

18634 *nr 2*

31

PROPOZYCJE i MATERIAŁY

Małgorzata Kisilowska

SKAMANDRYCI W FOTOGRAFII I FONOGRAFII

Poradnik dla bibliotekarzy i polonistów

WYDAWNICTWO
SBP



31

**SKAMANDRYCI
W FOTOGRAFII I FONOGRAFII**

POLISH LIBRARIANS ASSOCIATION

CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Małgorzata Kisilowska

**PHOTOGRAPHERS
AND RECORDS
OF THE SKAMANDER GROUP**

**Elaboration and usage of audiovisual documents
Guidelines for librarians and teachers**

**WYDAWNICTWO
SBP**



WARSAW 1999

STOWARZYSZENIE BIBLIOTEKARZY POLSKICH

PROPOZYCJE I MATERIAŁY

Małgorzata Kisilowska

SKAMANDRYCI W FOTOGRAFII I FONOGRAFII

**Problemy opracowania i wykorzystywania zbiorów
audiowizualnych
Poradnik dla bibliotekarzy i polonistów**

**WYDAWNICTWO
SBP**



WARSZAWA 1999

Chyba to jest najważniejsze w każdej twarzy ludzkiej, że jest ona jak dom, w którym mieszka niedostępne życie. Możemy je przeczuwać, możemy nasłuchiwać, jak gra ono niby muzyka w domu weselnym, niby szmer pszczoł w ulu. Ale wiemy, że nigdy nie będzie naszym udziałem wejście do tego domu, że na wieki jesteśmy skazani na własny dom i na własną twarz, która tylko dla nas jest zrozumiała.

Jakaż tajemna siła jest w twórcy, który potrafi zamknąć w jednym rysunku biegnącą przez pole czasu chwilę i który – jeden tylko – potrafi powiedzieć tej chwili jak Faust Goethego: pozostań, trwaj, jesteś piękna.

I kiedy tak przemijają przed okiem wspomnienia, kiedy toczy się korowód nie kończącej się piękności – i bólu, bo piękno jest zawsze cierpieniem – mimo woli napęła się serce żalem, że nie potrafi się cudownych twarzy uwiecznić, zatrzymać, obdarowywać nimi wszystkich, obdarowywać nimi ludzkości.

Największy dar, jaki artyści ofiarowują ludziom, to jest właśnie obraz twarzy, dlatego też największą świętością religii stała się „prawdziwa twarz”, vera ikon.*



* Jarosław Iwaszkiewicz, *Aleja Przyjaciół*. Warszawa 1984

„Dziecinna fotografia”

*Wśród plam, które siarczan amonowy
Zostawił na żelatynie,
Na starej, pękniętej kliszy
Dziecinnej fotografii,
Odnalazłem moje oczy, usta, zarys głowy,
Jak ślad zostawiony w glinie
Przez stwór przedpotopowy.
Twarzyczkę małą wysuszoną
Jak niegdyś widziane w muzeum
Trofeum czarnych poławiaczy głów.*

*Wśród innych twarzy umarłych
Ta jedna została żywa,
Oczami się we mnie wdarła,
Patrzy się, woła i wzywa,
Jakby nie mogła mnie poznać,
Odnaleźć wśród sennych pejzaży,
Wśród plam, które trójsiarczan
Zostawił na mojej twarzy.*

Antoni Słonimski

PRZEDMOWA

OD HORACJAŃSKIEGO Non omnis moriar – KU WSPÓŁCZESNOŚCI

Tytuł znanej kilku pokoleniom czytelników popularyzatorskiej książki Jana Parandowskiego, poświęconej sztuce pisarskiej, brzmi: *Alchemia słowa*. To prawda, czujemy się przede wszystkim oswojeni z dokumentacją rękopiśmienną warsztatu pisarza i z owocami drukowanymi jego dokonania, dla których wspólnym mianownikiem jest *słowo*. Ten kierunek zainteresowań historycznoliterackich utrwaliły szkoły badawcze XX stulecia, promujące – pod dużym wpływem formalizmu – model analizy dzieła w oderwaniu od osoby autora. Jak się wydaje, była to reakcja na przerost dziewiętnastowiecznego psychologizmu. Biorąc zaś pod uwagę sytuację humanistyki dwudziestowiecznej, jest to także odwrót od socjologizmu, zwłaszcza w jego postaci skompromitowanej, zniekształconej i uproszczonej przez marksizm.

Skrajności w nauce znoszą się, na szczęście. Traktując dziś formalizm i marksizm jako skrajne wychylenia wahadła, mamy do zagospodarowania znaczne obszary badawcze w rejonach wytyczonych zdroworozsądkowo przez trzy pojęcia: *autor* – *dzieło* – *czytelnik*. Humaniora, nauki humanistyczne, nadają przywilej zakodowany w źródłosłowie łacińskim: *humanus* – ludzki, *humanior* – bardziej ludzki.

Nikt z uczonych historyków literatury nie zamierza – jak sądzę – burzyć tego związku. Człowiek powraca do łask również jako autor, sprawca dzieła literackiego. Stąd w tradycyjnym nurcie badawczym historii literatury obserwujemy dziś wyraźne ożywienie, dokumentowane serią znaczących publikacji z dziedziny biografistyki. Czytelnik uzbrojony – paradoksalnie – w uprawnienia nadane mu m. in. przez szkołę formalistyczną, sam upomina się dzisiaj o *autora*. Chce wiedzieć o nim wszystko lub prawie wszystko. Sięga przeto po dokumenty i materiały pozostające dotychczas w cieniu głównych nurtów badawczych. Impuls do działania czerpie z doświadczanej rewolucji technologicznej, otwierającej nowe możliwości poznawcze.

Rozprawa doktorska pani Małgorzaty Kisilowskiej została ugruntowana na takich właśnie przeświadczeniach naszego czasu historycznego. Autorka, jeszcze tak niedawno spędzająca długie godziny w tradycyjnej bibliotece, słusznie zwanej *księżnicą*, teraz upomina się o mediatekę, o włączenie do procesu badawczego historii literatury zbiorów fotograficznych i fonograficznych.

Fotografia jest wynalazkiem stosunkowo młodym. Spowodowała jednak przewrót na wielką skalę. Dzięki niej otworzyły się perspektywy rejestrowania

rzeczywistości, podważając rację bytu rysunku i malarstwa realistycznego. W życiu codziennym – rodzinnym, społecznym, kulturalnym, środowiskowym – fotografia pełni funkcje doraźne, informacyjne i o wiele donioślejsze funkcje dokumentalne na użytek przyszłych pokoleń. Do tych jej zadań wkrótce przyłączyło się radio i przemysł fonograficzny. Od tej chwili poeta mógł w sposób pełniejszy realizować zasadę horacjańską *Non omnis moriar*, ofiarowując historii literatury wierny portret fotograficzny i filmowy, zapisując potomnym brzmienie własnego głosu, autointerpretację swych wierszy. Pomyślimy przez ułamek sekundy, o ile bylibyśmy ubożsi, nie dysponując tymi atrybutami techniki wobec twórców XX stulecia. Zastanówmy się też, jak pod wpływem bogactwa dokumentacji foto- i fonograficznej zmienia się oblicze współczesnej historii literatury.

