taki sposób między innymi włączony do zbiorów Muzeum POLIN został cykl autorskich fotografii Anny Królikiewicz, *Bez tytułu* (2021), które

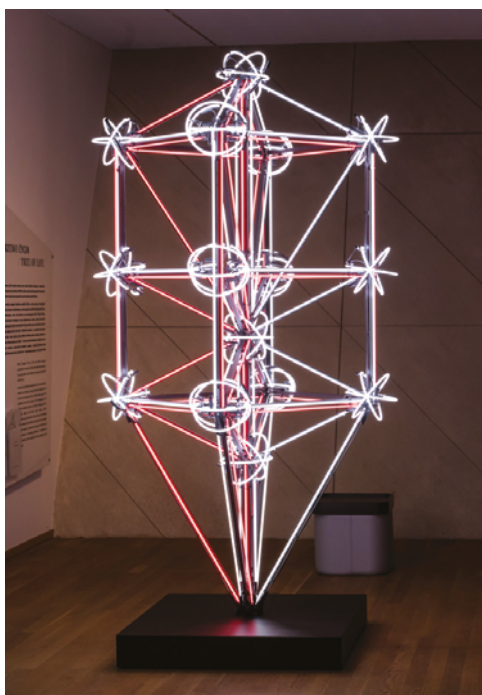
12. Wojciech Szafrński, *Jak prawidłowo wycenić dzieło sztuki współczesnej. Między praktyką a standardem wycen dokonywanych przez muzea*, w: (Ko)lekcja sztuki. Opieka nad zbiorami sztuki współczesnej, red. Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Polskie Stowarzyszenie Inwentaryzatorów Muzealnych, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2021, s. 26–27, wersja dostępna w Internecie: <https://stowarzyszenieipsim.pl/dobre-praktyki/publikacja-psim-kolekcja-sztuki-opieka-nad-zbiorami-sztuki-wspolczesnej/> (dostęp: 12.12.2022).

powstały jako autokomentarz do jej instalacji artystycznej wykonanej na potrzeby wystawy „Od kuchni. Żydowska kultura kulinarna” (11.03–12.12.2022). Zarówno instalacja, jak i zdjęcia były przedmiotem umowy o dzieło spisanej z uwzględnieniem powyżej opisanych ustaleń, a fotografie zostały zaakceptowane jako potencjalna część kolekcji decyzją Komisji Nabytków. Ich opracowanie i zewidencjonowanie przebiegło na bazie precyzującego je porozumienia.

Wartym osobnego omówienia przypadkiem są dzieła powielalne – wieloedycyjne. Współcześnie dotyczy to nie tylko prac w tradycyjnych technikach graficznych i fotograficznych, ale również dzieł określanych jako *born digital* – fotografii cyfrowych oraz prac audio i wideo. Istnieje – wywodzący się właśnie z zasady określania liczby odbitek w grafice – ogólnie przyjęty zwyczaj określenia liczby egzemplarzy (edycja). Pozwala to uporządkować ich funkcjonowanie na rynku sztuki, a także przy użyczeniach i ekspozycjach. Przed nabyciem dzieła należy więc ustalić, jaka jest jego edycja i który jej numer jest oferowany muzeum. Przykładowy zapis tej informacji to: 1/3 + ap. Pierwsza cyfra określa numer egzemplarza, kolejna, po ukośniku, wskazuje liczbę egzemplarzy w edycji. Bardzo często występujący skrótowiec „ap” (od ang. *artist proof*; to analogia do znanego z grafiki oznaczenia „E/A” lub „Epreuve d’Artiste”) mówi o liczbie egzemplarzy przeznaczonych na użytek samego twórcy (w przypadku dzieł współczesnych zazwyczaj jeden, stąd w podanym przykładzie brak „1” – domyślne). Informacja o numerze edycji powinna się znaleźć w ofercie, w umowie, a potem także w karcie obiektu. Istnieją rozbieżne interpretacje prawne co do tego, czy możliwe jest przeniesienie autorskich praw majątkowych do wyłącznie poszczególnych egzemplarzy tego dzieła (a nie wszystkich), zatem w takim przypadku współpraca z prawnikiem przy konstrukcji umowy jest zasadna.



Zdjęcie 7. Anna Królikiewicz, *Bez tytułu*, 2022, wydruk pigmentowy na papierze fotograficznym, ed. 1/1 + ap., 13,5×10,1 cm, MPOLIN-M1356, MPOLIN-M1360.

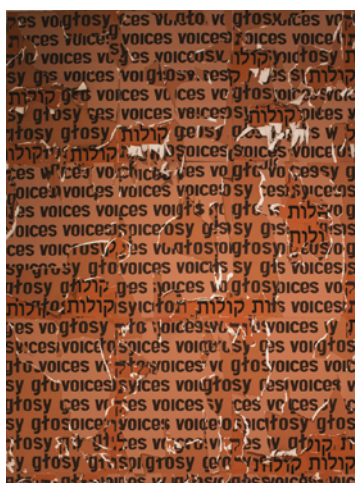
[illegible]

Zdjęcie 9 Hubert Czerepok, Drzewo życia, 2019, instalacja (neony, metal), egzemplarz ekspozycyjny wykonany na podstawie projektu, prezentowany w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Opracowanie merytoryczne

Podstawą do opracowania obiektu sztuki współczesnej powinien być, poza informacjami opisanymi w powyższych akapitach, szczegółowy wywiad z artystą, tym dokładniejszy, im bardziej złożone, skomplikowane materiałowo lub technologicznie czy niejednoznaczne w odbiorze jest dzieło. Wywiad taki – opisujący, jaką rolę ma pełnić obiekt w zbiorach, w jaki sposób należy go opracować oraz ewidencjonować – stanowi podstawę dla właściwego przygotowania karty obiektu. Jest on także punktem wyjścia do ustalenia dalszego sposobu funkcjonowania dzieła w kolekcji – popularyzacji, eksponowania czy konserwacji¹³. Dobrą praktyką jest opracowanie formularza takiego wywiadu, który będzie podzielony na części dotyczące:

- idei pracy – jej wymowy i genezy – oraz tego, czy jest częścią cyklu lub projektu;
- zastosowanych materiałów i technik, ich ewentualnego znaczenia i powodu zastosowania, a także informacji o podwykonawcach i ich roli;
- sposobu ekspozycji – ilości elementów i możliwości rozdzielnego ich prezentowania, sugerowanej oprawy, wystawiania, określenia miejsca czy przestrzeni ekspozycyjnej, rodzaju oświetlenia oraz koniecznego sprzętu do wystawienia (np. rodzaju projekcji w przypadku dzieł audio-wideo), a także treści podpisu i opisu katalogowego;
- konserwacji i restauracji – autorskich zaleceń dotyczących zabezpieczenia (ochrony) pracy, granic naprawy i ingerencji konserwatorskich, dopuszczalnych widocznych elementów starzenia, danych technologicznych, w tym ewentualnych wskazówek dla stworzenia „repozytorium części zamiennych”, czyli zestawu elementów, które są specyficzne z technologicznego punktu widzenia, a niezbędne dla właściwej konserwacji lub wymiany.



Zdjęcie 10. Jadwiga Sawicka, *Głosy*, 2020, instalacja (druk, klej, papier), 400×280 cm MPOLIN-M899

13. Monika Jadzińska, *Opieka, ochrona i dokumentacja sztuki współczesnej*, w: *(Ko)lekcja sztuki...*, op. cit., s. 32.

W przypadku skomplikowanych, wieloczęściowych obiektów polecane jest stworzenie na podstawie takiego wywiadu (i dołączenie do dokumentacji obiektu) instrukcji ekspozycji, transportu i przechowywania dzieła. Powinna ona powstać niekiedy nie tylko w konsultacji z artystą, lecz także z technikiem. Dokument taki jest potrzebny inwentaryzatorowi przy wypożyczeniach oraz prezentacji wewnątrz instytucji własnej. Dobrym rozwiązaniem może okazać się czasem szerszy zapis wywiadu (audio lub wideo) jako materiał dokumentacyjny wykorzystywany jedynie do celów wewnętrznych muzeum, a także techniczna dokumentacja wizualna, dotycząca np. etapów montażu. Obecność konserwatora (zewnętrznego, jeśli nie ma go w zespole instytucji) podczas wywiadu jest wskazana dodatkowo ze względu na zebranie wytycznych z zakresu profilaktyki konserwatorskiej, przechowywania i transportu. Przygotowanie tego typu dokumentacji obiektu już na poziomie akcesji daje pewność, że obiekt będzie właściwie opracowany, prezentowany i zachowywany. Przykładem obiektu, dla którego niezbędne było przeprowadzenie pogłębionego wywiadu, są *Głosy* (2020) Jadwigi Sawickiej. Praca tworzona na ekspozycję „Tu Muranów” w zamysle jako instalacja *in situ* (przeznaczona do określonego miejsca) okazała się, dzięki współpracy artystki z konserwatorami, możliwa do włączenia do zbiorów. Jednak jej przesłanie, możliwość i sposób ponownego montażu oraz zasady przechowywania i zakres konserwacji, a także takie szczegóły jak sygnowanie czy znakowanie zostały omówione podczas wywiadu. Zapis ten, autoryzowany przez artystkę, został dołączony do karty obiektu.



Zdjęcie 11. Wilhelm Sasnal, *Bez tytułu*, 2021, flamaster, papier, 29,8×1,2 cm, MPOLIN-M1253 i MPOLIN-M1254

Jak już sygnalizowaliśmy, dla przygotowania rzetelnego opisu merytorycznego, a w szczególności katalogowego, ważne jest także osadzenie danej pracy w obrębie drogi twórczej artysty, często poznanie dodatkowych źródeł inspiracji, również innych tekstów kultury, nie tylko z dziedziny sztuki. Wątki dotyczące tworzyw i technik czasem także są bezpośrednio związane z konkretnym okresem lub tematem poruszonym przez autora dzieła. Z tego powodu, dla uzasadnienia tez krytycznych lub interpretacyjnych, niezbędne czasem stają się porównawcze konsultacje międzyinstytucjonalne – wiedza dotycząca analogicznych obiektów lub zbiorów prac w rozmaitych kolekcjach jest bardzo pomocna. Dodatkowo do dokumentacji obiektu dobrze jest włączyć teksty katalogowe, istotne artykuły krytyczne dotyczące tego dzieła lub tematyki. Warto także odnotować, poza koniecznym wskazaniem przynależności do cyklu lub relacji z innymi obiektami lub zbiorami, wszelkie szczegółowe informacje, np. związki instalacji z programem własnym instytucji, informacje dotyczące ewentualnych różnic między obiektem, który stanowi projekt wydawniczy, a jego ostateczną wersją w druku, a także inne dane związane bezpośrednio z obiektem. Dobrym przykładem mogą być rysunki Wilhelma Sasnala, *Bez tytułu* (2019) – projekty okładki do utworu Chóru POLIN, który to utwór powstał jako muzyczny komentarz do wystawy artysty „Taki pejzaż” (2021). W opisie obiektów znalazła się informacja o tym, że rysunki różnią się od drukowanej wersji, gdyż jeden ze zwrotów użytych pierwotnie przez artystę został skorygowany na poziomie składu technicznego. Poprawka ta została wprowadzona za zgodą autora, co jest bardzo istotną informacją przy porównywaniu wydrukowanej okładki z projektem (obiektem). Dodatkowo w komentarzu umieszczone zostały szczegóły wydarzenia, którego dotyczy praca, i jego powiązania z programem wystawy. Został więc zachowany schemat – od najważniejszych wiadomości po bardziej poboczne, wszystkie jednak elementy opisu stanowią pełną informację nie tylko na temat samego dzieła, lecz także jego miejsca i roli w zbiorach instytucji.

Wybrane zagadnienia ewidencyjne

O ile dla dzieł wykonanych w tradycyjnych technikach przepisy ewidencyjne stanowią sprawdzony, niebudzący wątpliwości system, o tyle w wypadku dzieł sztuki współczesnej może on czasem powodować trudności. Warto więc w tym miejscu odnieść się do kilku wybranych aspektów ewidencjonowania tego typu prac.

Przede wszystkim należy pamiętać, że poznanie idei dzieła i wywiad z autorem ma zasadnicze znaczenie także dla sposobu ewidencjonowania – wskazuje choćby, czy jest to obiekt pojedynczy, czy zespół obiektów, czy też cykl obiektów pojedynczych (jeśli mogą funkcjonować osobno, bez konieczności prezentowania całości). Czasem taka decyzja jest nieoczywista. Przykładem

może być instalacja malarsko-dźwiękowa Włodzimierza Jana Zakrzewskiego *Powidoki* (2016), zainspirowana kolorami i dźwiękami przedwojennych sztetli, składająca się z czterech obrazów i czterech dopasowanych do nich ścieżek dźwiękowych. Ze względu na homogeniczność dzieła i integralne powiązanie jego elementów podjęto decyzję, że praca zewidencjonowana zostanie jako obiekt pojedynczy składający z czterech obrazów i czterech ścieżek dźwiękowych.

Jeśli w muzeum przyjęto zasadę rozdzielania ksiąg inwentarzowych ze względu na gatunki obiektów, trudności przysparzają dzieła różnogatunkowe. Dobrze jest zatem wiedzieć, która część dzieła jest najważniejsza – i wpisać obiekt w księgę tego gatunku. Jeśli natomiast wszystkie części są równoważne, a dzieł takich jest więcej lub kolekcja ma potencjał do rozwoju, warto zastanowić się nad wprowadzeniem osobnej księgi dla tego typu dzieł, np. „instalacja”. Z pewnością nietrafionym pomysłem będzie rozdzielenie takiego obiektu i wpisanie go pod różnymi numerami ewidencyjnymi do różnych ksiąg.



Zdjęcie 12. Włodzimierz Jan Zakrzewski, *Powidoki*, 2013, instalacja malarsko-dźwiękowa (akryl, metal, płótno, instalacja dźwiękowa), MPOLIN-M1105, fotografia z wystawy „Włodzimierz Zakrzewski – Polin i inne pejzaże”, Galeria Le Guern, Warszawa, 28.09–13.11.2013

Jeszcze inną grupą obiektów, które niosą ze sobą trudności ewidencyjne, są tak zwane obiekty *born digital*, czyli mające wyłącznie postać cyfrową. Jeśli zamysłem twórczym było wyprodukowanie pliku cyfrowego lub zapisu audio-wideo (w przypadku starszych dzieł), to należy włączyć go do zbiorów właśnie w takiej formie i zewidencjonować ten plik, a nie nośnik czy wydruk. Obiekty takie jak filmy wideo i zdjęcia cyfrowe mogą być przechowywane w formie opisanych numerem ewidencyjnym plików na osobnym udziale sieciowym, do którego dostęp jest ściśle

kontrolowany i ograniczony. Wszystkie nośniki z dziełami przekazane przez autorów są ewidencjonowane (tym samym numerem co pliki), odnotowywane w kartach obiektów i przechowywane w magazynie zbiorów w wydzielonym miejscu.

Przykładowy formularz wywiadu z artystą

IDEA PRACY

1. pomysł/przekaz pracy – w kilku słowach
2. jak powstała praca
3. czy praca jest lub ma być częścią serii/cyklu/projektu

MATERIAŁY I TECHNIKI

1. informacje o materiałach (nazwy, składy, wytwórcy, dostawcy, producenci)
2. zastosowane techniki (autorskie czy podwykonawcy)
3. znaczenie materiałów i technik, powód zastosowania
4. informacje o próbkach materiałów, własna dokumentacja artysty w trakcie pracy, inne źródła informacji o technikach

EKSPOZYCJA

opinie lub zalecenia dotyczące sposobu montażu, eksponowania

- czy dopuszczalna jest oprawa/krosno, obramienie
- czy wymagane jest konkretne miejsce ekspozycji (w osobnej przestrzeni / na osobnej ścianie itd.)
- czy wymagane jest szczególne oświetlenie
- wymogi co do interakcji z innymi pracami na wystawie / odstępu od nich

PREWENCJA / KONSERWACJA

1. czy stan (i kompletność) materiałów ma wpływ na odbiór pracy
2. czy degradacja materiałów jest elementem pracy, czy powinna być w miarę możliwości zatrzymywana
3. autorskie zalecenia dotyczące zabezpieczenia (ochrony) pracy
4. wskazówki odnośnie do przechowywania i transportu, jeśli są jakieś specjalne wymagania
5. zmiany w pracy (jako wynik starzenia albo zniszczenia) – które są zamierzone/akceptowalne, a które nie
6. doświadczenia ze starzeniem/niszczeniem prac i konserwacją
7. zakres planowanych/akceptowalnych interwencji w:
 - względ estetyczny
 - autentyczność (które elementy nie muszą być oryginalne)
 - funkcjonalność (funkcjonalność w związku z wymową dzieła, zaakceptowanie wymiany elementów dla zachowania funkcjonalności)

Plansze komiksowe

Specyfika tego rodzaju obiektów

Terminem plansza komiksowa określa się całość kompozycji kadrów jednej strony albumu komiksowego – względnie dwóch stron, jeśli kompozycja obejmuje strony „rozkładowe” („widzące”). W tym drugim wypadku jest to najczęściej plansza jednokadrowa¹⁴. W zasadzie plansza komiksowa pod wieloma względami niewiele różni się od ilustracji, zwłaszcza plansz do książek obrazkowych (picturebooków) – te ostatnie najczęściej są właśnie pełnymi kompozycjami na strony rozkładowe¹⁵. Stąd w muzeach kolekcje grafiki użytkowej ujmować można w różnych opisach (także sprawozdaniach), prezentacjach – całościowo, włączając w nią projekty stron i okładek do albumów komiksowych, książek obrazkowych, ilustracji do książek i czasopism, gazetowych pasków komiksowych itp.