Te i tym podobne refleksje legły u podstaw decyzji badawczej pani Małgorzaty Kisilowskiej. Jej wybór okazał się przemyślany metodologicznie i umotywowany merytorycznie. Z jednej strony teoria i praktyka dokumentacji audiowizualnej, z drugiej zaś pożytki płynące z zastosowania zbiorów fotograficznych i fonograficznych dla historii literatury, na przykładzie „wielkiej piątki” Skamandrytów, składają się na dobrze uargumentowany wywód autorki. Rozprawa służy więc uogólnieniu teoretycznemu, posługując się konkretnym przykładem materiałowym. Autorka formułuje swe zadania jako *przedstawienie stanu zasobów gromadzenia, opracowywania i wykorzystywania materiałów audiowizualnych z zakresu humanistyki w działalności naukowej, kulturalnej i oświatowej*, czyniąc polem rozważań dokumentację fotograficzną i fonograficzną członków grupy literackiej dwudziestolecia międzywojennego „Skamander”. Jest faktem, że Skamandryci dzięki swej aktywności pisarskiej i publicystycznej, a także środowiskowej, społecznej, wreszcie politycznej, znaleźli receptę na nieomal pełne – w ówczesnej skali – zaangażowanie fotografii i fonografii do kreowania własnego wizerunku intelektualnego.

Ale wymiar przyjętego zobowiązania wybiega daleko poza opłotki Skamandra i ma służyć wypracowaniu założeń teoretycznych oraz podstaw praktycznych dokumentacji audiowizualnej współczesnego polskiego środowiska literackiego. Zagadnienie to jest po raz pierwszy stawiane w taki sposób w polskiej literaturze bibliologicznej i – co warto podkreślić – stanowi odpowiedź na wyraźnie odczuwaną potrzebę refleksji naukowej, nie tylko wobec postępującego rozwoju technik gromadzenia, przechowywania i rozpowszechniania zbiorów audiowizualnych na świecie, lecz także w obliczu nowych form ustrojowych życia społeczno-ekonomiczno-kulturalnego w Polsce oraz wynikającej stąd konieczności nowego podejścia do zadań i metod działania krajowych służb archiwalnych i informacyjnych.

Z dużą dozą satysfakcji należy stwierdzić, iż cel ten został osiągnięty. Na osobne przychyłne odnotowanie zasługuje język, harmonijnie łączący precyzję naukową z dbałością o przejrzystość i przystępność wypowiedzi. Autorka obala mit, pokutujący tu i ówdzie w środowiskach akademickich, jakoby hermetyzm języka specjalistycznego był wyznacznikiem „naukowości”.

Wojciech J. Podgórski

WSTĘP

Zbiory foto- i fonograficzne są przedmiotem kolekcjonerstwa różnych placówek kulturalnych – muzeów, bibliotek, archiwów, instytutów naukowych. Zależnie od profilu działalności, odmiennie są w tych instytucjach traktowane i różne w nich znajdują miejsce. Wciąż jednak – mimo nieustannego rozwoju techniki i coraz doskonalszych metod zapisu dźwięku i obrazu – dokumenty audiowizualne w bibliotekach i archiwach uważa się za materiał uzupełniający, a nie równorzędną formę gromadzonych zbiorów. Wciąż na przykład brakuje ujednoczonych zasad opisu bibliograficznego fotografii. Bibliotekarze, archiwiści i pracownicy kultury nie doceniają wartości tego typu dokumentów pierwotnych, które – składowane w magazynach – zbyt rzadko są wykorzystywane w działalności oświatowej, naukowej czy popularyzatorskiej. Niniejsza praca ma na celu przedstawienie stanu zasobów oraz sposobu gromadzenia, opracowywania i wykorzystywania materiałów audiowizualnych z zakresu humanistyki w działalności naukowej, kulturalnej i oświatowej, na przykładzie dokumentacji fotograficznej i fonograficznej członków grupy literackiej „Skamander”, funkcjonującej w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

W piśmiennictwie bibliologicznym dominują zagadnienia dotyczące książki i czasopism, a więc dwóch podstawowych składników zasobów bibliotecznych. W dużym stopniu są również omawiane problemy gromadzenia i udostępniania zbiorów specjalnych, ale w węższych zakresach – rękopiśmiennictwa, inkunabułów, starych druków, częściowo także grafiki, kartografii i muzykaliów, ostatnio coraz częściej nagrań wideo i CD-ROM-ów. Fotografie i nagrania głosu traktowane są marginalnie, choć pojawiają się także wypowiedzi na temat ich opracowywania i przechowywania. W rezultacie każda placówka próbuje sama wypracować sposoby postępowania z tą grupą zbiorów, według swoich potrzeb i możliwości. Zanim pojawiła się nowoczesna technologia, wiele wydarzeń dokumentowano przecież z wykorzystaniem aparatu fotograficznego i nagrań magnetofonowych.

Dokumentacja audiowizualna współczesnego polskiego środowiska literackiego stanowi problem szeroki. Całe środowisko obejmuje niemal tysiąc osób (biorąc pod uwagę wszystkich autorów, którzy żyli i pisali w XX wieku), zależnie od zdefiniowania pojęcia „literat”, różnego w rozumieniu potocznym i w kryteriach przyjętych przez organizacje zawodowe (Związek Literatów Polskich i Stowarzyszenie Pisarzy Polskich). Nie jest możliwe dokładne przeanalizowanie dokumentacji wszystkich osób,

dlatego postanowiono przedstawić zagadnienie na przykładzie mniejszej, reprezentatywnej grupy – Skamandrytów.

Skamander – jeśli ten termin ma mieć precyzyjny sens – objąć może lata młodości pięciu przyjaciół. Młodość i przyjaźń były jedyną ich wspólnotą. Historyk może operować dwiema datami. Jedna jest pewna – rok 1919, tzn. początek ich działalności, Pikador, pierwsze zbiory wierszy. Druga – wątpliwa, nadająca się do dyskusji. Bo im dalej w czas, tym luźniej w grupie Skamandra. W każdym razie po 1939 roku nazwa ta należy już do historii¹.

O działalności tych pięciu poetów-przyjaciół drukuje się (nawet teraz) dość niezwykle głupstwa i co gorsza myśli się o niej w sposób niekontrolowany. Oczywiście że mieliśmy szczęście zaczynając pisać w czasie kiedy zaczynała się nowa Polska, że ku naszemu oszołomieniu zeszyły się dwie młodości, nasza i wszystkich innych, że w tej koordynacji historycznej tak samo niósł nas wielki przyływ życia jak i fala poetycka. W tym położeniu musieliśmy nabrać i w istocie nabraliśmy wielu cech wspólnych, poczynając od podziwu dla Piłsudskiego, a kończąc na pewnych gustach, wzruszeniach i właściwościach pisarskich.

Nie mniej to co stanowi dorobek „Skamandra” nie jest dorobkiem zgrupowania lecz poszczególnych indywidualności i jeśli żyliśmy ze wspólnego kapitału, to tylko do czasu. Ze wspólnoty naszej pozostała przybrana przypadkowo nazwa i nieunikniony w tych wypadkach mit cyganerii. Poza tym Tuwim byłby Tuwimem a Lechoń Lechońem bez „Skamandra”, Iwaszkiewicz mógł rozwijać swój estetyzm i mistrzostwo swojej muzycznej prozy daleko od nas a Słonimski miał zacięcie zawodowego literata, który zwykle chodzi w pojejdynkę².

Skamandryci – mimo tak chłodnej oceny wyrażonej przez jednego z jej członków – to chyba najbardziej znana polska grupa literacka okresu dwudziestolecia międzywojennego. Przedstawiano w literaturze kilka propozycji składu grupy, kręgów „węższych” i „szerszych”, ale zawsze powtarza się pięć nazwisk: Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń (Leszek Serafinowicz), Antoni Słonimski, Julian Tuwim i Kazimierz Wierzyński. Poeci – bo wszyscy byli poetami, a niektórzy parali się także prozą – pochodzili właściwie z tego samego pokolenia, urodzeni w latach 1894-99.