O ile na świecie nobilitacja komiksu odbyła się w latach 70. XX w., w Polsce nastąpiła niedawno – czy też, jeśli patrzeć na sytuację nieco realistyczniej – postępuje od niedawna; funkcjonują akademickie badania komiksologiczne, regularnie odbywają się komiksowe aukcje galeryjne, od 2012 r. istnieje profesjonalna galeria tego rodzaju prac (i w ogóle przedmiotów kolekcjonerskich związanych z kulturą popularną). Ogromną rolę w procesie nobilitacji odgrywają wystawy oryginalnych plansz komiksowych czy takie, na których plansze stanowią część ekspozycji. Oryginały plansz komiksowych znajdują się nie tylko w kolekcjach prywatnych, ale również w zbiorach instytucjonalnych, muzealnych, w tym w Muzeum POLIN.

Oryginał planszy komiksowej czy planszy książki obrazkowej to w zasadzie rysunek (przyjmijmy odtąd, że pisząc „plansza komiksowa”, „plansza picturebookowa”, „ilustracja”, odnosimy się do oryginałów – projektów, a nie wydrukowanych już w albumach stron-plansz). Jednocześnie nie

14. Takie efektowne dwustronicowe kadry – plansze jednokadrowe na strony rozkładowe – obok okładek są uznawane za najatrakcyjniejsze na rynku galeryjnym obiekty. Zob. Sebastian Frąckiewicz, *Wyjście z getta. Rozmowy o kulturze komiksowej w Polsce*, Warszawa 2012, rozmowa z Krzysztofem Masiewiczem. Skondensowane informacje na temat plansz komiksowych i podział rodzajowy plansz – na stronie galerii Artkomiks.pl: <https://artkomiks.pl/kategoria-pracy/rodzaje/plansze-komiksowe/> (dostęp 19.10.2022).

15. Tak jak w ogóle płynna jest granica gatunkowa między książką obrazkową a komiksem. Zob. m.in. Jerzy Szyłak, *To ptak! To samolot! To ikonotekst! Książka – komiks – picturebook (medium czy media?)*, w: *Komiks i jego konteksty*, red. Izolda Kiec, Michał Traczyk, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2014.

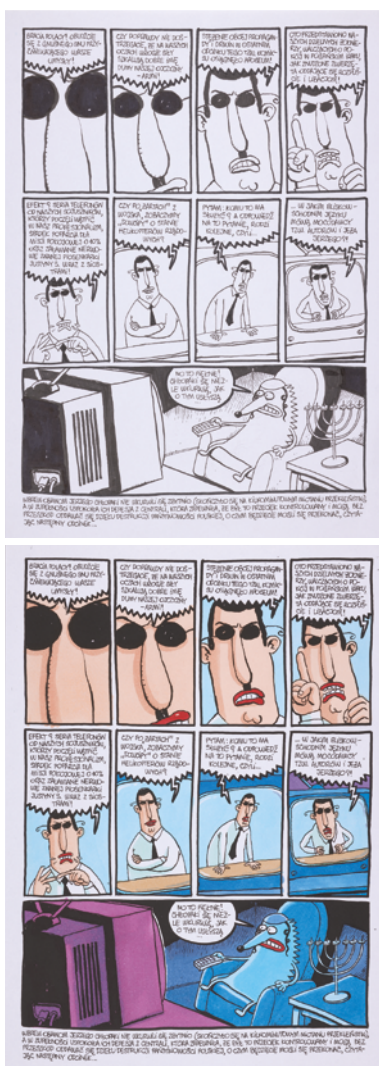
jest tylko rysunkiem – warstwa wizualna nie wyczerpuje istoty komiksu (książki obrazkowej), medium rozpięte jest między plastyką i literaturą, łączy w sobie – w uproszczeniu – wizualność tej pierwszej i narracyjność drugiej. To rozpięcie stanowi o jego istocie i osobności.

Prace komiksowe i plansze książek obrazkowych mogą funkcjonować w następujących postaciach:

- ostateczne w całości plansze, rysowane tradycyjnymi technikami i z naniesionym odręcznie liternictwem (o ile takie było na planszy) – ich zawartość jest identyczna lub bardzo bliska planszom wydrukowanym w albumie (taki kształt ma np. część znajdujących się w kolekcji Muzeum POLIN plansz *Achtung Zelig! Druga wojna* Krystiana Rosenberga [Rosińskiego] i Krzysztofa Gawronkiewicza);
- plansze wydrukowane i sygnowane – samodzielnie funkcjonujące w obiegu kolekcjonerskim papierowe wersje konkretnej planszy z przygotowanego w całości narzędziami komputerowymi albumu czy paska gazetowego (np. wydruk planszy z *Zaduszek* Rutu Modan); zdarzają się także sytuacje, że artyści na podstawie planszy przygotowanej pierwotnie w całości jako grafika komputerowa na potrzeby rynku kolekcjonerskiego rysują odręcznie na papierze jej analogiczną wersję i wprowadzają do obiegu galeryjnego;
- rysowane tuszem (często konturowo) czarno-białe wersje plansz, które w albumie funkcjonują w wersji kolorowej – ostateczna albumowa wersja powstaje w obróbce komputerowej (plansze z noweli komiksowej *Złote pszczoły*, scen. Monika Powalisz, rys. Zosia Dzierżawska; plansze z noweli *Czarny wojownik z Jerozolimy* Michała Śledzińskiego; z *Powstania*, scen. Marzena Sowa, rys. Krzysztof Gawronkiewicz);
- dwie wersje papierowych plansz – czarno-białej i barwnej, pokolorowanej farbami, pisakami itp. (*Jeż Jerzy. Ziom*, scen. Rafał Skarżycki, rys. Tomasz Lew Leśniak; rysunek Berka Joselewicza do projektu plakatu Przemysława „Trusta” Truścińskiego);
- plansze, które zawierają tylko warstwę graficzną, mimo że ich wersja albumowa zawiera także napisy – liternictwo sporządzane jest na osobnych kartach lub wprowadzone technikami komputerowymi; jeśli liternictwo powstało na osobnych kartach tradycyjnymi metodami piśmienniczymi, również funkcjonuje w obiegu kolekcjonerskim i może stać się częścią kolekcji muzealnej (jest to wskazane, jeśli w zbiorach znajduje się karta podstawowa planszy); dodajmy w tym miejscu, że w branży funkcjonuje specjalna profesja – liternika, jakkolwiek, rzecz jasna, liternictwo może przygotowywać i sam rysownik (np. karty z liternictwem do noweli komiksowej *Przemiana*, scen. Monika Powalisz, rys. Olga Wróbel);
- wykonane na papierze rysunki różnych elementów plansz – rysunki te na kolejnym etapie pracy twórczej są skanowane przez artystów i w obróbce komputerowej wkomponowywane w planszę (prace Krzysztofa Ostrowskiego z noweli komiksowej *Full stomach*);
- rysunki, które powstały jako nowsze wersje elementów planszy, na osobnej karcie, i nie zostały naklejone na plansze, tylko wkomponowane dopiero w trakcie graficznej obróbki komputerowej – taki rysunek staje się kolejnym obiektem (warsztatowym) związanym

z daną planszą; rysunki takie nie muszą stanowić korekty elementu planszy, mogą być jego alternatywną wersją do nowszego wydania, stworzoną po to, by wydania w pewnych szczegółach różniły się od siebie, co stanowi dodatkową atrakcję dla odbiorców (np. rysunek orła do jednego z kadrów drugiego wydania *Achtung Zelig!*);

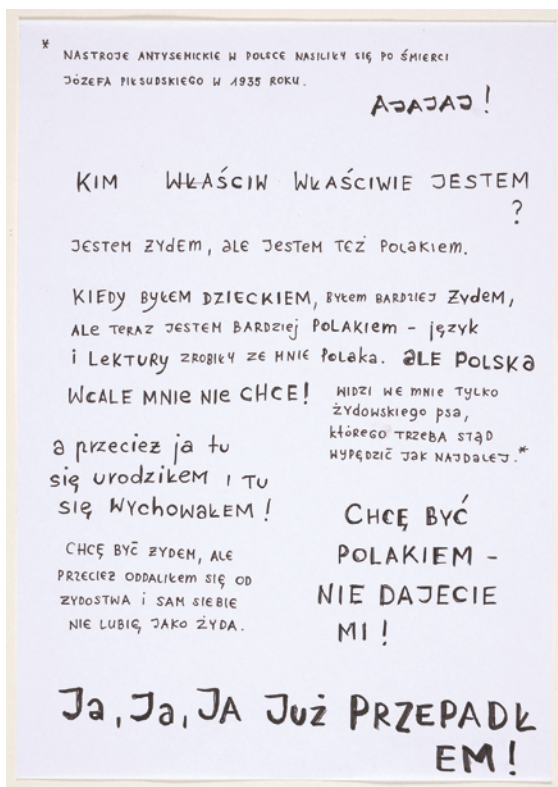
- rysunki i plansze warsztatowe, przygotowawcze: szkice (w zbiorach Muzeum POLIN znajduje się np. szkic Willa Eisnera do *Umowy z Bogiem*), próby stylu, robocze kadrowania, pierwsze czy nawet drugie wersje – nieostateczne – plansz, zarzucone wersje liternictwa (w Muzeum POLIN znajduje się wiele tego rodzaju materiałów warsztatowych z noweli komiksowej *Złote pszczoły*).



Zdjęcie 13. Rafał Skarżyski (scen.), Tomasz Lew Leśniak (rys.), *Bracia Polacy!*

– wersja czarno-biała i *Bracia Polacy!*

– wersja kolorystyczna (projekt: Jeż Jerzy. Ziom), 2005, flamaster, papier, 29,7×21 cm, MPOLIN-M875, MPOLIN-M877



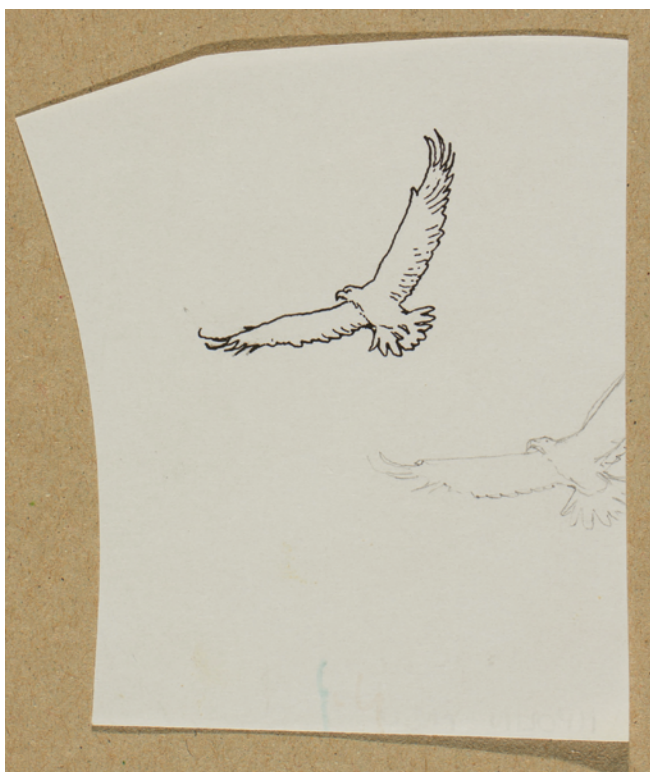
Zdjęcie 14. Liternictwo do komiksu *Przemiana*, karta 12, 2011, scen. Monika Powalisz, rys. i liternictwo Olga Wróbel, tusz, papier, 29,7×21 cm, MPOLIN-M275



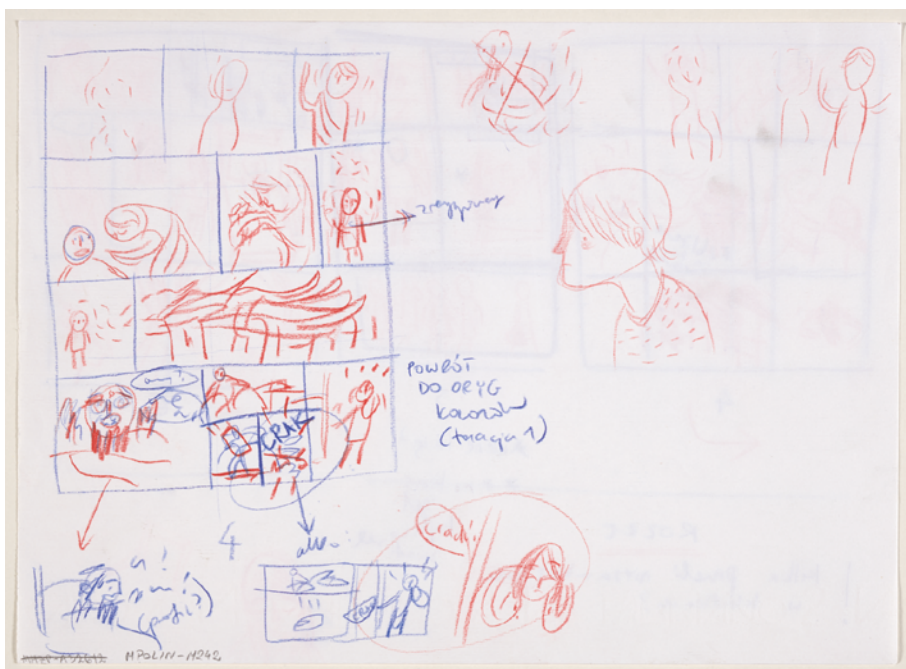
Zdjęcie 15 i 16.

Zdjęcie 15 Krzysztof Ostrowski, Rysunek głównego bohatera do 3. kadru planszy *Miesiąc później* (projekt: *Full stomach*), 2008, tusz, kredka, papier, 21×29,7 cm, MPOLIN-M309

Zdjęcie 16 Krzysztof Ostrowski, Rysunki czterech postaci do planszy *Moje wyprawy stawały się coraz dłuższe* (projekt: *Full stomach*), 2008, tusz, kredka, papier, 21×29,7 cm, MPOLIN-M311



Zdjęcie 17. Krzysztof Gawronkiewicz, Rysunek do drugiej wersji 2. kadru planszy *Daleko jeszcze?* (projekt: *Achtung Zelig! Druga wojna*, scen. Krystian Rosenberg [właśc. Rosiński]), 2004, rysowanie, tusz, ołówek, papier, 9,5×8,3 cm, MPOLIN-M20



Zdjęcie 18. Zosia Dzierżawska, Rysunki robocze do komiksu *Złote pszczoły*, karta 2, scen. Monika Powalisz, 2011, rysowanie, rękopis, papier, 24×32,9 cm, MPOLIN-M242



Zdjęcie 19. Zosia Dzierżawska, Rysunki robocze do komiksu *Złote pszczoły*, karta 6, scen. Monika Powalisz), 2011, rysowanie, rękopis, papier, 21×29,7 cm, MPOLIN-M246

Pozyskiwanie do zbiorów

Właścicielami planszy w momencie jej powstania są rysownicy, a jeśli za stworzenie liternictwa, tradycyjnymi technikami, odpowiedzialna była inna niż rysownik osoba, do niej należą karty liternicze.

Niekiedy, w zasadzie w bardzo szczególnych wypadkach, rysownicy honorują jako współwłaścicieli plansz scenarzystów, scenarzystki (ale do momentu przekazania czy sprzedania plansz to raczej rysownicy je przechowują).

Oczywiście czymś innym – o tym była już mowa w części poświęconej sztuce współczesnej – jest własność obiektu, a czymś innym prawa autorskie. Scenarzyści są współtwórcami albumów i przysługują im również prawa autorskie, zwłaszcza do warstwy tekstowej, ucieleśnionej w literaturze. Nawet jeśli muzeum nabywa planszę od rysownika (nie zaś od galerii bądź prywatnego kolekcjonera odsprzedającego swoją własność) i ma w związku z tym możliwość nabycia licencji lub szerszych praw od sprzedającego – zanim nie porozumie się ze współtwórcami, nadal nie posiada wystarczających praw, by np. eksponować obiekt na płatnych pokazach i by udzielać dalszych licencji. Może w tej sytuacji udostępniać obiekty tylko w ramach dozwolonego

użytku: bezpłatnie wystawiać publicznie, używać na bezpłatnych ekspozycjach, w promujących je publikacjach.

Wydaje się jednak, że samych kart literniczych, tj. takich, na których jest wyłącznie tekst, muzeum nie może udostępniać bez odpowiednich zezwoleń ze strony scenarzysty nawet na bezpłatnych pokazach¹⁶.

Problem praw autorskich w wypadku grafiki użytkowej jest jeszcze bardziej złożony. Umowy wydawnicze między autorami a oficynami wydawniczymi obejmują najczęściej licencję wyłączną do komiksu (książki obrazkowej, ilustracji) na dany okres – autorzy udzielają jej wydawnictwom, by te mogły rozporządzać swobodnie wszelkimi materiałami gotowego albumu. W rozmowach z muzeami na temat praw autorskich artyści mają zazwyczaj na uwadze konieczność przyszłego okresowego udzielenia przez siebie licencji wyłącznej wydawnictwom (na wznowienie albumu), stąd niechętnie udzielają jakiegokolwiek licencji muzeom. Optymalnym rozwiązaniem wydaje się precyzyjne określenie pól eksploatacji dla muzeów, wyłączające publikacje albumowe – wówczas to ostatnie pole eksploatacji „zarezerwowane” zostanie dla wydawnictw i na nie artyści będą mogli ewentualnie udzielać im licencji.