¹ K. Wierzyński: *Dziennik*. Cyt. za: Jan Marx, *Skamandryci*. Warszawa, 1993. s. 6.

² K. Wierzyński: *Pochwała redaktora*. W: *XXX-lecie „Wiadomości”*. Oprac. Tymon Terlecki. Londyn, 1957 s. 177-178.

Grupa powstała w Warszawie w 1918 r.³, skupiając się wokół miesięcznika „Skamander”, który ukazywał się w latach 1920-28 i 1932-39, oraz „Wiadomości Literackich”. Jej twórcy poznawali się stopniowo podczas współpracy przy miesięczniku studenckim „Pro Arte et Studio”, w latach 1916-18. W okresie tym jeszcze nie występowali jako grupa, zbliżenie następowało jednak dzięki podobnemu pojmowaniu sztuki i jej miejsca w rzeczywistości nowej Rzeczypospolitej.

Początek działań wspólnych to otwarcie kawiarni „Pod Picadorem”, dnia 29 listopada 1918 r., w lokalu przy ul. Nowy Świat 57 (przeniesionej następnie do Hotelu Europejskiego – tzw. Jamy), w którym wzięli udział Tuwim, Lechoń, Iwazskiewicz. „Wielka Piątka” skonsolidowała się ostatecznie w lutym 1919 r., występując od tego czasu w pełnym składzie – dołączyli Stonimski i Wierzyński. Ich spotkania pozwalały na publiczne krystalizowanie dążeń zespołowych, nowych postaw literackich. Były też nowym środkiem komunikacji – bezpośredniego kontaktu z szerokim kręgiem odbiorców. W tym okresie ukazały się debiutanckie tomiki członków grupy.

Skamandra charakteryzowały i wyróżniały spośród innych grup literackich założenia programu poetyckiego, a wśród nich przede wszystkim aktywizm, urbanizm, użycie mowy potocznej jako tworzywa liryki, poetyka codzienności (zanegowanie podziału na tematy „poetyckie” i „niepoetyckie”). Spośród poetów poprzedniego pokolenia wszyscy Skamandrycy szczególnie cenili, wręcz wielbili Leopolda Staffa, uznanego później za patrona grupy, reprezentującego również poetykę witalizmu. Bliski był im także Żeromski, którego szanowali i nie pozwalali na negatywne oceny jego twórczości. Czas działań zespołowych to głównie jedność w głoszeniu wspomnianych wyżej poglądów i postulatów, przede wszystkim na łamach „Skamandra” i „Wiadomości Literackich”. W okresie tym do satelitów i sympatyków grupy można zaliczyć m.in. M. Pawlikowską-Jasnorzewską, K. Iłłakowiczównę, S. Balińskiego, J.M. Rytarda, krytyków E. Breitera i W. Zawistowskiego. Skamandrycy w tym czasie dużo publikowali – samodzielnie i w czasopiśmie, pisali teksty dla kabaretów i szopek politycznych, urządzali wieczory autorskie i demonstracje artystyczno-literackie. Uczestniczyli także w akcjach społeczno-politycznych, bronili interesów zawodowych pisarzy. Wytrwale kreowali status poety-bywalca, uczestnicząc „niezmordowanie” w życiu towarzyskim stolicy – bywali w salonach literackich i modnych lokalach, kreowali atmosferę „Ziemiańskiej”. Zapraszano ich do udziału w komisjach konkursów poetyckich i nagród literackich.

Zbiorowe funkcjonowanie grupy załamało się w latach 1926-28, zarówno jeśli chodzi o wspólne wieczory poetyckie, jak i założenia poetyki

³ Por. A. Brodzka et al., red., *Słownik literatury polskiej XX w.* Wrocław, 1992. s. 1004-09.

(zanik tendencji optymistyczno-witalistycznych na korzyść klascystycznych). Rozeszły się ich drogi także jeśli chodzi o solidarność z obozem sanacji. Po odzyskaniu niepodległości wszyscy – wspólnie z całą polską inteligencją byli wiernymi zwolennikami Józefa Piłsudskiego, wierząc w jego ponadpartyjność i działalność dla dobra państwa, niezależną od poglądów i przekonań. Radykalni w poglądach, nie chcieli związków z żadnym z wielkich obozów politycznych: narodowym, socjalistycznym czy ludowym. Od 1923 r. znaleźli się w kręgach najbliższych obozowi Marszałka – znana jest ich zażyła znajomość z Wieniawą-Długoszowskim. Z biegiem czasu mit ten jednak kruszał, a rozwój sytuacji politycznej oddalał od siebie także drogi poszczególnych członków grupy. Po roku 1926 zaczęli sprzeciwiać się autorytarnym metodom rządzenia. Ostro skrytykował elitę władzy Tuwim w *Balu w Operze* (1936). Słonimski manifestował swój sceptycyzm. Wierzyński i Lechoń mieli powiązania z Ozonem, a Tuwim i Słonimski, krytykowani za swoje żydowskie pochodzenie, przejawiali tendencje liberalno-pacyfistyczne. Iwaszkiewicz był przez pewien okres sekretarzem Macieja Rataja, marszałka Sejmu. Później – podobnie jak Wierzyński czy Lechoń – pełnił również obowiązki dyplomatyczne. Grupę integrowała powoli tylko współpraca z „Wiadomościami Literackimi”. W opinii publicznej model pisma, które od początku propa-



Roman Jaworski, Jan Lechoń, Antoni Słonimski na podwórku Kawiarni „Ziemiańska”. Ze zb. ML

gowało poetykę Skamandra, pokrywał się z modelem Grupy. Zespół uległ ostatecznemu rozbiciu po 1935 r., co potwierdziły poglądy i koleje losu członków grupy w okresie II wojny światowej. Nie udały się próby współpracy z „Wiadomościami” paryskimi, a później londyńskimi. Lechoń i Wierzyński współpracowali na gruncie redakcji w Nowym Jorku, nie potrafili jednak znaleźć wspólnych zadań z Tuwimem. Powracający Tuwim i Słonimski nie nawiązali również dawnych kontaktów z Iwaszkiewiczem, który cały okres wojny przeżył w Stawisku, prowadząc konspiracyjną działalność kulturalną. Po wyzwoleniu związał się z nowymi władzami sądząc, że jako przedstawiciel środowiska literackiego będzie pełnił rolę „bufora” i obrońcy interesów grupy zawodowej.

Stanisław Baliński, patrzący na Grupę z zewnątrz, miał o niej pogląd znacznie bardziej optymistyczny od Wierzyńskiego: *Trzon „Skamandra” stanowiło pięciu najświetniejszych wówczas poetów młodego pokolenia. Rozbili oni nad Polską „banię z poezją”, z furią i temperamentem, nie znanym w dziejach naszej literatury od czasów „walki klasyków z romantykami”. Nieśli odświeżający powiew pomysłów, wyobraźni, natchnienia i talentów, wielkich talentów, które potem różni nieudolni naśladowcy i wrogowie Skamandrytów nazywali ironicznie i zazdrośnie w mrokach własnego beztalentia „talentyzmem”. Każdy numer „Pro Arte” a potem Skamandra stanowił wydarzenie literackie, przynosząc nowe odkrycia, nowe powieści poezji (...)*⁴.

Można wskazać kilka przyczyn takiego wyodrębnienia pięciu (założycieli Skamandra – Jarosława Iwaszkiewicza, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego), spośród setek pisarzy żyjących i tworzących w wieku XX. Poeci ci są dla literatury polskiej znaczący, żaden z historyków literatury nie odmówi wartości i znaczenia ich dziełom. Wypracowali sobie trwałe miejsce dzięki porywającym debiutom w nowej rzeczywistości dwudziestolecia międzywojennego oraz dalszej twórczości, nie odbiegającej poziomem od zaprezentowanego na początku talentu. Zajmowali się nie tylko poezją, ale także prozą, reportażem, satyrą, tłumaczeniami literatury obcej – byli wszechstronni. Ich twórczość doceniano już przed wojną – Wierzyński w 1938 r. został członkiem Polskiej Akademii Literatury, Lechoń i Iwaszkiewicz reprezentowali nasz kraj i kulturę w zagranicznych placówkach dyplomatycznych (Paryż i Kopenhaga).

Skamandryci nie są też gronem pisarzy tylko jednej epoki, jednego pokolenia. Zaczawszy razem, około 1919 r., tworzyli – choć drogi ich po kilkunastu latach się rozeszły – jeszcze długo po zakończeniu II wojny światowej. Najbardziej reprezentatywne są tu prace Iwaszkiewicza, który do roku 1980 przeżył różne okresy rozwoju literatury krajowej i w każdym

⁴ S. Baliński: *Pierwszy numer „Wiadomości Literackich”*. W: *XXX-lecie „Wiadomości”*. Op. cit. s. 22-24.



Zjazd literatów, Pławowice 1929.

Rząd górny od lewej: Jadwiga Morstinowa, Jerzy Wittlin, Antoni Słonimski, Jan Lechoń, Emil Zegadłowicz, Zofia Starowieyska-Morstinowa. W rządzie dolnym: Maria Morstin-Górska, Julian Tuwim, Leopold Staff, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Ludwik Hieronim Morstin, Jarosław Iwaszkiewicz. Ze zb. ML



Zjazd literatów, Pławowice 1929.

Na schodach dworu Morstinów siedzą: górny rząd (od lewej): Zofia Starowieyska-Morstinowa, Antoni Słonimski, Maria Morstin-Górska, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jadwiga Morstinowa, Jarosław Iwaszkiewicz. W rządzie dolnym (od lewej): Jerzy Wittlin, Leopold Staff, Jan Lechoń, Ludwik Hieronim Morstin, Emil Zegadłowicz, Julian Tuwim. Ze zb. ML



Na placu Wareckim w Warszawie, 1928 r. Od lewej: Tadeusz Gronowski, Antoni Słonimski, Mieczysław Grydzewski, Jan Lechoń. Ze zb. ML

z nich musiał się odnaleźć. Ich dzieła są nadal publikowane i wznawiane, a więc aktualne, niosące pewne wartości. Czterech spośród nich w czasie wojny znalazło się na emigracji (w Brazylii, Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii), dwóch nie wróciło do kraju. Tuwim i Słonimski zdecydowali się na odnalezienie swojego miejsca w nowej polskiej rzeczywistości. Tylko Iwaszkiewicz przez cały czas był świadkiem i uczestnikiem wydarzeń w kraju. Przeszli więc wszystkie drogi, jakie były pisane Polakom w tamtych czasach i warunkach.

Każdy z nich w pewnym okresie swego życia był bardzo związany z Warszawą – mimo lat spędzonych na emigracji, z daleka od stolicy, ten związek z miastem pozostał, tu najłatwiej odnaleźć ich ślady.

Nie ma dwojga ludzi takich samych, a więc i losy tych pięciu różnią się od siebie znacznie. To oczywiście nie pozostaje bez wpływu na liczbę i charakter pozostawionych pamiątek, a ułatwia dostrzeżenie i wskazanie różnorodności.

Wybrana egzemplifikacja wymagała zebrania niezbędnych informacji drogą kwerend, pozwalających na osobiste zapoznanie się z każdym obiektem w poszczególnych placówkach. Porównano każdą fotografię z opisem katalogowym (tradycyjnym lub komputerowym), ewentualnie uzupełniono brakujące dane (np. nazwiska osób występujących na zdjęciu, okoliczności powstania, wymiary dokumentu). Przeprowadzono wywiady z pracownikami placówek, w celu uzyskania informacji co do form i warunków pracy z tym konkretnym rodzajem zbiorów, ich historią oraz planami na przyszłość. Zapoznano się również z literaturą przedmiotu, ze szczególnym uwzględnieniem problemów definicyjnych, zasad opisu formalnego i rzeczowego dokumentów audiowizualnych oraz sposobów ich udostępniania i możliwości wykorzystania.

Ważną cechą formalną, decydującą także o takim doborze reprezentantów, jest fakt, że wszyscy należą już do przeszłości, a więc ich dorobek, pamiątki po nich przeszły na własność placówek kulturalnych, są dostępne dla publiczności. Znalazły się one w różnych placówkach, bo fotografie i nagrania głosu stanowią przedmiot zbieractwa różnych instytucji: muzeów, archiwów, bibliotek. W Warszawie największe zbiory fotograficzne mają: Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, Archiwum Fotograficzne Polskiej Agencji Prasowej, Dział Ikonograficzny Biblioteki Narodowej, Biblioteka Domu Literatury, Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Sławisku. Gromadzeniem nagrań zajmują się: Muzeum Literatury, Archiwum Polskiego Radia, Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, Pracownia Dokumentów Dźwiękowych BN, Biblioteka IBL. W zbiorach państwowych obiekty te mogą już być gromadzone, opracowywane i udostępniane według ogólnie przyjętych zasad i istniejących norm, przy wykorzystaniu dostępnych środków technicznych. Na takim przykładzie można zanalizować zasoby, ich stan i propozycje popularyzacji.

Przeprowadzenie odpowiedniej kwerendy i badań pozwala na stwierdzenie, że mimo wielu strat wynikłych z biegu historii (wojny, cenzura, likwidowanie dokumentów „niewygodnych”), zbiory dotyczące środowiska literackiego są bardzo bogate, choć obecnie zaniedbane. Poza Muzeum Literatury żadna placówka nie prowadzi systematycznej dokumentacji wydarzeń bieżących. Istniejące zasoby wymagają jednolitego uporządkowania, opracowania oraz wymiany informacji i doświadczeń między zainteresowaniami placówkami. Pozwoli to na stworzenie warszawskiego, a docelowo krajowego systemu informacji i dokumentacji foto- i fonograficznej środowiska literackiego oraz odpowiednie zabezpieczenie i wyko-

rzystanie zbiorów. Przykładem takiego wykorzystania może być przedstawiony w końcowej części pracy projekt multimedialnego podręcznika literatury współczesnej czy „literackiej” strony www w Internecie.

Oryginalny tekst rozprawy doktorskiej pt. *Zbiory foto- i fonograficzne wybranych warszawskich placówek kulturalnych dokumentujące działalność pisarzy polskich – na przykładzie Skamandrytów (Iwaszkiewicz, Lechoń, Słonimski, Tuwim, Wierzyński)* dostępny w Bibliotece Instytutu Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych Uniwersytetu Warszawskiego, uzupełnia materiał egzemplifikacyjny w postaci wykazów wszystkich fotografii i nagrań fonograficznych zgromadzonych w wymienionych wyżej placówkach.