Opracowanie merytoryczne

W poniższych uwagach sygnalizujemy skrótowo tylko elementy opracowania związane ze specyfiką plansz, problemy rzadziej spotykane przy opracowaniu pokrewnych obiektów – rysunków czy obrazów, kolaży.

Najczęściej plansze komiksowe i plansze do książek obrazkowych jako elementy danego projektu nie mają samoistnych tytułów (artyści zazwyczaj określają je roboczo tylko numerem). Dobrym rozwiązaniem wydaje się nadawanie im tytułów incipitowych – od pierwszych wyrazów na danej planszy w jej wersji opublikowanej, albumowej (a zatem ostatecznej; może ona się nieznacznie różnić od liternictwa na oryginale, powstałego na konkretnym etapie twórczym, zamkniętym jednak później – dopiero w momencie druku komiksu/książki obrazkowej, po ostatnich redakcjach, korektach).

16. Uznanie samych kart literniczych za „utwory plastyczne”, o których mowa w ustawie o prawie autorskim w zapisach o dozwolonym użytku, może być dyskusyjne. Zob. art. 32 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Por. art. 333.

Autorami plansz są nie tylko rysownicy, ale także scenarzyści, jak również niekiedy liternicy. W zależności od typu obiektu należy wymieniać odpowiednią lub wszystkie z tych osób w polu przeznaczonym na wskazanie autorstwa, łącznie z określeniem roli (jeśli mamy do czynienia z planszą z różnymi elementami – i rysunkami w kadrach, i dymkami z tekstem – wymieniamy wszystkich twórców, jeśli z samą kartą literniczą – autorami są tylko scenarzysta i osoba wykonująca liternictwo – może być to rysownik, może jednak być to liternik; jeśli mamy do czynienia z rysunkiem elementu, o którym wiemy, że nie został wyraźnie przewidziany w scenariuszu – za autora wypada uznać wyłącznie rysownika).

Jako podstawowe miejsce powstania obiektu wskazujemy miejsce narysowania planszy (nie napisania scenariusza), tak samo określamy czas powstania – najważniejsza jest data ukończenia rysowania (nie powstania scenariusza czy koncepcji albumu ani jego publikacji – ich daty, tak jak miejsce powstania scenariusza, wymienić warto w polach pomocniczych karty obiektu, podobnie jak datę rozpoczęcia rysowania, jeśli prace były rozciągnięte w czasie).

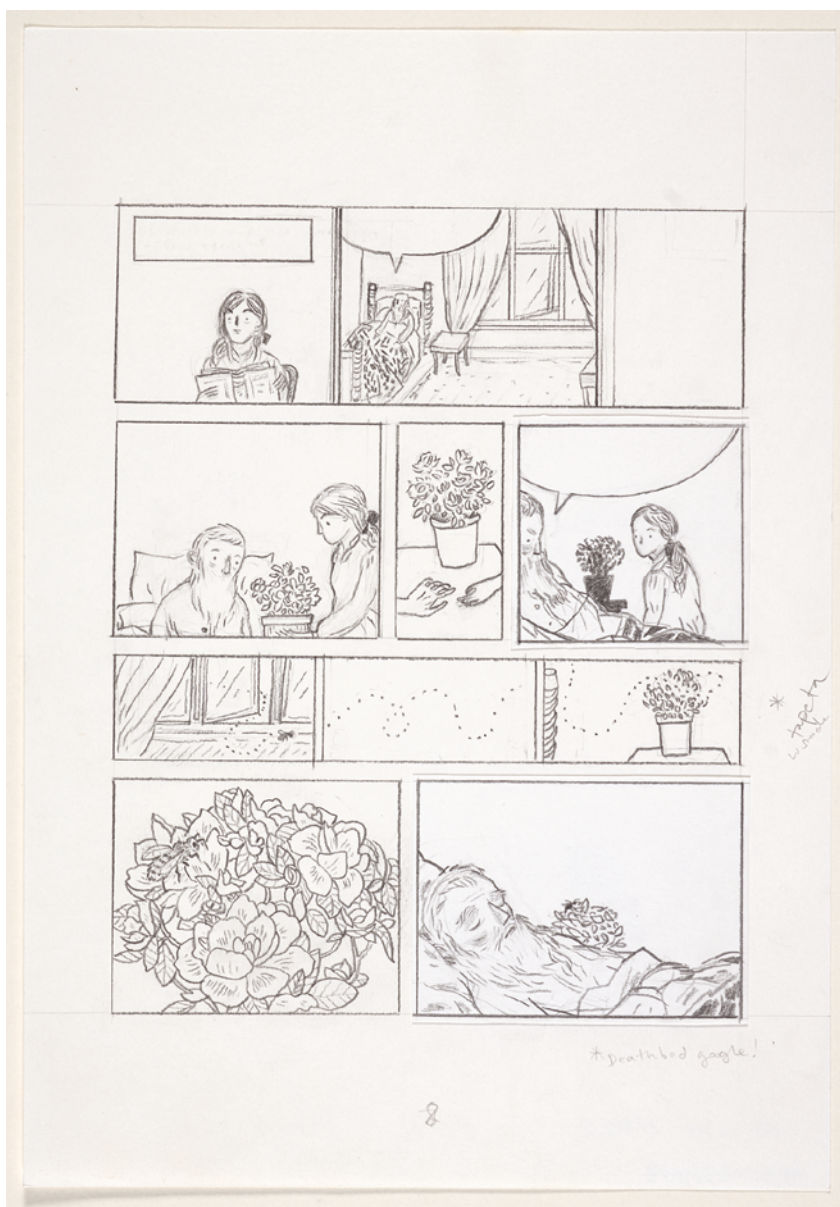
W wypadku plansz czy komiksowych (picturebookowych) materiałów warsztatowych mamy do czynienia na pewno z większą ilością napisów na obiektach niż w wypadku tradycyjnych rysunków, obrazów czy grafik. Za napisy konieczne do opisanie w specjalnych dedykowanych im polach opracowania uznajemy jednak napisy podobne do takich, jakie uznalibyśmy za konieczne do wyróżniania w opracowaniu tamtych dzieł. Nie należą do tej grupy napisy stanowiące część sceny na rysunku czy grafice: napis na założonej przez portretowaną osobę szarfie, trzymany przez postać liście, ukazanej wizytówce, na transparencie, przedstawionym murze, a przede wszystkim – najbardziej typowe dla tej dziedziny sztuki – tekstowy komentarz do sceny wkomponowany w planszę: dymek z dialogiem, okno z tekstem narracyjnym. Traktujemy je jako elementy integralne obiektu i odnotowujemy ich istnienie (wskazanie miejsca, w którym widnieje, wygląd napisu) tylko w komentarzu do opisu wyglądu obiektu. Nie trzeba przepisywać obszernych dialogów, lepiej zapisać tylko pierwsze wyrazy (np. „Tekst z dymku po lewej zaczyna się od: «BASTA! [...]»”).

Jako napis, znak rozpisywane są zaś pozatrześciowe („zewnątrzne” wobec samej kompozycji planszy):

- widniejąca na planszy sygnatura artysty komiksowego,
- naniesiona na odwrocie planszy liczba oznaczająca numer planszy w albumie,
- roboczy napis-komentarz, umieszczony np. na marginesie planszy,
- napisany na odwrocie karty tytuł albumu.

Zdarzają się też na obiekcie np. notatki w postaci ogólnie ujętych uwag czy obszernych, na wpół zamazanych roboczych obliczeń (rysownicy musieli niegdyś obliczać, o ile przy kserowaniu rysunku – dorysowanym na osobnej karcie elemencie planszy – powinni go zmniejszyć lub zwiększyć).

żyć, by zmieścić się np. w danym kadrze). Jako napisy niemające takiego znaczenia jak sygnatura, ale stanowiące element dystynktywny obiektu wypada ująć je w opisie wyglądu obiektu, a także pośród cech charakterystycznych (ewentualne wyjaśnienia znaczenia tych elementów można sformułować jako dodatkowe informacje).



Zdjęcie 20. Zosia Dzierżawska, *Ostatniego dnia mój ojciec miał jedno życzenie* (plansza komiksowa z projektu *Złote pszczoły*, scen. Monika Powalisz), 2011, rysowanie, grafit, papier, 39,3×22,5 cm, MPOLIN-M229. Na prawym marginesie: * *tapeta w środ[ku]*. To uwaga do dalszej pracy nad planszą: by w kadrze widoczna była tapeta (skądinąd w finalnej wersji komiksu w kadrach nie ma jednak tapety). Istnienie tego napisu, tak jak uwagi z dolnego marginesu i numeru planszy, odnotowujemy w specjalnych, osobnych polach dla napisów i znaków.

Wybrane zagadnienia ewidencyjne

Plansze komiksowe są ewidencjonowane przeważnie jako obiekty pojedyncze. Jeśli w kolekcji znajduje się więcej niż jedna plansza z danego projektu, są one kolejnymi w ewidencji obiektami pojedynczymi.

Jako zespół traktowana może być plansza wieloelementowa, tj. z elementami funkcjonującymi na różnych kartach, np. osobną planszą podstawową z kadrami i niektórymi rysunkami, osobną kartą z rysunkami z niektórych kadrów, osobnymi kartami z liternictwem. Przy czym za zespół lepiej jest, jak się wydaje, uznawać tylko taką planszę wieloelementową, która ma planszę podstawową, natomiast zbiór rysunków stanowiących materiał warsztatowy do skomponowania podczas obróbki graficznej – lepiej traktować jako osobne pojedyncze obiekty (przykład: rysunki z przywołanego wyżej projektu Krzysztofa Ostrowskiego).

Planszom stanowiącym obiekty pojedyncze nadaje się tytuły, tak samo nadaje się tytuły całym ewentualnym zespołom obiektów składającym się na jedną planszę. Obiekty-elementy zespołu, jak również obiekty pojedyncze niebędące samoistnymi planszami (rysunki do kadrów na oddzielnych kartach niestanowiące zespołów w powyższym rozumieniu) nie mają swoich tytułów, jedynie opisowe nazwy, np. rysunek do drugiego kadru planszy komiksowej „[tytuł – np. wzięty z pierwszych słów z planszy]”.

W zależności od tego, z którym z wyżej wymienionych rodzajem planszy czy rysunku mamy do czynienia, określamy kompletność/niekompletność obiektu. Dla przykładu – jeśli posiadamy w zbiorach planszę wieloelementową, której jednak jeden z elementów się nie zachował (np. brak karty z liternictwem, mimo że kiedyś taka istniała, albo brak któregoś z rysunków z jednego kadru¹⁷) – zespół obiektów wypada uznać za niekompletny i wyrazić w opisie oznaczyć, czego brakuje w porównaniu z wydrukiem w albumie i domyślnym pierwotnym zbiorem materiałów oryginalnych. Kompletność poszczególnych elementów tego zespołu określana jest niezależnie – jeśli nie brakuje na karcie żadnego elementu, który artysta na niej umieścił (np. nakleił) pierwotnie, jest to oczywiście obiekt kompletny. Jeśli liternictwo powstało technikami digitalnymi – obiekt, o ile zawiera wszystkie elementy pierwotnie narysowane na planszy (namalowane, naklejone itp.), jest oczywiście kompletny.

17. Wskazane jest upewnienie się, jeśli mamy kontakt z artystą, artystką, czy dany element – rysunek lub część kompozycji – istniał fizycznie. Być może wprowadzony został tylko na etapie obróbki cyfrowej narzędziami komputerowymi – zachowaną postać planszy wypada wówczas określić jako kompletną.



Zdjęcie 21. Iwona Chmielewska, *Spadochron* (projekt: *Jak ciężko być królem*), 2017, rysunek, wycinanie, naklejanie, grafit, tusz, papier, 50×40,9 cm, MPOLIN-M431. W wydanej książce przy ilustracji znajduje się tekst: „Przed powrotem do stolicy Maciuś odpoczywa na wsi w towarzystwie swojego przyjaciela, doktora”, a pod nim fragment *Króla Maciusia Pierwszego* Janusza Korczaka, zaczynający się od słów: „Często rozmyślał Maciuś, ale chciał się i kogoś poradzić”.

2. Pamiątki historyczne

Specyfika tego rodzaju obiektów

Pamiątki historyczne to zabytki o wartości zwłaszcza historycznej i (lub) naukowej, które stanowią źródło wiedzy o określonych osobach lub zdarzeniach. To przedmioty związane z danymi społecznościami (w tym ich wybitnymi jednostkami), organizacjami (w tym np. warsztatami, wytwórniami, stowarzyszeniami, poszczególnymi instytucjami czy klubami sportowymi), miejscami, wydarzeniami historycznymi albo codziennością w danych okresach historycznych. Przykładem takiego obiektu może być maszyna do pisania z hebrajską czcionką, puszka firmowa Branki, opaska dyskryminacyjna czy transparent z okresu 1967–1968.

Każdy przyjęty do zbiorów muzeum obiekt musi mieć swoje uzasadnienie merytoryczne, odpowiadać profilowi danej instytucji i przyjętej przez muzeum polityce gromadzenia zbiorów. Dla zbiorów historycznych ich wartość historyczna oraz poznawcza będzie w tym kontekście nadrzędna wobec walorów estetycznych czy wartości materialnej. Tego rodzaju obiekty nie funkcjonują w kolekcji bez kontekstu – historii, którą potwierdzają źródłowo lub którą „opowiadają”.

Szczególną grupę takich obiektów stanowią pamiątki osobiste związane z określonymi osobami lub rodzinami (które nie muszą być szczególnie wyróżniające się w danej zbiorowości). Przedmioty ważne dla tych ludzi, związane z ich życiem codziennym lub szczególnymi momentami w ich losach, są jednocześnie nośnikami pamięci losów indywidualnych i – *pars pro toto* – losów zbiorowości współtworzonych przez te jednostki, rodziny. Za przykład takich pamiątek mogą posłużyć nóż do cięcia szkła Józefa Diatłowickiego czy papierośnica Józefa Sigalina.

Oczywiście granice między takim rodzajem obiektów a innymi rodzajami, jak np. dzieła sztuki, są płynne, zależne od przyjętych w instytucji klasyfikacji. Przykładem może być praca artystyczna w jakiś sposób ważna dla danej osoby jako pamiątka osobista – dla muzeum pozostanie jednak przede wszystkim muzealium o charakterze artystycznym, a aspekt historyczny będzie informacją dodatkową – nawet jeśli to posiadanie pracy przez daną osobę czy historia związana z obiektem były decydujące dla włączenia obiektu do kolekcji muzealnej, a nie sam temat pracy ani twórczość autora. Inny przykład płynności, jaka może zachodzić między rodzajami obiektów, wynika z przyjmowania spuścizn złożonych z różnych typów zbiorów. Ze

względów ewidencyjnych część spuścizny może zostać wydzielona – np. tę, którą są archiwalia, można ująć w księdze inwentarzowej archiwaliów, a przedmioty zewidencjonować w księdze inwentarzowej muzealiów (jako obiekty pojedyncze – z adnotacją, że obiekt jest częścią spuścizny).



Zdjęcie 22. Maszyna do pisania Mercedes-Büromaschinen-Werke, Zella-Mehlis, 1908–1934, odlew, formowanie, malowanie, łączenie, druk, metal, farma, papier, szkło, 26×39×32 cm, MPOLIN-M698. Maszyna należała do Leny Zajączkowskiej, mieszkającej we Wrocławiu (skądinąd związanej z wrocławską gminą żydowską i szkołą Lauder Etz Chaim). Kupiła ją, jak wiele przedmiotów ze swojej prywatnej kolekcji, na giełdzie przedmiotów używanych przy ul. Gnieźnieńskiej. Obiekt przekazał do muzeum Jerzy Zarawski, którego Lena Zajączkowska przed śmiercią poprosiła, by zaopiekował się jej zbiorami.



Zdjęcie 23. Opaska dyskryminacyjna, 1939–1943, tkanie, szycie, druk, płótno, farba, 9,2×20,7 cm, MPOLIN-M750. Opaska dyskryminacyjna z gwiazdą Dawida. Od 1 grudnia 1939 r. tego rodzaju oznaczenia byli zobowiązani nosić na ramieniu wszyscy Żydzi powyżej 12 roku życia zamieszkujący

Generalne Gubernatorstwo. Nie znamy historii opaski, została zakupiona przez darczyńcę, Dariusza Sobczyka, od przypadkowego właściciela. Badania wykazały autentyczność obiektu.



Zdjęcie 24. Puszka firmowa Fabryki Cukrów Czekolady i Kakao Branka, 1923–1939, techniki metalurgiczne, malowanie, druk, metal, szkło, 18×29×23 cm, MPOLIN-M760. Pamiątka po jednej z najważniejszych wytwórni słodyczy, ciastek w przedwojennej Polsce, lwowskiej, należącej do Maurycego Brandstädtera. Dar Moniki Małeckiej-Krawczyk, która znalazła obiekt w łódzkim domu po jej pradziadkach, Leonie i Franciszce Małeckich (skądinąd dom ten nabyli przed wojną od rodzin żydowskich).