Spis fotografii został opracowany na podstawie kwerendy przeprowadzonej w latach 1994-1997. Podzielono go na pięć części, każdą poświęcając jednemu ze Skamandrytów, w kolejności alfabetycznej. W ramach tego podziału zdjęcia uporządkowano chronologicznie, z dokładnością do dziesięciolecia (w przypadku konieczności dokonania oceny własnej okresu powstania zdjęcia).

Opis każdej jednostki zawiera:

- informacje przepisane z kart katalogowych bez jakichkolwiek zmian, aby umożliwić czytelnikowi zapoznanie się z techniką opisu prowadzoną w poszczególnych placówkach,

- podanie instytucji źródłowej (ze zbiorów...),

- w nawiasie ukośnym informacje, których brakuje w opisie oryginalnym, znane z innych źródeł, niezbędne dla zidentyfikowania ujęcia (wymiarzy obiektu, nazwisko fotografa, ale także próbę opisu zawartości zdjęcia według zasad zaproponowanych w powyższym teście),

- ewentualne odsyłacze na początku opisu dotyczące fotografii zbiorowych, w nawiasie kwadratowym, z podaniem inicjałów pisarza i kolejnego numeru zdjęcia (np. zob. AS nr 13).

Spis ten uzupełniono wykazami ich publikacji w czasopiśmie – na przykładzie „Wiadomości Literackich” oraz w wydawnictwach zwartych.

Pierwszy z nich zawiera wszystkie fotografie Skamandrytów, jakie opublikowano w „Wiadomościach Literackich” przez cały okres wydawania tygodnika. Został opracowany w kolejności chronologicznej.

Na jednostkę wykazu składają się:

- informacje bibliograficzne o numerze WL, w którym opublikowano fotografię,

- autor (jeśli jest znany) i tytuł artykułu bądź informacji, jakiej towarzyszy zdjęcie,

- opis fotografii, w nawiasach ukośnych, z podaniem ewentualnych informacji o opisie własnym fotografii, autorze zdjęcia, treści.

Wykaz drugi (wybrane wydawnictwa zwarte, w których wykorzystano materiał fotograficzny dotyczący Skamandrytów) uporządkowano alfabetycznie według nazwisk bohaterów fotografii, a wewnątrz podzielono następująco:

- opracowania literackie,
- wydania polskie utworów,
- przekłady.

Na opis jednej publikacji składają się:

- informacje bibliograficzne: autor, tytuł, miejsce i rok wydania, ewentualnie seria,
- informacje o ilustracjach przejęte z publikacji (np. spis ilustracji, autorzy),
- informacje dodatkowe o zawartości zdjęć, w nawiasach ukośnych.

Wykaz nagrań fonograficznych również podzielono na pięć części, odpowiednio dla każdego z twórców. Głębiej zastosowano uporządkowanie chronologiczne. Opis przygotowano zgodnie z zasadami opracowania stosowanymi w poszczególnych placówkach przechowujących te dokumenty oraz z obowiązującą polską normą.

Nowe warunki ekonomiczne powodują konieczność innego niż dotąd podejścia do zadań i form działalności służb archiwalnych i informacyjnych, przede wszystkim ich aktywnego włączenia się w życie kulturalne, promocji posiadanych zbiorów, optymalnego wykorzystania zawartych w nich treści, a także skomercjalizowania części oferty informacyjnej, popularyzatorskiej i edukacyjnej.



Od lewej: Jan Lechoń, Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski. Reprod. „Wiadomości Literackie” 1926 nr 51. Ze zb. ML



Jarosław Iwaszkiewicz, portret.
Warszawa b.d. Fot. Stanisław Brzozowski. Ze zb. ADM



Jan Lechoń, portret. Repr. „Światowid” 1925 nr 3. Ze zb. ADM



Antoni Słonimski, portret. Ze zb. ML



Kazimierz Wierzyński, portret.Repr. „Światowid” 1928 nr 33. Ze zb. ADM



Julian Tuwim, portret. Ze zb. ML

PROBLEMY TERMINOLOGICZNE ZWIĄZANE Z DOKUMENTACJĄ FOTOGRAFICZNĄ I DŹWIĘKOWĄ*

1.1. Piśmiennictwo polskie

Gromadzenie materiałów audiowizualnych w bibliotekach, muzeach i innych ośrodkach informacji ma na tyle krótką historię, że dotyczące ich problemy terminologiczne nadal pozostają nie rozwiązane. Uporządkowano już nazewnictwo w metodyce archiwistycznej, jako że archiwa zajęły się gromadzeniem tego typu materiałów już od początku ich istnienia, tzn. odpowiednio od połowy i końca XIX wieku. Problem pojawia się jednak w sferze bibliotek, ponieważ fotografie i nagrania dźwiękowe – jeśli były włączane do zbiorów bibliotecznych – należały przede wszystkim do grupy zbiorów specjalnych, czyli pozostających niejako poza głównym zrębem kolekcji. Dopiero po II wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych i Europie zachodniej biblioteki publiczne, a przede wszystkim szkolne, zaczęły gromadzić i udostępniać tego typu materiały. Pojawiła się konieczność sformułowania odpowiedniej terminologii. W Polsce nadal szerokiemu pojęciu *dokumentów audiowizualnych* (nazywanych również *materiałami audiowizualnymi*) brakuje poprawnej i wyczerpującej definicji oraz rozdzielnej klasyfikacji. Na tle wydawnictw słownikowych i encyklopedycznych wyróżnia się pozytywnie praca Heleny Więckowskiej i Hanny Pliszczyńskiej¹, zawierająca wszystkie możliwe interesujące nas terminy. Data publikacji może jednak budzić wątpliwości co do ich aktualności.

Definiowanie narastającej wraz z rozwojem wiedzy terminologii zawsze sprawiało problemy i wywoływało krytykę, uzasadnioną wysokimi wymaganiem stawianymi poprawnym definicjom, jakie powinny się znajdo-

* Ten rozdział został opublikowany w formie artykułu w „Zagadnienia Informacji Naukowej” 1997 nr 2 s. 47-61

¹ H. Więckowska, H. Pliszczyńska: *Podręczny słownik bibliotekarza*. Warszawa, 1955.

wać w wydawnictwach słownikowych (nieco mniej ostre kryteria stawia się określeniom prezentowanym w artykułach encyklopedycznych). Przytoczone poniżej przykłady pochodzą z obu typów publikacji, wszystkie jednak pozostawiają wiele do życzenia pod względem poprawności ich budowy.

Dobrze sformułowana definicja musi spełniać pewne warunki, w tym przede wszystkim warunek adekwatności, czyli równości zakresów członu określającego (*definiensa*) i członu określanego (*definiendum*) oraz warunek ostrości, który pozwala na jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy dany element należy do opisywanej klasy, czy też nie².

Przy tworzeniu definicji trudno jest ustrzec się najczęstszych błędów, takich jak błędne koło bezpośrednie (to samo przez to samo), błędne koło pośrednie (nieznane przez nieznane), definicje za szerokie lub za wąskie (niezgodność zakresów definiensa i definiendum) czy błąd przesunięcia kategoryjnego³. Nie wystrzegali się ich także autorzy definicji zawartych w poniższym zestawieniu.