Zdjęcie 25. Nóż do cięcia szkła, prod. Barnanchikow, nie po 1939, odlew, formowanie, cięcie, szlifowanie, metal, kość, diament, 15×2,5×1,2 cm, MPOLIN-M529. Podczas pobytu rodziny łuckich Żydów, Diatłowickich, na zsyłce w Kazachstanie (1940–1945) to zabrane przypadkowo – podczas pośpiesznego pakowania – narzędzie stanowiło podstawowe źródło utrzymania pięcioosobowej rodziny.



Zdjęcie 26. Papierośnica, autor nieznany, 1949, odlew, cięcie, gięcie, łączenie, lutowanie, galwanizacja, tłoczenie, puncowanie, mosiądz, srebro, guma syntetyczna, 7,5×10,5×1,5 cm, MPOLIN-M1088.

Papierośnica z widokiem Trasy W-Z – pamiątka po warszawskich architektach i urbanistach: Józefie Sigalinie i Zygmuncie Stępińskim. Była prezentem dla Sigalina od Stępińskiego z okazji zakończenia budowy trasy.



Zdjęcie 27. Transparent „Potępiamy! Agresję Izraela”, autor nieznany, 1967–1968, druk, sklejka, papier,

70×100×0,5 cm, MPOLIN-A3.3.4. Transparent na wiece, pochody z okresu po wojnie sześciodniowej 1967. W archiwach zachowały się historyczne zdjęcia, na których widoczny jest tłum z tym hasłem (i podobnymi) z 1 maja 1968. Darczyńczyni, Małgorzata Rittersschild, znalazła obiekt porzucony na korytarzu piwnicznym w jej kamienicy.



Zdjęcie 28. Maria Hiszpańska-Neumann, *Kobiety z Fayum*, 1960, drzeworyt barwny, papier, 56,5×36,5 cm, MPOLIN-M876. Przykład dzieła sztuki, które zostało włączone do kolekcji muzeum ze względu na historię obiektu. Należał do rodziny Pajesów. Rodzina, wyjeżdżając do Szwecji w Marcu 1968, zabrała ze sobą między innymi tę grafikę. Na plecach widnieje historyczna pieczęć celna – potwierdzenie zezwolenia na wywiezienie z kraju dzieła żyjącej artystki.

Pozyskiwanie do zbiorów

Pamiętki osobiste przekazywane są do zbiorów muzeum zwykle bezpośrednio przez członków rodziny osób, do których dawnej należały lub którym zostały podarowane (powierzone). Przyjęcie do zbiorów pamiątek bezpośrednio od bliskich stwarza możliwość przeprowadzenia pogłębionego wywiadu z darczyńcami (pozyskania relacji historii mówionej). Nagrana bądź spisana relacja stanowi świadectwo historyczne i może funkcjonować niezależnie od obiektów (więcej na ten temat w części II tego tomu). Dla przekazanych do zbiorów pamiątek staje się jednak kontekstem, w odniesieniu do którego obiekty będą funkcjonowały w kolekcji muzeum (często uzasadniającym przyjęcie obiektu do zbiorów).

W przypadku pamiątek osobistych ich historię (proweniencję) poświadczają sami darczyńcy w relacji składanej podczas przekazania obiektów do zbiorów. Relacja ta może być nagrywana w muzeum za zgodą darczyńców, najlepiej w momencie przekazywania obiektu, uchwycone bowiem zostają także emocje towarzyszące aktowi darowania. W wypadku braku możliwości nagrania – muzealnik przyjmujący obiekt powinien sporządzić niezwłocznie notatkę, która też powinna zostać autoryzowana przez oferentów. Optymalnym rozwiązaniem jest poproszenie oferentów – co nie wyklucza dokonania nagrania relacji – o napisanie choćby kilku zdań na temat obiektu i intencji jego przekazania. Tekst ten, podpisany i datowany, musi zostać włączony do dokumentacji nabycia i w przyszłości stanowić będzie tekst źródłowy, przywoływany w opracowaniach. W niektórych instytucjach w oficjalnym protokole przyjęcia obiektu przewidziane jest miejsce na pisemną wypowiedź oferenta.



Zdjęcie 29. Fragment zwieńczenia drewnianej bramy budynku, w którym mieściła się siedziba

Zarządu Gminy Żydowskiej w Wilnie, nie przed 1860, snycerka, łączenie, malowanie, drewno, farba, 130×50×18 cm, MPOLIN-M1265. Obiekt zachował się dzięki Aleksandrowi Oboladzemu.

Do zbiorów muzeum trafiają także pamiątki historyczne niezwiązane z osobistą historią poszczególnych osób czy rodzin, ale upamiętniające pewne wydarzenia, miejsca, organizacje czy wytwórnie stanowiące źródło wiedzy o przeszłości. Za przykład tego rodzaju obiektów mogą posłużyć chociażby zwieńczenie bramy rabinatu w Wilnie, taca wyprodukowana w zakładzie braci Zolberg czy filiżanka Żydowskiego Towarzystwa Turystyczno-Narciarskiego „Makabi”.

Pamiątki historyczne niebędące jednocześnie pamiątkami osobistymi (rodzinnymi) często zostają zakupione wcześniej przez oferentów w antykwariatach, na aukcjach lub targach, a nawet (to wypadek szczególny, o którym niżej) znalezione. Proweniencja, a co za tym idzie także autentyczność tego rodzaju obiektów musi więc być zbadana, niekiedy w drodze konsultacji eksperckiej (może się przecież zdarzyć, że osoba kupująca została wprowadzona w błąd i zakupiła jedynie współczesną replikę pamiątki historycznej). Ta zasada dotyczy również obiektów oferowanych do zbiorów jako pamiątki po bliskich – może się zdarzyć choćby, że proponowana do włączenia do kolekcji rzecz uznana została za pamiątkę omyłkowo, a jej data powstania jest późniejsza niż daty życia danej osoby.



Zdjęcie 30. Taca, prod. B-cia Zolberg A. i I. Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych, nie po 1939, formowanie, kucie, rytowanie, mosiądz, 1,5×śr. 18 cm, MPOLIN-M152. Zakład Zolbergów mieścił się przy ul. Gęsiej 11 w Warszawie. Wytwórnia była jednym z licznych zakładów rzemieślniczych prowadzonych przez warszawskich Żydów zamieszkujących Dzielnicę Północną przed II wojną światową. Obiekt zakupiony na rynku antykwarycznym, nie znamy jego historii.



Zdjęcie 31. Filiżanka, Zakłady Porcelany Ćmielów, lata 30. XX w., odcisk z formy, szkliwienie, farby podszkliwe, farby naszkliwe, porcelana, szkliwo, farba, 6×12,5 cm, MPOLIN-M418. Filiżanka ozdobiona herbem Sekcji Narciarskiej Żydowskiego Towarzystwa Turystyczno-Narciarskiego „Makabi” w Bielsku, powstałej w 1928 r. Nie znamy historii filiżanki, nabyta na rynku antykwarycznym.

Kolejne ważne zagadnienie stanowią przypadkowe znaleziska, które stale oferowane są do zbiorów muzealnych. To najczęściej obiekty, które darczyńcy znajdują podczas spacerów (m.in. na hałdach ziemi zalegającej na chodnikach w związku z pracami ziemnymi). W przypadku tego rodzaju przedmiotów nie ma pewności, z jakiego miejsca dokładnie pochodzą ani na jakiej głębokości się znajdowały (najczęściej warstwy ziemi są bowiem ściągane za pomocą koparki, co powoduje ich przemieszanie). Dodatkowo nie ma pewności, czy ziemia, w której znajdowane są obiekty, nie została przywieziona z innego miejsca na potrzeby budowy drogi czy stojących przy niej budynków. Zgodnie z ustawą o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003 r.¹⁸ zabytek znaleziony przypadkowo nie powinien trafić bezpośrednio do muzeum. Każde tego rodzaju znalezisko należy najpierw zgłosić w urzędzie właściwego wojewódzkiego konserwatora zabytków lub wójta (burmistrza, prezydenta miasta).

Kwestie etyczne

Podczas pozyskiwania pamiątek osobistych niezwykle ważną rolę odgrywają kwestie etyczne. Wśród przekazywanych do zbiorów muzeum pamiątek po bliskich mogą znaleźć się bowiem obiekty przywołujące bolesne wspomnienia, a nawet związane z przeżytą traumą. Większość osób przyjmujących obiekty powinna być przygotowana na rozmowę z darczyńcami, której mogą towarzyszyć silne emocje, niejednokrotnie płacz. Rozmowa taka wymaga od pracownika

18. Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. 2003, 162, poz. 1568), rozdz. 3, art. 33. Por. Ustawa z dnia 20 lutego 2015 r. o rzeczach znalezionych (Dz. U. 2015, poz. 397), rozdz. 2, art. 5.3; rozdz. 4.

przyjmującego pamiątki wycucia i delikatności, jednocześnie jednak empatia nie może przestąpić fachowego podejścia, weryfikacji informacji.

Innym zagadnieniem związanym z etyką przyjmowania do zbiorów obiektów historycznych jest ich wycena. Przyjmowanie pamiątek rodzinnych do zbiorów – niezależnie, czy w drodze darowizny, czy zakupu – wiąże się bowiem z koniecznością określenia ich wartości materialnej. By uniknąć sytuacji, która mogłaby zostać uznana za wartościowanie osobistych doświadczeń (co może być postrzegane jako nieetyczne, tym samym niedopuszczalne w instytucji publicznej), w wypadku pamiątek osobistych ich wycena powinna uwzględniać głównie wartość materialną (jesteśmy często zobligowani uwzględniać wyniki aukcji internetowych przedmiotów codziennego użytku). Tylko w wyjątkowych sytuacjach wypadkową wyceny mogą być informacje o historii obiektu – do kogo należał (jeśli to znana, wybitnie ważna dla historii postać) czy z jaką instytucją był związany.

Kolekcje rodzinne

W przypadku zbiorów historycznych do muzeum często trafiają kolekcje pamiątek związanych z życiem danej osoby lub rodziny czy działalnością konkretnej organizacji. Zbiory tego rodzaju pokazują różne aspekty lub etapy życia jednostki czy grupy. Może to być zarówno zespół archiwalny, jak i zbiór pamiątek reprezentujących różne dziedziny życia, pozostających ze sobą w relacji merytorycznej. Przykład takiej złożonej kolekcji może stanowić między innymi kolekcja rodziny Kramsztyków. Na ten bogaty zbiór składają się pamiątki różnego rodzaju (zarówno obiekty historyczne, archiwalia, jak i sztuka) reprezentujące kilkoro członków rodziny. Posługując się metaforą, można powiedzieć, że spuścizna jest rozgałęziona podobnie jak drzewo genealogiczne rodziny, a jej opracowanie wymaga umiejscowienia każdego z obiektów w historii rodziny (na pniu drzewa).

Również pamiątki po mniej „rozgałęzionych” rodzinach lub poszczególnych osobach mogą występować w większej liczbie, a tym samym tworzyć złożone relacje merytoryczne. Dla zobrazowania tego rodzaju kolekcji można przywołać pamiątki Poli i Marcelego Najderów. Składają się na nie zbiory obiektów różnego rodzaju (w tym zespół fotografii z obozów skautowych Ha-Noar ha-Cijoni i Ha-Szomer ha-Cair, pamiątki związane z funkcjonowaniem aptek, w których pracowały), reprezentujące różne aspekty i etapy życia lub pracy Poli z d. Resz i Marcelego.

Opracowanie merytoryczne

Opracowanie merytoryczne i ewidencyjne obiektów muzealnych przez pracownika muzeum rozpoczynają się właściwie już w momencie przyjęcia oferty darowizny bądź zakupu. Pozyskiwane są wtedy najważniejsze informacje, które zadecydują o przyjęciu lub odrzuceniu oferty – po przedstawieniu ich podczas obrad muzealnej Komisji Nabytków (lub innego ciała wydającego rekomendacje lub podejmującego decyzje dotyczące kolekcjonowania)¹⁹.

Poza sporządzeniem opisu wyglądu obiektu, umożliwiającego jego rozpoznanie (opis prostym, zrozumiałym językiem), konieczne jest uwzględnienie w karcie obiektu jego historii: historii osoby, rodziny, społeczności, miejsca lub wydarzenia, z którymi obiekt był związany, a także momentów z historii obiektu decydujących o tym, że przetrwał do dziś²⁰. Informacje te są integralnym, a w wielu wypadkach najważniejszym elementem opisu takiego artefaktu. Taki opis stanowi pośrednio uzasadnienie znajdowania się obiektu w zbiorach muzeum.

Warto równocześnie sporządzić dwie wersje opracowania historii: 1) lakoniczną – funkcjonującą w wykazach ewidencyjnych czy karcie obiektu, 2) rozbudowaną opowieść – do wykorzystania w przyszłości jako podstawa tekstów katalogowych, jak również przy kwerendach itp.

Kontakt z darczyńcami obiektów może się w przyszłości urwać, zresztą to właśnie w okresie przekazywania obiektów są oni najbardziej nastawieni na dzielenie się informacjami, gotowi także na dalsze poszukiwania, jeśli takie są konieczne (kontakt z rodziną, odnajdywanie kolejnych dokumentów, zapisków) – należy więc przygotowywać opisy względnie szybko, by móc je konsultować, autoryzować: prostować nieścisłości, formułować dopowiedzenia, rozjaśniać sprawy niezrozumiałe (jeśli rozjaśnienie okazuje się niemożliwe – trzeba zawsze wprost zaznaczyć w opisie, że nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na niektóre pytania, by w przyszłości było wiadomo, że podjęta już została taka próba). W wypadku większej spuścizny, by nie powielać informacji już raz sformułowanych w dokumentacji jednego obiektu (najczęściej pierwszego przyjętego do kolekcji), najlepsze wydaje się odsyłanie do jego dokumentacji przy kolejnych obiektach (np. wskazaniem: „Pełniejszy opis historii rodziny/biogram osoby w dokumentacji obiektu nr ...”).

19. Podstawą dla uzasadnienia jest przede wszystkim potwierdzenie zgodności z przyjętą przez instytucję polityką gromadzenia lub strategią kolekcjonowania. Więcej na ten temat w tomie drugim niniejszej serii.

20. Np. w wypadku pamiątek osobistych z miast bardzo zniszczonych w trakcie II wojny światowej niemal zawsze trzeba odnotować, jak to się stało, że obiekt przetrwał – czy np. został zakopany, zabrany ze sobą przez członków rodziny podczas ucieczki, czy rodzina mieszkała w części miasta względnie niezniszczonej przez działania wojenne itd.

Pamiętki osobiste oraz historyczne są różnicowane pod względem rodzaju. To fotografie rodzinne, dokumenty osobiste, pamiętniki czy listy, elementy odzieży czy wystroju wnętrz (mundury, kapełusze, obrusy), przedmioty codziennego użytku (walizki, naczynia, sztuce, zabawki), przedmioty osobiste (papierośnice, fajki, laski) czy różnego rodzaju przyrządy i urządzenia (maszyny do pisania, maszyny do szycia, przyrządy miernicze). W ich opisie merytorycznym najważniejszą informację stanowi nakreślenie kontekstu, w którym funkcjonowały przedmioty (takim kontekstem może być historia osoby, która się przedmiotem posługiwała, czy historia społeczności, miejsca lub wydarzenia, z którymi obiekt jest związany, wreszcie jego funkcja). Opis merytoryczny powinien być sformowany tak, aby pośrednio zawierał uzasadnienie posiadania obiektu w zbiorach muzeum.

Z uwagi na zróżnicowanie obiektów historycznych niekiedy do wykonania rzetelnego opisu (w tym rozpoznania producentów, właściwego kontekstu społeczno-historycznego) konieczne jest przeprowadzenie kwerendy muzealnej lub archiwalnej. Wydaje się jednak, że w wypadku muzeów historycznych prośba o jej wykonanie, skierowana do osoby bądź instytucji specjalizującej się w danym rodzaju obiektów (lub regionie czy epoce historycznej, z którą są związane), powinna być formułowana głównie w wypadku wątpliwości dotyczących aspektów związanych z historią obiektu.

Jeżeli istnieje możliwość konsultacji z konserwatorami muzealnymi lub specjalistami danej dziedziny, należy z niej skorzystać w celu określenia tworzyw, z których wykonany jest obiekt, oraz techniki jego wykonania – nie tylko zresztą dla pogłębienia opisu, ale również z uwagi na bezpieczeństwo przechowywania i eksponowania obiektów. Jeśli takiej możliwości nie ma, należy sięgać po określenia jak najogólniejsze (np. techniki metalurgiczne, stolarskie; metal, drewno), unikając ryzyka popełnienia błędu.

Napisy, znaki

Kolejną kwestią istotną przy opracowywaniu szczegółowym jest spisanie różnych napisów i znaków widniejących na obiekcie. Zagadnienie, co uznawać za inskrypcję, napis czy znak, w wypadku pamiątek może budzić wątpliwości. Zasada jest ta sama, jak przy innych typach obiektów opisanych wyżej – za konieczne do wypisania w oddzielnych polach, niezależnych od opisu wyglądu, wypada uznać napisy niestanowiące integralnej części wyglądu obiektu, z wyjątkiem sygnatur producenckich, które niekiedy wkomponowane są w zdobienia obiektu.

Napisami dokładnie przepiszanymi, tłumaczonymi, opisywanymi – jak wyglądają i gdzie się znajdują – są zatem w opisie obiektu: 1) istotny napis, czasem będący dedykacją czy określeniem własności obiektu; 2) sygnatura producencka, logo wytwórni (np. na puszcze); 3) punca. Istnienie tych napisów, inskrypcji, znaków, opisanych w osobnych polach im poświęconych, nie jest w ogóle odnotowywane w polu opisu wyglądu fizycznego.