Słownik terminologiczny informacji naukowej (STIN), Encyklopedia wiedzy o książce (EWOK) i Encyklopedia współczesnego bibliotekarstwa polskiego (EWBP) definiują jedynie pojęcie materiałów audiowizualnych (dalej: MA). Według EWBP są to „dokumenty oglądowo-słuchowe zawierające utrwalony zapis obrazu lub dźwięku, jak filmy, mikrofilmy, przeźrocza, mapy, globusy, materiały ilustracyjne, wytwory grafiki artystycznej, płyty gramofonowe, taśmy magnetofonowe. Niektóre MA mogą być przekazywane odbiorcy tylko za pomocą odpowiedniej aparatury i niekiedy tylko ten rodzaj dokumentów zalicza się do MA. () MA mają zastosowanie w wielu dziedzinach życia, stały się ważną pomocą w badaniach naukowych oraz działalności dydaktycznej. MA traktowane są jako materiał biblioteczny coraz szerzej gromadzony i upowszechniany oraz używany jako pomoc przy organizowaniu imprez bibliotecznych. Materiały dźwiękowe są podstawowym tworzywem książki mówionej. Różnorodne MA znajdują się w zbiorach stacji radiowych i TV oraz w wytwórniach radiowych. Niektóre MA jako wytwory działalności instytucji podlegają archiwizacji i włączane są bądź do ogólnego zasobu archiwalnego, bądź umieszczone w specjalnym archiwum (Archiwum Dokumentacji Mechanicznej)”⁴.*

Jak zaznaczono powyżej, wymogi stawiane artykułom encyklopedycznym są nieco odmienne od określeń słownikowych. Na powyższym przykładzie można stwierdzić, że artykuł taki zawiera więcej informacji niż należałoby uwzględnić w poprawnej definicji – w tym przypadku powinna się ona kończyć w miejscu zaznaczonym (*). Niemniej jednak już

² Por. B. Bojar: *Zarys językoznawstwa dla studentów bibliotekoznawstwa i informacji naukowej*. Warszawa, 1991 s. 286-293.

³ Por. W. Krajewski (red.): *Słownik pojęć filozoficznych*. Warszawa, 1996 s. 32; *Mała encyklopedia logiki*. Wrocław, 1988 s. 36-45.

⁴ *Encyklopedia współczesnego bibliotekarstwa polskiego*. Wrocław.1976 s.199-200.

w pierwszej części hasła uderza czytelnika redundancja zawarta w wyrażeniu *dokument jako utwalony zapis* – czy może bowiem istnieć zapis nie utwalony? Niekonsekwentne, a nawet wewnętrznie sprzeczne jest sformułowanie *zapis obrazu lub dźwięku, jak filmy* (...). Autor posłużył się metodą przytoczenia przykładów materiałów audiowizualnych, co jednak, wobec braku kompletności, nie stworzyło poprawnej definicji wyliczającej. Stwierdzenie, że „*MA traktowane są jako materiał biblioteczny (...) używany jako pomoc przy organizowaniu imprez bibliotecznych*”, sugeruje bardzo wąskie – i chyba niezgodne z rzeczywistością – ich wykorzystywanie, dlatego też zdanie to nie powinno się znaleźć w zakresie definicji.

Istnieje także w EWBP definicja *dokumentów bibliotecznych* (dalej: DB), którymi są „*wszelkie materiały gromadzone w bibliotekach. DB dzielą się na graficzne (publikacje drukowane lub powielane, rękopisy), oglądowe (fotografie, przezrocza, filmy, czasem obiekty zaliczane do ekspozycji muzealnych) i słuchowe (płyty, taśmy)*”⁵. Wyraźnie widać, że wewnętrzny podział dokumentów bibliotecznych nie jest rozdziałny ani wyczerpujący, bowiem termin *materiały* można rozumieć bardzo szeroko, jako wszelkie coś – a takiemu zakresowi nie odpowiada zaproponowany w następnym zdaniu podział. Z kolei próba wyróżnienia dokumentów oglądowo-słuchowych odsyła czytelnika do materiałów audiowizualnych (por. wyżej), stanowiących podzbiór dokumentów bibliotecznych.

Wspomniany już *Podręczny słownik bibliotekarza* definiuje materiał biblioteczny podobnie szeroko, jako „*druki, rękopisy i inne obiekty zbierane, opracowywane i udostępniane w bibliotece*”⁶. Błędne jest w tym określeniu nieuzasadnione wyróżnienie *druków i rękopisów* spośród *innych* obiektów oraz niekonsekwentne wprowadzenie pojęcia – wydawałoby się, że w stosunku do terminu *materiał biblioteczny* węższego i temu podporządkowanego – *obektu bibliotecznego*, definiowanego jako „*druk lub rękopis kwalifikujący się do zbiorów bibliotecznych*”⁷. W wyniku zastosowania tej ostatniej definicji uzyskujemy stwierdzenie, że *materiał biblioteczny* są to *druki, rękopisy i inne druki i rękopisy* (...), choć wydawałoby się, że nie leży to w intencji Autorek.

Ten sam *Słownik...* proponuje także wyodrębnienie *materiałów muzealnych*, czyli „*obektów artystycznych, przemysłowych, przyrodniczych itp. zbieranych, opracowywanych i udostępnianych w muzeum dla celów naukowych i wychowawczych*”⁸. „Furtka” w postaci wieloznacznego „itp.” sprawia, że choć pozwala to na odniesienie tego terminu również do interesujących nas typów dokumentów, to można go również rozszerzyć na *wszelkie obiekty*, co także zapewne nie było intencją twórców. Wątpliwości budzi także proponowane zastosowanie gromadzonych obiektów, które

⁵ Tamże, s. 100.

⁶ H. Więckowska, H. Pliszczyńska, op. cit, s. 108.

⁷ Tamże, s. 118.

⁸ Tamże, s. 108.

bez podania przyczyn znacznie zawężono. Słuszniej byłoby stwierdzić, że są one udostępniane w muzeach jako nośniki informacji (różnego typu – zależnie od charakteru placówki).

Według *Encyklopedii wiedzy o książce* materiały audiowizualne to „samoistne lub niesamoistne wydawnictwa, stanowiące dźwiękowy, wizualny lub «dźwiękowy i wizualny» zapis różnych treści. Do grupy MA wchodzących w skład zbiorów specjalnych w bibliotekach i archiwach zalicza się mapy, globusy, ilustracje, materiały graficzne i ikonograficzne, przezrocza, filmy, mikrofilmy, reprodukcje fotograficzne, płyty, taśmy. Ze względu na formę zapisu wyróżnia się: materiały dźwiękowe, wizualne, audiowizualne. MA mają dwie funkcje biblioteczne: archiwalną – gromadzenie i przechowywanie – i usługową – udostępnianie. Czynności związane z gromadzeniem, przechowywaniem i udostępnianiem MA przeprowadza biblioteczna służba audiowizualna. MA stosowane są w nauczaniu i badaniach naukowych, przechowywane w bibliotekach stacji radiowych i telewizyjnych, wytwórniach filmowych, bibliotekach muzycznych i naukowych powszechnych”⁹.

W przykładzie tym mamy znów do czynienia z artykułem encyklopedycznym, co jednak nie zwalnia nas z krytycznego przyjrzenia się jego zawartości. Już początkowe rozróżnienie rodzi pytanie o jego sens, bo przytoczony podział obejmuje swoim zakresem wszystkie publikacje, niezależnie od ich formy wydawniczej. Jeszcze trudniej jest znaleźć uzasadnienie, dające do grupy materiałów audiowizualnych można zaliczyć tylko wydawnictwa? A co z nagraniami dokonywanymi przez instytucje dla celów własnych (archiwalnych, naukowych, popularyzatorskich czy innych)? Kolejny błąd to sformułowanie mówiące o *dźwiękowym, wizualnym lub «dźwiękowym i wizualnym» zapisie różnych treści*, ponieważ jest to raczej forma sygnału, a zapis polega na odpowiednim odkształceniu powierzchni nośnika, tak aby w wyniku odtwarzania znów uzyskać sygnał w odpowiedniej formie. Sygnał ten niesie ze sobą pewien konkretny komunikat, nie zaś niedookreśloną i wieloznaczną treść.