Natomiast pozostałe napisy (np. poczynione na wieku pudełka obliczenia matematyczne) ujmujemy w szczegółowych uwagach opisu wyglądu fizycznego, z wypunktowanymi cechami charakterystycznymi (traktując je jako dystynktywne dla obiektu – bez konieczności ich przepisywania).

Napisy zaś, które stanowią integralną część wyglądu obiektu, stanowiące o jego istocie, takie jak np. napis z szyldu, wyszyte na makatce przysłówie, napisy reklamowe na puszcze firmowej (inne niż logo wytwórni) przepisane zostają i opisane w polach dotyczących wyglądu fizycznego (a wyjaśnienie ich sensu – zaraz w nawiasie lub w osobnym polu objaśniającym konteksty).

Przykładem mogą być napisy z szyldu adwokata Andrzeja Kramsztyka. Napis „ADWOKAT ANDRZEJ KRAMSZTYK” stanowi integralną część obiektu, wręcz określa jego istotę, skoro to szyld. Uwzględniony jest zatem w opisie wyglądu. Napis znajdujący się w prawym dolnym rogu tablicy: „«ESKULAP» WARSZAWA – LESZCZYŃSKA 7, TEL. 748-85” – jako znak wytwórcy opisany zostaje tylko w specjalnych polach służących do opisów napisów, a techniki, którymi został wykonany, nie zostają włączone do ogólnego wymienienia technik wykonania tego obiektu.



Zdjęcie 32. Szyld reklamujący praktykę adwokacką Andrzeja Kramsztyka przy ul. Boduena w Warszawie, prod. „Eskulap”, nie przed 1927, odlew, emaliowanie, żeliwo, emalia, 15,5×27,5×0,3 cm, MPOLIN-M521

Wybrane zagadnienia ewidencyjne

W tej kategorii obiektów bodaj najwięcej problemów następczą archiwalia. Muzea radzą sobie z ewidencjonowaniem tego typu zbiorów w różny sposób: przesuwają archiwalia w zakres kompetencji bibliotek, w których przechowywane są jako zbiory specjalne opracowane metodami archiwalnymi; wydzielają archiwa, wprowadzając ewidencję wzorowaną na wytycznych archiwalnych lub wręcz podporządkowują zarządzanie tą częścią kolekcji Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych (wydzielenie takie wymaga opracowania szczegółowych wytycznych – przez zatrudnionych w muzeum specjalistów-archiwistów); wreszcie muzea włączają archiwalia do kolekcji muzealiów – co jest możliwe do praktykowania zwłaszcza wtedy, jeśli są to archiwalia raczej pojedyncze i w stosunkowo niewielkich ilościach w skali kolekcji.

W tym ostatnim wypadku – ewidencjonowania archiwaliów jako muzealiów – o wiele prostsze jest ewidencjonowanie, w którym nie stosuje się ujmowania obiektów wieloelementowych jako złożonych (tj. w którym uznaje się je za „obiekty pojedyncze”). Koperta z listem na dwóch kartach jest wówczas jednym obiektem, tak samo jak dowód tożsamości w okładce czy album z fotografiami, zwłaszcza jeśli są przyklejone do kart; medal w pudełku z dyplomem – jest także jednym obiektem: pakietem medalowym. Jeśli do kolekcji przyjmowana jest niewielka spuścizna, np. dziesięć zdjęć, pięć dokumentów osobistych i siedem listów, można stworzyć zespoły muzealne, w tym wypadku trzy: zespół zdjęć rodzinnych, zespół dokumentów rodziny czy jej członka i zespół korespondencji między danymi osobami – a w obrębie zespołów ułożyć obiekty chronologicznie. Opisując muzealia, które są archiwaliami, można przyjąć, że napisy stanowią integralną część obiektu, co pozwala na uniknięcie przepisywania do celów ewidencyjnych np. treści listów (oczywiście w opracowaniu pogłębionym przepisanie listu lub jego najważniejszych fragmentów jest zawsze pożądane), należy jednak np. przeliczyć pieczętki, najważniejsze krótko opisać, w tym ich kształt i kolor. Wyjątkiem są zdjęcia, w wypadku których warto traktować wszelkie napisy odręczne, np. dedykacje z rewersów, i pieczęcie atelier (ważne np. dla datowania) jako napisy do opracowania w osobnych, przeznaczonych dla napisów czy znaków polach.

3. Obiekty związane z judaizmem i tradycją religijną Żydów

Specyfika tego rodzaju obiektów

Przez wieki religia pozostawała najważniejszym elementem spajającym żyjących w rozproszeniu (diasporze) wyznawców judaizmu, czynnikiem organizującym życie żydowskie, głównym budulcem żydowskiej tożsamości. Zarówno synagogi i ich wyposażenie, jak i przedmioty używane podczas ceremonii religijnych od zawsze były pięknie zdobione, wykonywane z cennych materiałów, są dla nas obecnie nie tylko przedmiotami o znaczeniu rytualnym, ale także dziełami sztuki. W nomenklaturze muzeum nazywamy je judaikami.

Kalendarz żydowski, święta obchodzone w cyklu rocznym, których źródłem są Tora i inne księgi Biblii hebrajskiej, oraz rytuały i obrzędy związane z narodzinami, wychowaniem dzieci, nauką, ślubem, śmiercią (cyklem życia) były podstawowymi źródłami dla żydowskiej tradycji religijnej i sztuki. Dlatego też do połowy XIX w. sztuka żydowska to niemal wyłącznie sztuka związana z judaizmem: od budynków synagog (w Polsce często nazywanych bożnicami) i domów modlitwy wraz z ich wyposażeniem i zdobieniem poprzez przedmioty używane w domu i w synagodze, po iluminowane rękopisy i macewy (nagrobki).

W kolekcji Muzeum POLIN znajdują się głównie przedmioty związane z tradycją Żydów aszkenazyjskich, mieszkających w Europie Środkowo-Wschodniej. Różnią się one od przedmiotów powstałych w kręgu tradycji Żydów sefardyjskich (m.in. mieszkających niegdyś na Półwyspie Iberyjskim, po wygnaniu osiadłych w Afryce Północnej, Turcji czy na Półwyspie Bałkańskim) formą i ornamentyką, choć główny zasób symboliki jest podobny i pochodzi z Biblii hebrajskiej, Talmudu (są to zapisy tradycji ustnej judaizmu i składają się nań Miszna, czyli Prawo Ustne,

i Gemara – dyskusje i rozszerzenia Miszny), literatury talmudycznej i midraszowej (midrasze to ujęte w swobodną formę komentarze do ksiąg biblijnych), źródeł mistycznych (Zohar) i kabały. W przedmiotach tych widoczny jest silny wpływ kultury i sztuki społeczeństw, wśród których mieszkali Żydzi.

Spektrum tych obiektów jest reprezentowane także w stosunkowo niewielkiej kolekcji Muzeum POLIN. Najwięcej jest przedmiotów związanych z ceremoniałami:

- synagogałnym: są to zwoje Tory i ozdoby na Torę – sukienki na Torę, korona na Torę (*keter Tora*), tas (tarcza na Torę), jady; sziwiti (tablica umieszczana ponad pulpitem kantora); naczynia do umywania rąk;
- domowym: mezuz (wraz ze znajdującym się w środku pergaminem nazywanym klaf), świeczniki, lampki chanukowe, besaminki (w polszczyźnie określane także jako balsaminki), tefilin (inaczej filakteria – pudełko ze zwitkami pergaminu z wersetami z Tory, na rzemieniach, zakładane przez mężczyzn do modlitw), kielichy i kubki rytualne, sederowe talerze i kubki na Pesach, kwarty i kubki do rytualnego umywania rąk, serweta na chałę używana w czasie wieczerzy szabasowej.

W zbiorach znajdują się także zabawki tradycyjnie używane w czasie niektórych świąt – zwłaszcza bączki chanukowe używane w święto Chanuki. Większość z nich to obiekty z XIX i XX wieku. Ponadto w zbiorach znajdują się obiekty wytworzone w XX w. w Izraelu (lampki chanukowe, świeczniki, jarmułki).

Kolejnymi ważnymi przedmiotami związanymi z judaizmem są elementy stroju rytualnego mężczyzn – tałesy i naszywane na nie ozdobne pasy (atary, z torebkami na tałes, nakrycia głowy (jarmułki) – oraz części tradycyjnego stroju kobiecego (czepek ślubny).

Oddzielnym obiektem kultury materialnej Żydów związanym z życiem religijnym jest kuczka (hebr. *suka*, *szalas*) z Szydłowca. Kuczki są tymczasowymi „budowlami” wznoszonymi przez Żydów na święto Sukot (Szałasów, w Polsce nazywanym niegdyś świętem Kuczek), które upamiętnia wyjście Żydów z Egiptu, ich wędrówkę przez pustynię do Kanaanu i opiekę Bożą. Ta przedwojenna kuczka zachowała się w swym drugim przeznaczeniu – jako umiejscowiony na wysokiej podmurówce ganek, przez który prowadziło wyjście do sadu za domem. Wewnętrzne ściany kuczki pokryte są barwną polichromią odwołującą się do świątecznej symboliki. Kuczka ma otwierany dach, jest to także jeden z wymogów obrzędowości świątecznej.

W zbiorach muzeum znajdują się zwoje Tory, na których zapisano tekst Pięcioksięgu, czyli pięciu pierwszych ksiąg biblijnych: Rodzaju, Wyjścia, Kapłańskiej, Liczb, Powtórzonego Prawa. Niemal wszystkie egzemplarze są fragmentaryczne i uszkodzone, najczęściej bez wałków, na które nawijano zwoje. Przyjmujemy do zbiorów tylko zwoje o potencjale ekspozycyjnym bądź o znaczącej

wartości historycznej – zdecydowaliśmy, że zniszczone zwoje Tory ze względu na poszanowanie zasad religijnych będą przekazywane do lokalnych gmin żydowskich w celu późniejszego rytualnego pochówku, zgodnie z tradycją zapisaną w Księdze Proroków. Zwoje Tory należą do grupy przedmiotów nazywanych w tradycji żydowskiej *taszmisz kedusza* (תשמיש קדושה), czyli obiektów uznawanych przez wyznawców judaizmu za święte, ponieważ zawierają imię Boga (zwój Tory wraz z sukienką, aron ha-kodesz i parochetem, tj. zasłoną na aron ha-kodesz, tefilin, mezuzę). Po zużyciu nie można ich wyrzucać, w tradycji orientalnej i sefardyjskiej trafiają do genizy, w tradycji aszkenazyjskiej są chowane w wyznaczonym miejscu cmentarza żydowskiego. W zbiorach są jednak i przedmioty wykonane z wtórnie użytych fragmentów pergaminu z widocznym hebrajskim tekstem: sita do zboża i mąki, instrumenty muzyczne (banjo, bębenki), wkładka do butów i książka beletrystyczna, której grzbiet wzmocniono kawałkiem pergaminu z Tory. Posiadamy też w zbiorach przedmioty wykonane z kamieni nagrobnych: koła do ostrzenia narzędzi. Wszystkie te przedmioty są świadectwem bezczeszczenia i niszczenia dziedzictwa kulturowego i religijnego polskich Żydów w czasie II wojny światowej i w okresach późniejszych. Podobnie jak w wypadku samych zwojów Tory nie zbieramy fragmentów macew (poza obiektami o znaczącej wartości historycznej), powinny one znaleźć swe miejsce na najbliższych od miejsca ich odnalezienia cmentarzach lub w istniejących na cmentarzach lapidariach.

W muzealnej kolekcji POLIN nie ma wszystkich typów obiektów związanych z judaizmem, które w pełni obrazowałyby życie religijne Żydów. Ze względu na jej charakter większość przedmiotów judaistycznych jest zarazem pamiątkami – historycznymi, rodzinnymi, osobistymi. Dlatego też przedmioty te poza ich unikatowością, wartością religijną czy walorami artystycznymi niosą też treści związane z historią samego obiektu lub darczyńcy.

Przykładem tej mnogości znaczeń i wartości jest ozdobna okrągła tarczka, element wałków, na które nawija się zwój Tory. Jest to jedyny ocalały element zwoju Tory, który był darem Józefa Hersza Szpiro, przemysłowca ze Zgierza, dla tamtejszej synagogi. W 1927 r. Szpiro towarzyszył cadykowi z Góry Kalwarii w podróży do Palestyny. Zamówił tam u Berysza Sztokera zdobione wałki do zwoju Tory, który na pamiątkę swoich zmarłych rodziców podarował zgierskiej synagodze. Obiekt ten wykonany jest z drewna, inkrustowany medalionami z macicy perłowej z wizerunkami Świątyni Jerozolimskiej i podpisem po hebrajsku „Jeruszałaim” oraz Ściany Zachodniej z podpisem po hebrajsku „kotel hamaar [...]”. Między nimi znajdują się rzeźbione w drewnie półokrągłe pola z wyobrażeniami innych świętych miejsc judaizmu, m.in. groty Makpela, grobu Racheli. Na tarczce znajduje się też metalowa plakietka z wygrawerowanym napisem donacyjnym w języku hebrajskim: „Beniamin Josef Cwi Szapiro / [...] Zgierz/ i pani Riwka /córka Beniamina Zeew zc`l / 28 tamuz 5682 [24 lipca 1922]”.

Z wyposażenia spalonej we wrześniu 1939 r. zgierskiej bożnicy zachowała się tylko jedna z kunsztownie wykonanych tarczek. Ocalała dlatego, że została zabrana jako swoista pamiątka przez niemieckiego żołnierza. Kolejne 53 lata znajdowała się w posiadaniu Otto Michela z Tybingi, który przekazał ją później do lokalnego muzeum. W 2011 r. została zwrócona potomkom Józefa Hersza Szpiry. W 2015 r. Avner Falk, Gili Haberberg, Ibby Mekhmandarov, Dirit Itzhaki i Ofer Berger podjęli wspólną, rodzinną decyzję o przekazaniu tarczki do Polski, jednak nie do Zgierza, gdzie nie ma już społeczności żydowskiej, ale do Warszawy, do Muzeum POLIN.



Zdjęcie 33. Berysz Sztoker, Wałek do zwoju Tory (fragment), 1927, techniki rzeźbiarskie, grawerowanie, drewno, srebro, masa perłowa, Jerozolima, 3×śr. 18 cm, MPOLIN-M1

Opracowanie merytoryczne

W wypadku przedmiotów tego rodzaju w karcie obiektu powinny znaleźć się nie tylko podstawowe, wymagane ustawowo elementy opisu fizycznego. Wypada zawsze dodawać krótką informację o ceremonialnym przeznaczeniu przedmiotu (można też, dodatkowo, zaakcentować ją przez dodanie odpowiednich słów kluczowych, dla bardziej owocnego wyszukiwania).

Najważniejsze jest więc rozpoznanie przeznaczenia przedmiotu.

By przybliżyć kolejne kroki rozpoznania przedmiotu związanego z judaizmem, podążymy za przedstawionym wyżej przykładem ocalonego elementu wałków ze zwoju Tory, pokazując sposób pogłębionego opisanie przedmiotów związanych z judaizmem – wielowarstwowego, z uwzględnieniem licznych kontekstów i perspektyw.

Identyfikacja obiektu

Zdobienia, kształt, zachowane otwory, ale i relacja rodziny pozwoliły nam ustalić, że jest to jeden z czterech dysków znajdujących się na końcach dwóch wałków, na które nawinięty był pergamin z tekstem Tory.

Obiekt kompletny czy destruktywny?

W opisie musimy uwzględnić dwa aspekty zachowania przedmiotu. Z jednej strony: nie ma zwoju Tory, nie zachowały się wałki, pozostał tylko jeden szczytowy dysk. Oznacza to, że przedmiot – pierwotnie zwój Tory na wałkach – jest niekompletny. Z drugiej strony – jako element tarczka zachowana jest dobrze, jest kompletna, bez ubytków, co wypada zasygnalizować w opisie.

Opis fizyczny

Ze względu na fragmentaryczność przedmiotu niewystarczający jest prosty opis wyglądu fizycznego czy rozpoznanie tworzywa i techniki (choć mają oczywiście duże znaczenie).

Nie możemy oddzielić przedmiotu od całości, której był częścią – od zwoju Tory, przepisanej na pergaminie i nawiniętej na wałki. Wypada przynajmniej zasygnalizować, czym był przedmiot, którego to muzealium pozostawało częścią. W tym wypadku trzeba więc napisać, że obiekt był elementem drewnianych wałków, na które nawinięty był zwój Tory, nazywanych *ace(j) chajim* (l.mn., po hebr. „drzewa życia”), Tora bowiem – utożsamiana z biblijną mądrością – nazywana jest Drzewem Życia (Prz 3,18). Nie wiemy, czy wszystkie wałki (czy tylko górne) były podobnie artystycznie zdobione (tę wątpliwość również wypada odnotować).

W rozszerzonym opisie katalogowym należałoby zaś zacząć od wskazania, dlaczego w judaizmie ręcznie przepisany tekst pierwszych pięciu ksiąg biblijnych ma tak ogromne znaczenie, dlaczego Tora jest przedmiotem świętym.

Analiza i interpretacja elementów zdobniczych

Każdy z elementów należy, choćby krótko, opisać: jak wygląda (np. na elemencie widnieje przedstawienie zadaszonego budynku), sformułować rozpoznanie (czego konkretnie jest przedstawieniem), wskazać jego znaczenie dla tradycji, ewentualną symbolikę. Można też, w pogłębionym opisie, osadzić tę konkretną reprezentację na tle tradycji przedstawień danego obiektu architektonicznego lub przedmiotu.

Napisy, znaki, inskrypcje

Na wielu przedmiotach znajdujemy inskrypcje: hebrajskie, aramejskie, jidyszowe. Trzeba je przepisać (czcionką hebrajską), dokonać transkrypcji (w niektórych instytucjach preferuje się transliterację), a ponadto rozczytać i przetłumaczyć na język polski. Należy każdorazowo zaznaczyć, kto wykonał dany napis czy daną inskrypcję, nawet jeśli to ten sam autor, który wykonał cały obiekt. Jeśli napisy są częścią kompozycji (np. cytaty z Tory), odnotowujemy je w opisie wyglądu, natomiast punce zapisujemy oddzielnie, w specjalnych polach przewidzianych na opis napisów, znaków, inskrypcji. Wyjaśnienia, interpretacje zamieszczamy dodatkowo (w bazach danych są często przewidziane specjalne pola na takie komentarze).

Historia powstania, zniszczenia i ocalenia

Ten przedmiot niesie w sobie aż cztery warstwy: to przedmiot związany z judaizmem, wyrób w stylistyce Szkoły Sztuk Pięknych i Rzemiosł „Becalel” w Jerozolimie, pamiątka historyczna związana z dziejami społeczności Żydów w Zgierzu, wreszcie – pamiątka osobista ważna dla historii rodziny Szpirów. Dzięki relacji rodziny znamy proveniencję obiektu, jego wojenne losy, przetrwanie, powrót do potomków zmarłego w getcie łódzkim Józefa Hersza Szpiry, wreszcie wspólną decyzję rodziny o przekazaniu tarczki do zbiorów publicznych. Wszystkie te informacje wypada odnotować w opisie w karcie katalogowej (rozszerzonym), przy czym historię ocalenia obiektu – czyli tę część jego historii, którą zrekonstruować możemy tylko my jako ją poznający w momencie pozyskiwania obiektu – należy zapisać już w obowiązkowych dla karty ewidencyjnej polach opisu.

Podkreślimy – pierwsze informacje (aspekt becalelowski, historia Żydów ze Zgierza itp.) nie są informacjami unikalnymi, natomiast niezapisanej historii obiektu nie uda się zrekonstruować w przyszłości, stąd te informacje, obok ogólnego wyglądu fizycznego, wyszczególnionych cech charakterystycznych i napisów, znaków (elementów opisu koniecznych dla rozpoznania obiektu) należy zapisać w karcie ewidencyjnej obiektu (podobnie jak w wypadku pamiątek historycznych).

Obiekty z ukrytą historią

W zbiorach znajdują się też obiekty, których miejsca pochodzenia ani historii nie znamy, pozornie zwyczajne, które mają jednak cechy odbiegające od pozornie podobnych im przedmiotów codziennego użytku. Są to naczynia (kwarty, natle), których używano podczas rytualnego obmywania rąk, z hebrajskiego *netilat jadajim* („mycie”, dosłownie – „wzięcie [podniesienie] rąk”). Mają różnorodne kształty (prostokątne lub z wypukłym brzuścem), niegdyś wykonywane były z miedzi (obecnie są już najczęściej plastikowe), często cechują się pięknymi zdobieniami.

Tym, co odróżnia je od zwykłych kwart, są dwa płaskie uchwyty przymocowane po jednej stronie, blisko siebie. Już na pierwszy rzut oka widać, że nie służą one celom czysto praktycznym (jak w dwuuuchych garnkach). Jak się okazuje, ich forma ściśle wynika z funkcji, do których je przeznaczono. Służą bowiem do rytualnego obmywania rąk przez Żydów.

Rytuału mycia rąk dokonuje się przed posiłkami i po nich oraz przed modlitwą. Przebiega on według określonej kolejności. Najpierw należy chwycić naczynie prawą dłonią i przełożyć do lewej dłoni, a następnie dwa lub trzy razy wylać wodę z naczynia na prawą dłoń. Potem powtarza się tę czynność dla drugiej ręki i dlatego właśnie kubek musi mieć dwa ucha, gdyż czystą dłonią chwycić można jedynie czysty uchwyt. Obmywanie rąk musi być wykonane za pomocą naczynia, a nie pod bieżącą wodą, gdyż woda powinna być przelewana „ludzkim wysiłkiem”. Woda użyta do umycia rąk nie może być później wykorzystana w żadnym innym celu, nawet do podlewania roślin.

W ten sposób ukazujemy znaczenie dwuuuchych naczyń w żydowskiej tradycji religijnej. W tego rodzaju informacje można zaopatrzyć jeden z obiektów i do tego opisu odsyłać w opisach kolejnych pozyskanych do kolekcji.

Bywa, że taki obiekt poza religijnym aspektem opowiada też „własną” historię. Jedna z kwart w kolekcji ma tylko jedno ucho. Znalazła się w zbiorach, gdyż po bliższym oglądzie okazało się, że jest widoczny ślad po drugim uchu. Być może w czasie II wojny światowej lub po wojnie naczynie było używane w gospodarstwie domowym np. do nabierania wody, wtedy też zapewne usunięto widomy znak jego przynależności do tradycji żydowskiej (dużo bardziej rozpoznawalny przez ówczesnie żyjących niż dla członków społeczeństw środkowoeuropejskich dziś). Jednak zachowany ślad po usuniętym uchu poświadcza pierwotne przeznaczenie obiektu, jest on także znakiem Zagłady Żydów, co również warto odnotować w opisie jego historii.



Zdjęcie 34. Filakteria (hebr. *tefillin*), wytwórca nieznany, rękopis, szycie, pergamin, skóra, nie po 1939, 5,8×8 cm (rzemienie: 185×1,2 cm, 292×1 cm), MPOLIN-M98/1. Pamiątka po Józefie Diatłowickim. Dar Jerzego Diatłowickiego, jeden z przedmiotów zabranych przez rodzinę do Kazachstanu na zsyłkę.

Wybrane zagadnienia ewidencyjne

W ewidencjonowaniu judaików wypada uwzględniać sposób funkcjonowania danego obiektu, jego przeznaczenie. Dla przykładu – mezuza z kłafem stanowi całość, jest to jeden obiekt (w zależności od przyjętych w danej instytucji rozwiązań: jeśli muzeum wyróżnia obiekty złożone, w tym wypadku będzie to obiekt złożony). Jednym obiektem są również filakteria, mimo że z pozoru wyglądają jak dwa obiekty; jednak nigdy dwa te elementy nie funkcjonują oddzielnie – są one całością. Zespół w wypadku filakteriów wypada stworzyć dla ewentualnie zachowanego woreczka i przechowywanych w nim filakteriów – filakteria będą pierwszym obiektem, woreczek drugim.

Świeczniki szabasowe – jeśli zachowały się dwa lub więcej takich samych – grupuje się w zespoły, by podkreślić w ten sposób ich przeznaczenie i używanie przez dochowującą religijnych nakazów rodzinę. W szabas nakazane jest zapalanie co najmniej dwóch świeczników, stąd posiadano właśnie nie mniej niż dwa, najczęściej stanowiły one komplet lub pochodziły z tej samej firmy. Jeśli zachował się tylko jeden i mamy pewność – zwłaszcza dzięki ewentualnym napisom – że był to świecznik szabasowy, wypada zaznaczyć w opisie kompletności, że pełnił funkcję świecznika szabasowego i był na pewno używany z innym, co najmniej jeszcze jednym. Świecznik taki, mimo że pojedynczy, jest jednak sam w sobie obiektem kompletnym.

Część II

Ewidencja i opracowywanie zbiorów cyfrowych

Wprowadzenie

Inaczej niż w przypadku zbiorów materialnych, muzea nie są ustawowo zobowiązane do ewidencjonowania i naukowego opracowywania posiadanych zbiorów cyfrowych niezwiązanych z kolekcją materialną. Opracowanie i ewidencja będących w posiadaniu muzeum obiektów cyfrowych są jednak warunkiem ich wykorzystania w działalności statutowej instytucji.

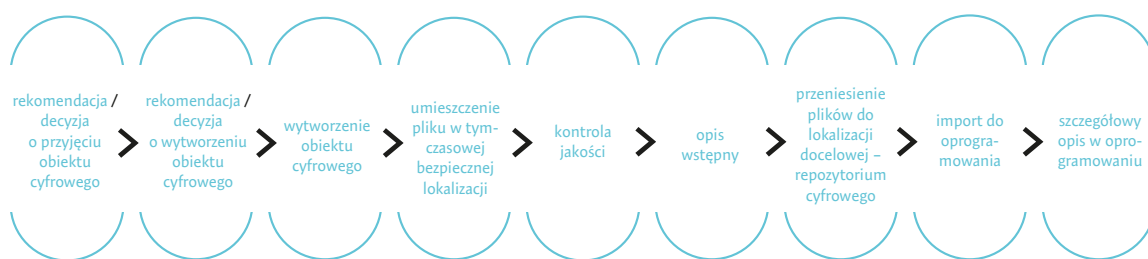
Główną trudność stanowi tu różnorodność materiałów – obiektem cyfrowym jest bowiem np. wywiad w postaci nagrań audio i wideo sporządzonych przez badacza czy pracownika instytucji, wraz z towarzyszącymi mu fotografiami rozmówcy i dokumentacją wywiadu, dokumentacja wizualna danego obiektu dziedzictwa materialnego, ale także pojedynczy skan dokumentu archiwalnego czy fotografii pozyskanej od osoby prywatnej. Każdy z tych obiektów posiada lub może posiadać inną formę cyfrową i wymaga innego sposobu opisu, który – najczęściej – sporządzony jest przy pomocy innego programu typu *digital assets management system* (w skrócie DAM).

Rozwiązaniem może być wyodrębnienie w zasobach cyfrowych kolekcji opartych na tożsamości formalnej (np. dokumentacja fotograficzna) i/lub merytorycznej (np. nagrania historii mówionej) i zdefiniowanie dla każdego z tych zbiorów po pierwsze podstawowej jednostki ewidencji, po drugie – szczegółowych wytycznych opisu.

Pomocne może być stworzenie minimalnego zestawu metadanych opisowych, które mogą zostać dodane do plików, niezależnie od ich typu, w możliwie najprostszy sposób i za pomocą darmowego oprogramowania (np. IrfanView czy VLC media player).

Opracowywanie

Niezależnie od rodzaju gromadzonych zbiorów cyfrowych warto opracować ścieżkę określającą drogę każdego obiektu cyfrowego od jego wytworzenia/pozyskania do szczegółowego opracowania w oprogramowaniu typu DAM (jeśli muzeum takie posiada). Dla każdego zadania warto wskazać osobę odpowiedzialną. Ścieżka opracowania może wyglądać następująco:



Wytworzenie obiektu – przez wykonanie fotografii cyfrowej, digitalizację fotografii archiwalnej, zapis na nośniku relacji świadka historii – powinno być celowe i zgodne z przyjętą w instytucji polityką gromadzenia.

Umieszczenie w tymczasowej lokalizacji powinno wiązać się oznaczeniem pliku umożliwiającym jego identyfikację. Warto w tym zakresie opracować (i stosować) wytyczne dotyczące nazewnictwa plików. Lokalizacja, do której trafia obiekt cyfrowy, powinna być zabezpieczona (tzn. mieć kopię zapasową) oraz dostępna dla zespołu realizującego dane zadanie.

Kontrola jakości na wstępnym etapie pozwala jeszcze przed opracowaniem wyeliminować pliki zbędne czy nieistotne merytorycznie (np. duplikaty, skany pustych stron dokumentów, rejestracje prób dźwięku i obrazu itp.) oraz wadliwe (zdjęcia nieostre, z artefaktami pokompresyjnymi, uszkodzone ścieżki audio itp.). Zadania kontrolne powinny być co do zasady realizowane przez osoby inne niż wytwórca obiektu cyfrowego (badacz, dokumentalista, osoba pozyskująca).

Opis wstępny zawierać powinien podstawowe metadane opisowe, np. standardu IPTC, takie jak: autor, tytuł, data, miejsce, słowa kluczowe. Ten minimalny zestaw informacji przypisany do obiektu cyfrowego pozwoli na organizację w folderach oraz wyszukanie plików.

Po imporcie pliku wraz z metadanymi do ostatecznej lokalizacji, tj. repozytorium cyfrowego i/lub oprogramowania, opis uzupełnić należy o metadane prawne, czyli informacje o statusie prawnoprawskim danego obiektu cyfrowego, a także o dalsze metadane opisowe – informacje o relacjach między obiektami, źródle, dodatkowe informacje związane z pochodzeniem obiektu itp.

Zagadnienia ewidencyjne

Rolę odpowiednika księgi inwentarzowej (stanowiącego, przypomnijmy, inwentarz wewnętrzny w wypadku obiektów digitalnych, niepodlegający przepisom rozporządzenia MK, o którym mowa w rozdziale 1) może przejąć np. oprogramowanie DAM, gdzie kolejne numery rekordów nadawane przez program odpowiadają numerom inwentarzowym. Jeśli instytucja nie posiada oprogramowania do zarządzania danymi cyfrowymi lub z innych względów chce dodatkowo inwentaryzo-

wać swoje zasoby lub wyodrębnioną z nich kolekcję, inwentarz prowadzić można w jednym z dostępnych powszechnie programów bazodanowych. Ważne jest, by dane z inwentarza wraz z ich strukturą mogły być łatwo i bezstratnie eksportowane oraz implementowane do oprogramowania DAM lub dalej przetwarzane.

Nagrania historii mówionej oraz inne dokumentacje audio i wideo

Prowadzenie projektów z wykorzystaniem metody historii mówionej (ang. *oral history*) jest obecnie powszechne w muzealnictwie. Zarówno nowo powstające muzea, jak i te z wieloletnią historią istnienia tworzą archiwa nagrań i towarzyszącej im dokumentacji. W grupie takich nagrań znajdują się te powstające w ramach konkretnych projektów i priorytetów badawczych (dokumentacja rozmówców z konkretnych grup, którymi dane muzeum jest zainteresowane z racji popularyzowanej tematyki, np. wywiady z wybranymi mniejszościami narodowymi, wywiady z byłymi więźniami obozów pracy, wywiady z działaczami na rzecz dziedzictwa żydowskiego) oraz takie, które powstają w toku pracy muzealników (nagrywane dyktafonem lub kamerą rozmowy z gośćmi, artystami, twórcami kultury, lokalnymi działaczami, darczyńcami obiektów do kolekcji – prezentujące wartość historyczną i jako takie przeznaczone do zachowania w instytucji publicznej).

Instytucje mogą przyjmować różne terminologie (zamiast „historia mówiona” – „relacje ustne”, zamiast „świadek historii” – „rozmówca”, czyli termin uznawany za bardziej neutralny²¹), w sposobie jednak opracowania powinny kierować się odpowiednim standardem, który pozwoli im skutecznie ewidencjonować, archiwizować i udostępniać te nagrania.

W ewidencji wszelkich nagrań bardzo ważne jest spisanie następujących danych:

1. imię i nazwisko rozmówcy,
2. imię i nazwisko badacza,
3. data przeprowadzenia wywiadu,
4. miejsce przeprowadzenia wywiadu (miasto, ale również określenie, czy rozmowa odbyła się w domu rozmówcy),

21. Na ten temat zob. Marta Kurkowska-Budzan, *Informator, świadek historii, narrator – kilka wątków epistemologicznych i etycznych oral history*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2011 (tom I), na stronie: <https://wrhm.pl/wrhm/article/view/5> (dostęp: 28.09.2022).

5. czas trwania nagrania,
6. język/jezyki,
7. forma wywiadu (audio, wideo),
8. opis okoliczności, w których odbyło się nagranie, w tym uwagi badacza z zakresu poruszanych wątków wrażliwych w rozmowie, na które należy mieć szczególne baczenie w trakcie zapoznawania się z materiałem oraz jego udostępnia, ponadto ewentualnie komentarz krytyczny badacza (np. wskazywane przez niego trudności w przeprowadzeniu rozmowy, ustosunkowanie się do niektórych wątków),
9. krótkie streszczenie wybranych wątków (np. 5 wybranych głównych wątków ze wskazaniem czasu z dokładnością co do minuty),
10. opis załączników (pozyskane zgody formalne, protokoły wypożyczenia archiwaliów do digitalizacji).

Idealnym założeniem, bardzo zależnym od możliwości finansowych i zasobów kadrowych, jest opracowanie transkrypcji wraz ze słowami kluczowymi, biogramu rozmówcy i szczegółowego streszczenia wywiadu (ze wskazaniem dokładnego, co do sekundy, momentu, kiedy dany wątek zostaje poruszony w wywiadzie).

Po zgromadzeniu relacji niezbędne jest jak najszybsze przekazanie jej do repozytorium cyfrowego do ewidencji (jeśli zdarza się odnalezienie w zasobach muzeum lub przekazanie do nich wywiadu nagranego na taśmie, należy go jak najszybciej przegrać do wersji cyfrowej). Należy obowiązkowo zweryfikować kompletność dokumentacji formalnej. Bez zgody formalnej od rozmówcy na wykorzystanie wywiadu z nim, jego wizerunku lub jego dokumentów rodzinnych nie ma podstaw prawnych, by wywiad wypożyczać innym instytucjom, ograniczone jest także jego używanie w obrębie własnej instytucji.