Definicja powyższa jest lepsza od proponowanej przez EWBP (choć częściowo się z nią pokrywa – przez wyliczenie przykładów możliwych MA), ponieważ uwzględnia wszystkie możliwe formy sygnału. Nieaktualny jest już jednak zasięg instytucji, w których MA są przechowywane i wykorzystywane – wyliczono instytucje specjalistyczne zajmujące się gromadzeniem i udostępnianiem tego typu materiałów, pominięto natomiast biblioteki szkolne i publiczne. Stąd wniosek, że takich informacji nie powinno się wprowadzać do definicji, tak aby nie utraciła ona swojej aktualności.

⁹ *Encyklopedia wiedzy o książce*. Wrocław, 1971 s.1491.

*Słownik terminologiczny informacji naukowej*¹⁰ wprowadza pojęcie dokumentów audiowizualnych (dalej: DA) i próbuje uporządkować terminologię, traktując to wyrażenie jako synonimiczne i nadrzędne dla *materiałów audiowizualnych i dokumentów oglądowo-słuchowych*. DA określono jako „wyodrębnioną w zbiorze informacyjnym grupę dokumentów, do której jest włączany dokument audialny, dokument wizualny i dokument audiowizualny”. Po kolei należy teraz wyjaśnić elementy składowe tej definicji. Dokument audialny (słuchowy, dźwiękowy) jest to „dokument zawierający utwalony zapis dźwięków przekazywanych za pomocą specjalnej aparatury, np. płyta gramofonowa, taśma magnetofonowa”. Dokument audiowizualny (słuchowo-oglądowy) to „dokument zawierający utwalony zapis obrazów i dźwięków przekazywanych za pomocą specjalnej aparatury, np. film dźwiękowy”. Ostatni – dokument wizualny (oglądowy) – „to dokument zawierający utwalony zapis obrazu przekazywanego za pomocą specjalnej aparatury, np. film niemy, przezrocze”. W każdej z tych definicji powraca problem jednoczesnej redundancji i nieostrości wyrażenia dokument jako utwalony zapis dźwięku/obrazu/obrazu i dźwięku, nie to jest jednak podstawowym i karygodnym błędem w porządkowaniu terminologii. Otóż dwóm formom gramatycznym tego samego wyrażenia dokument audiowizualny (w liczbie mnogiej: dokumenty audiowizualne) przypisano dwa całkowicie różne znaczenia!

Definicja dokumentu audiowizualnego jest ponadto sformułowana za wąsko, przez co nie tylko fotografia, ale także podane w niej przykładowo przezrocze pozostaje poza jej zasięgiem, jako że można je oglądać za pomocą zmysłu wzroku, jakim obdarzyła nas natura. Wszystkie te definicje są jednak zbieżne z zachodnioeuropejskim sposobem porządkowania terminologii, podają bowiem charakterystyki bardzo szerokie, z podkreśleniem cech formalnych (sygnał dźwiękowy i/lub obrazowy) wyróżniających poszczególne typy dokumentów spośród innych (por. niżej).

Współczesne określenie *materiałów audiowizualnych* mówi, że są to gromadzone w bibliotekach „nieksiążkowe przekazy obrazów, słów i dźwięków”¹¹. Określenie „nieksiążkowe” wyłącza z zakresu definicji np. ilustracje i całe albumy. Niejasne jest także wyrażenie *przekazy*, co powoduje, że niestety najczęściej definicja ta jest odnoszona tylko do nagrań filmowych, magnetofonowych (wyłącznie muzycznych), płyt i przezroczy.

Podobną formę mają wreszcie – obowiązujące z założenia – definicje sformułowane w normie *PN-92/N-01227 Bibliotekarstwo i bibliografia. Typologia dokumentów. Terminologia*¹².

Według jednego z proponowanych tam kryteriów formy zapisu treści, wyróżniono następujące terminy:

¹⁰ *Słownik terminologiczny informacji naukowej*. Wrocław, 1979 s. 38-39.

¹¹ J. Chłopecka, E. Stawiarska, *Opracowanie wybranych typów dokumentów audiowizualnych. Poradnik*. Warszawa, 1994. s. 7

¹² *PN-92/N-01227 Bibliotekarstwo i bibliografia...* Warszawa 1992, s. 2.

- dokument dźwiękowy (audialny) – dokument zawierający nagranie lub dyspozycję programową dźwięku, odtwarzane za pomocą urządzeń właściwych dla danej postaci dokumentu;
- dokument graficzny – dokument, którego treść jest wyrażona za pomocą znaków graficznych;
- dokument ikonograficzny – dokument graficzny, którego treść jest przedstawiona w postaci obrazu;
- dokument oglądowy (wizualny) – dokument zawierający utrwalony zapis obrazu, odtwarzany za pomocą urządzeń właściwych dla danej postaci dokumentu, np. film niemy, przezrocze;
- dokument piśmienniczy – dokument graficzny, którego treść jest wyrażona za pomocą pisma;
- dokument słuchowo-oglądowy (audiowizualny) – dokument zawierający utrwalony zapis obrazów i dźwięków, odtwarzany za pomocą urządzeń właściwych dla danej postaci dokumentu, np. film dźwiękowy, kaseeta wideo;
- dokument muzyczny – dokument graficzny zawierający zapis nutowy.

Powyższe definicje, podobnie jak poprzednie, są oparte na warunku wykorzystania odpowiedniego sprzętu do odtworzenia treści dokumentu. Przy takim podziale znów nie ma miejsca na fotografię, która nie będzie ani dokumentem ikonograficznym (ponieważ nie spełnia warunku dokumentu graficznego), ani oglądowym (można ją oglądać gołym okiem).

Słownik definiuje także interesujące nas pojęcia techniczne – taśmy magnetofonowej, płyty gramofonowej, fotografii, podając jedynie cechy formalne.

Płyta gramofonowa – to „płyta zawierająca zapis dźwięku utrwalonego w sposób umożliwiający wielokrotne odtwarzanie za pomocą gramofonu”¹³. Technicznie, jest to płaski krążek z żywicy lub termoplastów, o średnicy 17,5 - 25-30 cm, z obustronnym – mono- lub stereofonicznym zapisem dźwięku i odpowiednią do wielkości szybkością odtwarzania (16 2/3, 33 1/3, 45 i 78 obrotów na minutę). Płyty analogowe są opakowane w koperty ze sztywnego kartonu, zawierające dodatkowe informacje o nagranych utworach, producencie itd. Mogą one być dodatkiem do dokumentu piśmienniczego (np. książek do nauki języka obcego) lub też im towarzyszy dokument (np. broszura). Definicją wcześniejsza: „okrągła płyta, na której dźwięki zostały utrwalone w sposób umożliwiający ich odtworzenie za pomocą gramofonu”¹⁴ zawęży swój zakres przez zastosowanie określenia *okrągła* płyta, wykluczającego np. prostokątne pocztówki dźwiękowe. Te same autorki podają także określenie *plytoteki*¹⁵ (uporządkowany zbiór płyt gramofonowych) i szersze – *fonoteki*¹⁶ (archiwum fonograficzne; zbiór nagrań fonograficznych).

¹³ *Słownik terminologiczny...* Op.cit., s. 88.