Rozmówcy mają prawo do autoryzacji wywiadu, podobnie jak do wyboru formy nagrania (audio, wideo), mają prawo do zachowania w tajemnicy swoich personaliów lub ustanowienia ograniczeń w udostępnianiu relacji do użytku publicznego (np. na okres do 20 lat od powstania wywiadu lub po śmierci rozmówcy). Kontynuowanie kontaktu z rozmówcami powinno odbyć się w okresie jak najbliższym momentowi przeprowadzenia wywiadu – nie tylko przez wzgląd na uczucia rozmówcy i szacunek do niego, ale też ze względów pragmatycznych: przy zachowaniu krótkich przerw w kontakcie z rozmówcą łatwiej jest sformułować ewentualne dopowiedzenia lub ustalić dodatkowe nagranie w celu uzupełnienia narracji. Bardzo ważne jest, aby rozmówcy jak najszybciej otrzymywali kopie nagrań swoich relacji.

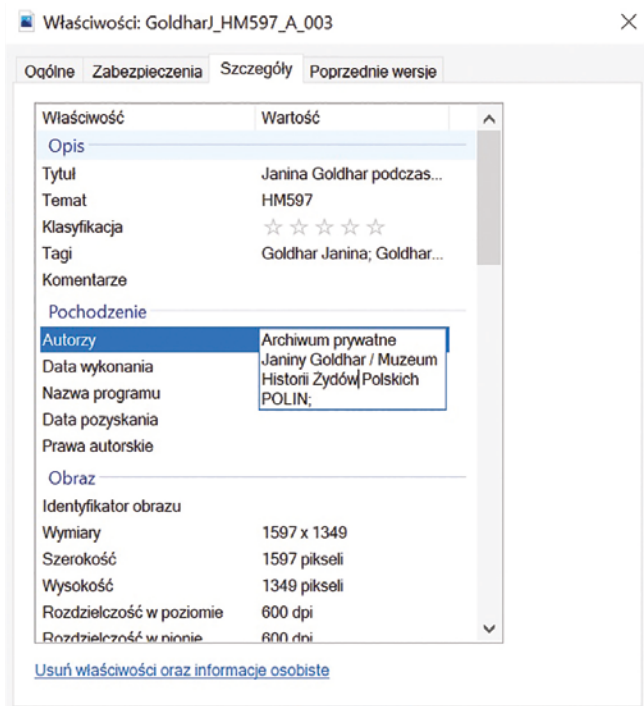
W przypadku projektów o charakterze historii mówionej ważna jest ich ewaluacja, dokonywana przez koordynatora odpowiedzialnego za projekt lub eksperta zewnętrznego, a obejmująca ocenę jakości merytorycznej wywiadu (m.in. obecność wszystkich wątków), przygotowania badacza do wywiadu oraz jakości technicznej obrazu i dźwięku.



Zdjęcie 35. Kadr z wywiadu z Janiną Goldhar z kolekcji historii mówionej Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, sygn. 597, plik odtworzony za pomocą programu VLC Media Player



Zdjęcie 36. Skan zdjęcia archiwalnego pozyskany podczas wywiadu z Janiną Goldhar, archiwum rodzinne



Zdjęcie 37. Metadane we właściwościach pliku skanu zdjęcia archiwalnego pozyskany podczas wywiadu z Janiną Goldhar

Biogram rozmówcy:

Janina Goldhar była docentem Akademii Medycznej w Warszawie, jej mąż był elektrykiem, pracował w Biurze Projektów w Warszawie. Po antysemickiej nagonce w 1968 zdecydowali się wyjechać do Izraela, gdzie mieszkała rodzina męża Janiny Goldhar. Mieli dwie córki, które w 1968 roku miały 16 i 14 lat. Wyjechali z Dworca Gdańskiego do Wiednia, stamtąd samolotem do Izraela. Później dołączyła do nich jej matka.

W Izraelu Janina Goldhar pracowała naukowo, wykładała na uniwersytecie; otrzymała tytuł profesora. Jej mąż również pracował w zawodzie; córki założyły rodziny. Pierwszy raz przyjechała do Polski w 1983 roku z matką na 40-lecie powstania w getcie warszawskim. Wydarzenia okrągłego stołu zastały ją na konferencji naukowej w Niemczech, skąd razem z mężem przyjechali do Polski.

Obecnie przebywa na emeryturze, mieszka w Izraelu.

Opis sytuacji rozmowy:

Rozmowa zarejestrowana w domu rozmówczyni w Ganei Tikva.

Szczegółowy opis wątków nagrania:

1. Sytuacja rodziny w 1968 roku; 00:00:17
2. Wizyta męża rozmówczyni w Izraelu; 00:03:53
3. Decyzja o wyjeździe z Polski; przekazanie informacji o wyjeździe matce rozmówczyni i siostrze męża rozmówczyni; 00:04:39

Zdjęcie 38. Fragment opracowania wywiadu z Janiną Goldhar w formie pliku tekstowego programu Microsoft Office

Tak że nasza powiązania... Matka była pierwszym doktorem fizyki na Uniwersytecie Warszawskim. No, ona przestała pracować w trzydziestym ósmym roku, nie dlatego..., to nie były antysemickie powody, po prostu nie awansowała, musiała odejść. Ale też przyjaciele, środowisko, no, Pol..., Polska.

A skąd u Pani się wzięło tyle odwagi, że z tym dobrym zawodem do Izraela? Bo wielu, wiele osób nie przyjechało tutaj.

Ja powiedziałam Panu, że ja powiedziałam, że jeżeli mnie w Polsce nie chcą, ja nie mogę być Polką, to ja chcę być w Izraelu. Tam... Ja notabene jak mnie się pytali, w Izraelu jak ja się czuję i jak ja reaguję... Ja powiedziałam: „Tu? Ja nie pamiętam, że ja jestem Żydówką”. Dlatego, że ja wyszłam z okupacji z..., no z traumą, prawda, że jak słyszałam słowo „Żyd”, to dostawałam gęsiej skóry. Zdawałam sobie sprawę, że na przykład cały szereg ludzi, z którymi, no, przecież w końcu w środowisku każdym człowiek każdy ma jakiś konflikt, że pierwsza moja myśl: „No nie, bo on myśli, że ja jestem... Uważa, że ja jestem Żydówką, to dlatego mnie tak traktuje”. Czasami to prawdopodobnie wcale nie była przyczyna, ale to był mój... Tutaj się go pozbyłam.

Jakby Pani mogła to powtórzyć [00:30] to ostatnie zdanie, że, że to był Pani kompleks, bo przerwało nagranie, automat przegrał na chwilę nagranie.

Ja wyszłam z okupacji z kompleksem żydowskim, strachu ciągłego, prawda, ciągłej nagonki i chciałam z tym żydostwem jak najbardziej skończyć. Potem wyszłam za mąż za mego męża, który nie miał tego problemu i wprowadził mnie trochę z powrotem, nawet nie z powrotem, wprowadził mnie do spraw żydowskich. I po przyjeździe do Izraela, jak mnie pytano jak się tu czuję, to powiedziałam: „Ja tu nie pamiętam o tym, że ja jestem Żydówką”.

Zdjęcie 39. Fragment transkrypcji wywiadu z Janiną Goldhar w formie pliku tekstowego programu Microsoft Office



Zdjęcie 40. Portret rozmówczyni – fotografia Janiny Goldhar z kolekcji cyfrowej

Praca nad zbiorami zastanymi

Zdarza się, że muzeum włącza do swoich zasobów – a wtedy jest zobowiązane do opracowania i upowszechnienia włączanego materiału ze względu na wartość historyczną – zbiór zastany, czyli uprzednio w całości lub w części pozyskany i ukształtowany przez inną osobę, zespół osób lub instytucję. Mogą to np. być zbiory fotografii w postaci cyfrowej, nagrania wywiadów lub relacje pisemne. Zbiory takie wymagają bardziej indywidualnego podejścia, a ich opracowanie powinno odbywać w podanych niżej etapach.

1. **Dogłębne zapoznanie się z kolekcją oraz dokumentacją związaną z jej powstawaniem.**

Etap ten jest kluczowy, umożliwia bowiem wskazanie zarówno mocnych, jak i słabych stron kolekcji, a w konsekwencji – świadome nią zarządzanie. W przypadku kolekcji zastanej należy być szczególnie wyczulonym na te drugie: błędy metodologiczne, niedociągnięcia techniczne (np. skany niskiej rozdzielczości), istotne braki w obrębie samej kolekcji czy inwentarza. Im lepiej znamy zasób i jego pierwotną koncepcję, tym skuteczniej możemy zapobiec popełnianiu błędów na kolejnych etapach jego opracowywania.

2. **Ustalenie statusu prawnego kolekcji i materiałów, które się na nią składają.**

Szczególnie w przypadku kolekcji zastanych tworzonych przed laty, składających się z materiałów pozyskiwanych z różnych źródeł i opracowywanych przez różne osoby istotne jest upewnienie się, że muzeum posiada wszelkie niezbędne umowy, zgody i oświadczenia.

3. **Stworzenie koncepcji opracowania i upowszechniania kolekcji.**

Zdarza się, że od czasu, gdy tworzono kolekcję, zmieniły się potrzeby oraz wyobrażenia dotyczące jej kształtu i celu. To dobry moment, żeby (ponownie) zadać sobie pytania dotyczące funkcji i dalszych losów kolekcji, m.in. o to, jak pogodzić zobowiązania instytucji względem zabezpieczania kolekcji z aktywnościami związanymi z jej popularyzacją? Kim będą odbiorcy, z myślą o których upowszechniamy kolekcję cyfrową? Jak wyjść naprzeciw ich potrzebom, również w kontekście zmieniających się trendów w muzealnictwie i archiwistyce cyfrowej?

4. **Uporządkowanie i uzupełnienie kolekcji oraz skorygowanie uchybień i niedociągnięć.**

Mając pełen obraz możliwości i ograniczeń wynikających ze specyfiki zastanej kolekcji, realizujemy kolejne kroki związane z jej opracowywaniem. W oparciu o założenia dotyczące jej dalszych losów w miarę możliwości uzupełniamy brakującą dokumentację. Niekiedy możliwe jest pozyskanie cennych informacji od osób w przeszłości zaangażowanych w powstawanie kolekcji, a dzięki ich pomocy – dotarcie do rozmówców i pozyskanie nowych, uzupełnionych i uaktualnionych zgód (a także możliwość dopełnienia wywiadu o nowe nagranie lub wykonanie odwzorowań cyfrowych kolejnych dokumentów z archiwum rodzinnego). Na tym etapie dokonujemy niezbędnych zmian i korekt, m.in. w obrębie inwentarza oraz koncepcji popularyzowania zbioru.

5. Działania związane z upowszechnianiem kolekcji.

Charakter i zakres działań na tym etapie uzależniony jest od medium, poprzez które kolekcja cyfrowa będzie trafiała do odbiorczyń i odbiorców, a także od ich potrzeb oraz od możliwości technicznych, jakimi dysponujemy. Przed przystąpieniem do pracy warto przetestować różne rozwiązania i narzędzia ułatwiające opracowywanie, udostępnianie i przeszukiwanie kolekcji – w obrębie zarówno zespołu opracowującego i upowszechniającego kolekcję, jak i np. grupy badawczej składającej się z potencjalnych kolekcji odbiorców.

Dokumentacja fotograficzna wykonywana w terenie

Wiele muzeów nie tylko gromadzi już istniejące fotografie obrazujące kulturę danych społeczności (tych, których historią się zajmują), najczęściej o historycznym czy archiwalnym charakterze, lecz także zamawia lub wytwarza aktualne odwzorowania obiektów kultury materialnej. Dokumentacja taka powstaje podczas objazdów terenowych i służy do celów roboczych (jako punkt wyjścia opisów tekstowych poszczególnych obiektów) oraz jako materiał ilustracyjny do wykorzystania w działalności programowej muzeum (w przypadku Muzeum POLIN służy np. do ilustrowania portalu wiedzy Wirtualny Sztetl). Zdjęcia te z czasem zyskują walory historyczne, obrazując np. stan dokumentowanego obiektu przed dziesięciu czy dwudziestu lat. Dlatego też tak istotną rolę odgrywają dobre praktyki związane z wykonywaniem, opisywaniem i udostępnianiem wskazanych odwzorowań.

Osoba zajmująca się dokumentacją fotograficzną w terenie – na miejscu (*in situ*) – powinna mieć podstawowe przygotowanie z dziedziny fotografii, w kwestiach zarówno techniki fotograficznej (znać zasadę złotego podziału, wiedzieć, jak unikać blików itd.), jak i samego posługiwania się sprzętem fotograficznym (wymiana obiektywów, tryby nieautomatyczne, użycie lampy błyskowej itd.).

Osoba taka musi być odpowiednio przygotowana merytorycznie – musi umieć wyodrębnić elementy „ważniejsze” i „mniej ważne”, a więc jeśli np. dokumentuje obiekty materialne kultury żydowskiej, powinna wiedzieć, jak ważnymi elementami cmentarza żydowskiego są dom przedpogrzebowy, ohele czy pomniki o widocznych inskrypcjach i walorach rzeźbiarskich, a w synagodze powinna umieć zlokalizować aron ha-kodesz.

Przystępując do dokumentacji warto pamiętać o wadze zadania – stosunek liczby dokumentowanych obiektów do liczby zajmujących się nimi dokumentalistów jest tak wielki, że w praktyce wykonuje się jedną dokumentację na dziesięciolecie. Oznacza to, że jeśli wybierzemy złą

pogodę na badania *in situ*, jeśli wskutek zmęczenia czy zniechęcenia zrezygnujemy z jakiegoś punktu badań (np. oddalonej alejki cmentarnej czy bardziej wymagającego fragmentu obiektu), to najpewniej nikt inny za nas w sposób równie odpowiedzialny i jakościowo satysfakcjonujący dokumentacji tego elementu nie wykona przez wiele kolejnych lat. Nakłada to na badacza obowiązek przemyślanego działania już na etapie planowania badań, a także starannego przygotowania każdego, nawet trywialnego elementu pracy w terenie (np. zadbanie o odpowiednio bliską lokalizację hotelu, czas na przerwy, posiłki i odpoczynek itd.).

Jeśli dokumentacja nie stanowi monografii jednego obiektu, badacz powinien mieć dostęp do samochodu. Osobista mobilność to oszczędność czasu i szansa na uniknięcie niepotrzebnego zmęczenia, które może potem wpłynąć na efekty pracy.

Należy pamiętać, że w dokumentacji *in situ* walory artystyczne są sprawą drugorzędną. Zdjęcia, jakkolwiek powinny być techniczne poprawne, nie muszą być „piękne”. Chodzi o możliwie najpełniejsze odwzorowanie rzeczywistości, a nie o folgowanie subiektywnej – z natury rzeczy – wrażliwości estetycznej.

Tworząc dokumentację fotograficzną *in situ* nie należy przeceniać możliwości, jakie daje współczesna fotografia cyfrowa. Łatwa do osiągnięcia wielość wykonanych odwzorowań nie musi przełożyć się na wysoką jakość całości dokumentacji. Wykonujący dokumentację powinien rozważyć jej wartość z punktu widzenia potencjalnego odbiorcy, który może ulec dezorientacji wskutek dublowania ujęć czy wielokrotnego rejestrowania zbędnych szczegółów. Należy postępować według przemyślanego planu, zarazem wykorzystując możliwości łatwego wykonywania odwzorowań cyfrowych i unikając swoistego przeładowania informacyjnego, jakie z reguły towarzyszy nadmiernej liczbie wykonanych fotografii.

Wytworzone materiały należy jak najszybciej, „na świeżo”, przejrzeć, usunąć rzeczy zbędne (dublety, błędy itd.), pogrupować, stworzyć kopie zapasowe, a następnie opisać, zarówno na poziomie właściwości pliku, jak i w systemie, w którym pracujemy. To, co dziś wydaje się nam oczywiste, jutro już może nie być tak samo jasne, nie wspominając już o konieczności starannego przygotowania materiału dla naszych potencjalnych współpracowników i następców, nieobecnych w miejscu badań.

Odpowiednio opisane materiały należy zgodnie z procedurą muzealniczą udostępnić (np. w portalu wiedzy, jeszcze raz opisując odpowiednio w systemie CMS takiego portalu, w sposób uwzględniający wymogi SEO, WCAG i innych standardów), a także zabezpieczyć ich kopie w repozytorium cyfrowym, tak aby w przyszłości mogły być użyte jak najbardziej uniwersalnie, także do celów, których dziś jeszcze nie jesteśmy w stanie przewidzieć.



Zdjęcie 41. Cmentarz żydowski przy ul. Okopowej w Warszawie, fotografia z kolekcji cyfrowej



Zdjęcie 42. Zespół Synagogałny we Włodawie



Zdjęcie 43. Ohel Izraela Friedmanna oraz jego syna na cmentarzu żydowskim w Sadogórze (Ukraina)

Źródła i literatura dodatkowa (wybór)

1. Publikacje dotyczące opracowywania i zarządzania kolekcją

Spectrum. Brytyjski standard zarządzania zbiorami muzealnymi. Wersja polska. Spectrum 5.0, red. wersji oryginalnej Kevin Gosling i Gordon McKenna, przeł. Małgorzata Nosorowska, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów na licencji Collections Trust 2021; także *Załącznik – wymagania informacyjne*, jw.; pliki dostępne w Internecie: https://www.nimoz.pl/files//articles/272/Spectrum_5.0_PL.pdf, https://www.nimoz.pl/files//articles/272/Spectrum_5.0_PL_zalacznik.pdf; <https://nimoz.pl/baza-wiedzy/zarzadzanie-zbiorami/spectrum/informacje-o-standardzie-spectrum>. Freda Matassa, *Zarządzanie zbiorami muzeum*, Kraków 2012.

(Ko)lekcja sztuki. Opieka nad zbiorami sztuki współczesnej, red. Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Polskie Stowarzyszenie Inwentaryzatorów Muzealnych, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2021, plik dostępny w Internecie: <https://stowarzyszeniepsim.pl/dobre-praktyki/publikacja-psim-kolekcja-sztuki-opieka-nad-zbiorami-sztuki-wspolczesnej/>.

Kolekcje. Rekomendacje i dobre praktyki w zakresie zarządzania kolekcją w instytucjach kultury, koncepcja i redakcja: Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Aneta Jasioneck, Aldona Modrzewska, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2021.

Kolekcje. Praktyczne rekomendacje i dobre praktyki w zakresie ochrony zbiorów muzealnych i archiwalnych oraz opieki nad nimi w instytucjach kultury, koncepcja i redakcja: Erika Krzyżkowska-Roman, Agnieszka Cyrulik, Marta Stawińska, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2021.

Nowoczesne zarządzanie muzeum: współpraca polsko-holenderska w ramach projektu MATRA 1999-2007, red. Barbara Ziemnicka-Darnowska, Przemysław Pawlina, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2007.

Katarzyna Kulikowska, *Pożądaný/zbędny „przedmiot etniczny” w muzeum* oraz Tomasz Siemiński, *„Śmieci” w muzeach* – w: *Śmieć w kulturze*, red. Katarzyna Kulikowska, Cezary Obracht-Prondzyński, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

Wojciech Szafrąski, *Handel dziełami sztuki w Polsce a gry rynkowe – zarys problematyki*, w: *Rynek sztuki. Aspekty prawne*, red. Wojciech Kowalski, Katarzyna Zalasńska, Wydawnictwo Wolters Kluwer, Warszawa 2011, s. 230–247.

Iwona Szmelter, *Elementy nowej teorii konserwacji dziedzictwa sztuki wizualnej. Ratunek dla ochrony dawnej sztuki nietypowej i sztuki współczesnej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2020, nr 17, s. 155–180.

Monika Jadzińska, *„Po nas choćby potop”? Zachowanie sztuki naszych czasów*, „Sztuka i Dokumentacja/Art and Documentation” 2011, nr 5, s. 21–28; tekst dostępny w Internecie: <http://www.journal.doc.art.pl/archiwalne.html>.

2. Publikacje dotyczące dziedzictwa Żydów polskich

Leksykony

Alan Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. Olga Zienkiewicz, Warszawa 1994.

Alina Cała, Hanna Węgrzynek, Gabriela Zalewska, *Historia i kultura Żydów polskich. Słownik*, Warszawa 2000.

Żydzi w Polsce. Leksykon, red. Jerzy Tomaszewski, Andrzej Żbikowski, Warszawa 2001.

Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie, t. 1-2, red. Zofia Borzymińska, Rafał Żebrowski, Warszawa 2003.

Święta i tradycje żydowskie

Alan Unterman, *Żydzi. Wiara i życie*, Łódź 1989.

Ninel Kameraz-Kos, *Święta i obyczaje żydowskie*, **Warszawa 1997.**

Simon Philip De Vries, *Obrzędy i symbole Żydów*, przeł. i oprac. Andrzej Borowski, Kraków 1999.

Efrat Gal-Ed, *Księga świąt żydowskich*, Warszawa 2005.

Sztuka żydowska i rzemiosło

Majer Bałaban, *Zabytki historyczne Żydów w Polsce*, Warszawa 1929.

Maksymilian Goldstein, Karol Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*, Lwów 1935 (reprint 1991).

Katalog Muzeum im. Mathiasa Bersohna przy Wyzn. Gminie Żydowskiej w Warszawie, Warszawa 1939.

Judaica w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, oprac. Ewa Martyna, Warszawa 1993.

Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. Zbiory artystyczne, Warszawa 1995.

Magdalena Sieramska, Żydowska sztuka kultowa, w: *Studia z dziejów Żydów w Polsce*, t. II, red. Zofia Borzymińska, ŻIH, Warszawa 1995.

Andrzej Trzciński, *Symbole i obrazy: treści symboliczne przedstawień na nagrobkach żydowskich w Polsce*, Lublin 1997.

Magdalena Sieramska, *Sztuka kultowa*, w: *Żydzi w Polsce. Leksykon*, red. Jerzy Tomaszewski, Andrzej Żbikowski, Warszawa 2001, s. 473–484.

Izabela Rejduch-Samkowa, Jan Samek, *Dawna sztuka żydowska w Polsce*, Warszawa 2002.

Anna Lebet-Minakowska, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog judaików*, cz. 1: *Tkaniny*, Warszawa 2008.

Józefa Kostek, *Świat przeszły dokonany. Judaika ze zbiorów MNZP*, Przemyśl 2012.

Julie-Marthe Cohen, Felicitas Heimann-Jelinek, Ruth Jolanda Weinberger, *Handbook on judaica provenance research: ceremonial objects*, Conference on Jewish Material Claims Against Germany, 2018.

Michał Gradowski, *Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w jej obecnych granicach*, Warszawa 2010.

Michał Myśliński, *Złotnicy krakowscy i ich cech w latach autonomii galicyjskiej 1866-1914*, Kraków 2012.

Spis ilustracji

Zdjęcie 1. Bolesław Pacanowski, <i>Portret Mendelego Sforima</i> , 1947, repusowanie, miedź, 40,6×32,2 cm, MPOLIN-M286	17
Zdjęcie 2. Marek Szwarc, <i>Biegący jelonek</i> , 1926, blacha mosiężna repusowana, 24×75×3,5 cm, MPOLIN-M1070	19
Zdjęcie 3. Marek Szwarc, <i>Autoportret</i> , 1921, olej na płótnie, 76,2×65×3 cm, MPOLIN-M39	21
Zdjęcie 4. Album z wycinkami prasowymi dotyczącymi twórczości Marka Szwarca, 3.01.1959–9.12.1961, druk, rękopis, maszynopis, stemplowanie, papier, skóra, tekstylia, bawełna, 18,5×27 cm, MPOLIN-A12.1.27	21
Zdjęcie 5. Roman Kramsztyk, <i>Portret Ireny z Silbermintzów Kramsztykowej</i> , około 1926, sangwina, kredka, papier, 55,5×43 cm, MPOLIN-M164	22
Zdjęcie 6. Roman Kramsztyk, <i>Portret Joanny Kramsztykówny</i> , około 1933, olej na płótnie, 68,2×62,5×5,2 cm, MPOLIN-M167	22
Zdjęcie 7. Anna Królikiewicz, <i>Bez tytułu</i> , 2022, wydruk pigmentowy na papierze fotograficznym, ed. 1/1 + ap., 13,5×10,1 cm, MPOLIN-M1356, MPOLIN-M1360	27
Zdjęcie 8. Hubert Czerepok, <i>Drzewo życia (projekt)</i> , 2019, wydruk na papierze, MPOLIN-M899	28
Zdjęcie 9. Hubert Czerepok, <i>Drzewo życia</i> , 2019, instalacja (neony, metal), egzemplarz ekspozycyjny wykonany na podstawie projektu, prezentowany w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN	28
Zdjęcie 10. Jadwiga Sawicka, <i>Głosy</i> , 2020, instalacja (druk, klej, papier), 400×280 cm, MPOLIN-M899	29
Zdjęcie 11. Wilhelm Sasnal, <i>Bez tytułu</i> , 2021, flamaster, papier, 29,8×1,2 cm, MPOLIN-M1253 i MPOLIN-M1254	30
Zdjęcie 12. Włodzimierz Jan Zakrzewski, <i>Powidoki</i> , 2013, instalacja malarsko-dźwiękowa (akryl, metal, płótno, instalacja dźwiękowa), MPOLIN-M1105, fotografia z wystawy <i>Włodzimierz Zakrzewski – Polin i inne pejzaże</i> , Galeria Le Guern, Warszawa, 28.09–13.11.2013	32

- Zdjęcie 13.** Rafał Skarżycki (scen.), Tomasz Lew Leśniak (rys.), *Bracia Polacy!*
– wersja czarno-biała i *Bracia Polacy!* – wersja kolorystyczna (projekt: Jeż Jerzy. Ziom),
2005, flamaster, papier, 29,7×21 cm, MPOLIN-M875, MPOLIN-M877 37
- Zdjęcie 14.** Liternictwo do komiksu *Przemiana*, karta 12, 2011, scen. Monika Powalisz,
rys. i liternictwo Olga Wróbel, tusz, papier, 29,7×21 cm, MPOLIN-M275 38
- Zdjęcie 15.** Krzysztof Ostrowski, Rysunek głównego bohatera do 3. kadru planszy *Miesiąc później* (projekt: *Full stomach*), 2008, tusz, kredka, papier, 21×29,7 cm, MPOLIN-M309 38
- Zdjęcie 16.** Krzysztof Ostrowski, Rysunki czterech postaci do planszy *Moje wyprawy stawały się coraz dłuższe* (projekt: *Full stomach*), 2008, tusz, kredka, papier, 21×29,7 cm, MPOLIN-M311 38
- Zdjęcie 17.** Krzysztof Gawronkiewicz, Rysunek do drugiej wersji 2. kadru planszy *Daleko jeszcze?* (projekt: *Achtung Zelig! Druga wojna*, scen. Krystian Rosenberg [właśc. Rosiński]), 2004, rysowanie, tusz, ołówek, papier, 9,5×8,3 cm, MPOLIN-M20 39
- Zdjęcie 18.** Zosia Dzierżawska, Rysunki robocze do komiksu *Złote pszczoły*, karta 2, scen. Monika Powalisz, 2011, 24×32,9 cm, rysowanie, pismo odręczne, grafit, papier, MPOLIN-M242 40
- Zdjęcie 19.** Zosia Dzierżawska, Rysunki robocze do komiksu *Złote pszczoły*, karta 6, scen. Monika Powalisz), 2011, 21×29,7 cm, rysowanie, rękopis, grafit, papier, MPOLIN-M246 40
- Zdjęcie 20.** Zosia Dzierżawska, *Ostatniego dnia mój ojciec miał jedno życzenie* (plansza komiksowa z projektu *Złote pszczoły*, scen. Monika Powalisz), 2011, rysowanie, grafit, papier, 39,3×22,5 cm, MPOLIN-M229 43
- Zdjęcie 21.** Iwona Chmielewska, *Spadochron* (projekt: *Jak ciężko być królem*), 2017, rysunek, wycinanie, naklejanie, grafit, tusz, papier, 50×40,9 cm, MPOLIN-M431 45
- Zdjęcie 22.** Maszyna do pisania Mercedes-Büromaschinen-Werke, Zella-Mehlis, 1908–1934, odlew, formowanie, malowanie, łączenie, druk, metal, farma, papier, szkło, 26×39×32 cm, MPOLIN-M698 47
- Zdjęcie 23.** Opaska dyskryminacyjna, 1939–1943, tkanie, szycie, druk, płótno, farba, 9,2×20,7 cm, MPOLIN-M750 47
- Zdjęcie 24.** Puszka firmowa Fabryki Cukrów Czekolady i Kakao Branka, 1923–1939, techniki metalurgiczne, malowanie, druk, metal, szkło, 18×29×23 cm, MPOLIN-M760 48

Zdjęcie 25. Nóż do cięcia szkła, prod. Barnanchikow, nie po 1939, odlew, formowanie, cięcie, szlifowanie, metal, kość, diament, 15×2.5×1,2 cm, MPOLIN-M529	49
Zdjęcie 26. Papierośnica, autor nieznany, 1949, odlew, cięcie, gięcie, łączenie, lutowanie, galwanizacja, tłoczenie, puncowanie, mosiądz, srebro, guma syntetyczna, 7,5×10,5×1,5 cm, MPOLIN-M1088	49
Zdjęcie 27. Transparent „Potępiamy! Agresję Izraela”, autor nieznany, 1967–1968, druk, sklejka, papier, 70×100 cm, MPOLIN-A3.3.4	50
Zdjęcie 28. Maria Hiszpańska-Neumann, <i>Kobiety z Fayum</i> , 1960, drzeworyt barwny, papier, 56,5×36,5 cm, MPOLIN-M876	50
Zdjęcie 29. Fragment zwieńczenia drewnianej bramy budynku, w którym mieściła się siedziba Zarządu Gminy Żydowskiej w Wilnie, nie przed 1860, snycerka, łączenie, malowanie, drewno, farba, 130×50×18 cm, MPOLIN-M1265	51
Zdjęcie 30. Taca, prod. B-cia Zolberg A. i I. Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych, nie po 1939, formowanie, kucie, rytowanie, mosiądz, 1,5×18 cm, MPOLIN-M152	52
Zdjęcie 31. Filiżanka, Zakłady Porcelany Ćmielów, lata 30. XX w., odcisk z formy, szkliwienie, farby podszklawne, farby naszkliwne, porcelana, szkliwo, farba, 6×12,5 cm, MPOLIN-M418	53
Zdjęcie 32. Szyld reklamujący praktykę adwokacką Andrzeja Kramsztyka przy ul. Boduena w Warszawie, prod. „Eskulap”, nie przed 1927, odlew, emaliowanie, żeliwo, emalia, 15,5×27,5×0,3 cm, MPOLIN-M521	57
Zdjęcie 33. Berysz Sztoker, Wałek do zwoju Tory (fragment), 1927, techniki rzeźbiarskie, grawerowanie, drewno, srebro, masa perłowa, Jerozolima, 3×śr. 18 cm, MPOLIN-M1	62
Zdjęcie 34. Filakteria (hebr. <i>tefilin</i>), wytwórca nieznany, rękopis, szycie, pergamin, skóra, nie po 1939, MPOLIN-M98/1	51
Zdjęcie 35. Kadr z wywiadu z Janiną Goldhar z kolekcji historii mówionej Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, sygn. 597, plik odtworzony za pomocą programu VLC Media Player	73
Zdjęcie 36. Skan zdjęcia archiwalnego pozyskany podczas wywiadu z Janiną Goldhar z kolekcji historii mówionej, archiwum rodzinne	73

Zdjęcie 37. Metadane we właściwościach pliku opisujące skan zdjęcia archiwalnego pozyskany podczas wywiadu z Janiną Goldhar z kolekcji historii mówionej Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN	74
Zdjęcie 38. Fragment opracowania wywiadu z Janiną Goldhar z kolekcji historii mówionej Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, w formie pliku tekstowego programu Microsoft Office	75
Zdjęcie 39. Fragment transkrypcji wywiadu z Janiną Goldhar z kolekcji historii mówionej Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, w formie pliku tekstowego programu Microsoft Office	75
Zdjęcie 40. Portret Rozmówczyni – fotografia Janiny Goldhar z kolekcji cyfrowej	75
Zdjęcie 41. Cmentarz żydowski przy ul. Okopowej w Warszawie, fotografia z kolekcji cyfrowej	80
Zdjęcie 42. Zespół Synagogałny we Włodawie, fotografia z kolekcji cyfrowej	80
Zdjęcie 43. Ohel Izraela Friedmanna oraz jego syna na cmentarzu żydowskim w Sadogórze (Ukraina), fotografia z kolekcji cyfrowej	81

Publikacja towarzysząca projektowi

Zbiory na kółkach w ramach projektu Żydowskie Dziedzictwo Kulturowe.

Projekt realizowany w latach 2020–2024

Projekt jest finansowany przez Islandię, Liechtenstein i Norwegię w ramach Funduszu EOG oraz przez budżet krajowy



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Wspólnie działamy na rzecz Europy zielonej, konkurencyjnej i sprzyjającej integracji społecznej

Koncepcja i redakcja merytoryczna

Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Przemysław Kaniecki, Aldona Modrzewska

Teksty

Paulina Błaszczkiewicz, Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Adam Dylewski, Marta Frączkiewicz,
Przemysław Kaniecki, Joanna Król-Komła,
Józef Markiewicz, Aldona Modrzewska, Renata Piątkowska,
Anna Styczyńska-Marciniak

Redakcja językowa i korekta

Przemysław Kaniecki, Joanna Wróbel

Koordynacja prac wydawniczych

Patryk Pawlaczyk

Projekt graficzny, skład i łamanie

Studio Graficzne Papercut

Zdjęcie na okładce

Filizanka ozdobiona herbem Sekcji Narciarskiej Żydowskiego Towarzystwa Turystyczno-Narciarskiego „Makabi” w Bielsku, powstałej w 1928 r., MPOLIN-M418,
zdz. Lech Sandzewicz

Wszystkie obiekty, których zdjęcia są publikowane w niniejszej publikacji, pochodzą ze zbiorów Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Zdjęcia

Piotr Bekdas, dzięki uprzejmości Galerii Le Guern (zdz.12),
Piotr Jamski (zdz. 3, 27, 164, 167), Maciej Jaźwiecki (zdz. 9),
Iwo Książek (zdz. 4, 8, 29), Józef Markiewicz (zdz. 45),
Anna Liminowicz (zdz. 40-42), Lech Sandzewicz (zdz. 1, 2, 7, 10, 11,
13-26, 28, 30-34), Andrzej Stawiński (zdz. 43, 44)

Copyright by Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2023

ISBN: 978-83-966189-8-6



POŁIN

**Muzeum
Historii
Żydów
Polskich**