¹⁴ H. Więckowska, H. Pliszczyńska, op. cit, s. 136.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

Taśma magnetofonowa – to „taśma magnetyczna przeznaczona do zapisywania dźwięku i wielokrotnego odtwarzania go za pomocą magnetofonu”¹⁷. Jest to taśma z tworzywa sztucznego, pokryta emulsją magnetyczną, która jest nośnikiem nagrania (tekstu lub muzyki).

Fotografia – może być rozumiana jako „technika wykonywania trwałych obrazów fotograficznych na światłoczułych materiałach fotograficznych przy użyciu odpowiedniego aparatu fotograficznego” lub „popularna nazwa zdjęcia fotograficznego. Fotografia może być barwna lub czarno-biała”¹⁸. Definicje swoje mają także: obraz fotograficzny¹⁹ (obraz oryginału/dokumentu odwzorowany na światłoczułym materiale fotograficznym w procesie naświetlania i obróbki fotograficznej; rozróżnia się obraz fotograficzny negatywowy i pozytywowy), pozytyw²⁰ (obraz fotograficzny odznaczający się zgodnym odwzorowaniem jasności /światła i cienia/ w stosunku do oryginału, uzyskany na papierze fotograficznym lub błonie fotograficznej), zdjęcie fotograficzne/odbitka fotograficzna²¹ (kopia fotograficzna zawierająca obraz fotograficzny pozytywowy, uzyskana na papierze fotograficznym). Podobnie formalna jest wcześniejsza definicja fotografii: „podobizny wykonanej za pomocą działania światła na powierzchnię uczuloną chemicznie”²² i związany z nią termin „fototeka – uporządkowany zbiór fotografii”²³. Cały zespół definicji związanych z fotografowaniem zbudowany jest niestety na błędnym kole bezpośrednim, tłumacząc termin nieznan (np. fotografia) przez tak samo nieznan określenie (obraz fotograficzny, odbitka fotograficzna).

Terminologia dotycząca dokumentów dźwiękowych doczekała się wersji uporządkowanej i obowiązującej, jaką zamieszczono w normie *PN-85 N-01152/07 Opis bibliograficzny-dokumenty dźwiękowe*. Jej przedmiotem są „wszystkie nagrania, niezależnie od czasu ich powstania i bez względu na ich zawartość dźwiękową (muzyczną lub niemuzyczną)”²⁴. Mimo przeznaczenia bibliograficznego, zasady normy są również stosowane w katalogowaniu, np. przez Pracownię Dokumentów Dźwiękowych BN. Dla potrzeb normy, a więc prac bibliograficznych nad dokumentami dźwiękowymi, zdefiniowano następujące pojęcia²⁵:

- dokument dźwiękowy – nagranie lub dyspozycja programowa dźwięku, odtwarzane za pomocą urządzeń właściwych dla danej postaci dokumentu;

¹⁷ *Słownik terminologiczny...*, op.cit., s. 113.

¹⁸ Tamże, s. 46.

¹⁹ Tamże, s. 81.

²⁰ Tamże, s. 92.

²¹ Tamże, s. 128.

²² H. Więckowska, H. Pliszczyńska, op. cit. s. 67.

²³ Tamże.

²⁴ PN-85 N-01152/07, op.cit. s. 3.

²⁵ Tamże, s. 3-5.

- dyspozycja programowa dźwięku – zapis w postaci perforacji lub kółców na taśmie, wálku lub płycie z papieru lub metalu, wywołujący określone następstwo dźwięków i współbrzmień za pomocą mechanizmu uruchamiającego źródło dźwięku we właściwym nośniku urządzeniu lub instrumencie muzycznym;
- nagranie – zapis dźwięku mechaniczny, magnetyczny lub optyczny, utwalony na nośniku materialnym (płyce gramofonowej, taśmie magnetofonowej, wálku fonograficznym, drucie magnetycznym itp.);
- postać dokumentu dźwiękowego – fizyczna forma dokumentu dźwiękowego zależna od nośnika i sposobu zapisu nagrania lub dyspozycji programowej dźwięku (płyta gramofonowa, kaseata dźwiękowa, zwój dźwiękowy, walek fonograficzny, taśma perforowana papierowa, talerz perforowany papierowy lub metalowy, talerz lub walec kolczasty metalowy itp.);
- płyta gramofonowa – krążek z tworzywa sztucznego z mechanicznym zapisem dźwięku;
- taśma magnetofonowa – taśma z tworzywa sztucznego znormalizowanej szerokości i grubości, pokryta emulsją magnetyczną, będąca nośnikiem nagrania w kasetach i zwojach dźwiękowych;
- zwój dźwiękowy – taśma magnetofonowa z magnetycznym zapisem dźwięku, nawinięta na szpulę, krążek lub rdzeń;
- kaseata dźwiękowa – taśma magnetofonowa z magnetycznym zapisem dźwięku, umocowana i zamknięta w obudowie;
- wykonawca – osoba lub ciało zbiorowe wykonujące utwór utwalony w nagraniu.

Błędne sformułowanie definicji nagrania, polegające na zawężeniu zakresu definiensa jedynie do dźwięku (z wykluczeniem obrazu lub połączenia obrazu i dźwięku) oraz definicji dyspozycji programowej dźwięku (nie wiemy, jaki komunikat zapisywany jest w tak przedstawiony sposób) powodują w konsekwencji błędy w pozostałych definicjach – dokumentu dźwiękowego i postaci dokumentu dźwiękowego. Ponadto zakres definiensa dla nagrania i dyspozycji programowej dźwięku nie jest rozłączny, a ich treść nie wydaje się uzasadniać wydzielenia szczególnej kategorii dyspozycji programowej, skoro zaproponowane tłumaczenie mieści się w zakresie wyrażenia „zapis dźwięku mechaniczny”. Nie są to jedyne błędy w proponowanym zestawie. Materiał, na jakim zapisywany jest dźwięk, a w tym także wymiary nośnika, nie są warunkami niezbędnymi, które powinny znaleźć się w definicji (jak stało się w obu przypadkach – płyty gramofonowej i taśmy magnetycznej). Nie wiadomo także, dlaczego w jednym zespole definicji zastosowano w tym samym znaczeniu dwa różne wyrażenia (również błędne): zapis dźwięku oraz nośnik nagrania. Taśma pozostanie także taśmą, jeżeli zostanie wyjęta ze swojej oprawy, niezależnie od jej formy oraz jeżeli nie zostanie nagrana – z podanej więc definicji pozostaje nam wyłącznie wyraz nośnik, do którego należałoby

dopiero dodać konieczne informacje, czyli odpowiedź na pytanie – jaki sygnał można z niego emitować?

Budowa definicji dokumentu dźwiękowego, pomijając wskazane błędy, brzmi poza tym znajomo i pozostaje w nurcie określeń tego rodzaju dokumentów zbudowanych na podstawie konieczności użycia dodatkowego sprzętu przy ich wykorzystywaniu. Nowa jest definicja postaci dokumentu dźwiękowego, nadrzędna dla określeń poszczególnych nośników dźwięku (scharakteryzowanych ze względu na cechy formalne). W kontekście pozostałych definicji jej budowa nie jest jednak poprawna ani rozłączna (np. z określeniem nagrania). W normie wspomniano również o optycznym zapisie dźwięku (w definicji nagrania), nie precyzując jednak bliżej terminów „płyta CD”, „płyta kompaktowa”.

1.1.1. Terminologia archiwistyczna

Najogólniejszym terminem obowiązującym w archiwistyce są „materiały archiwalne”, rozumiane w pojęciu *Ustawy* następująco: *Materiałami archiwalnymi wchodzącymi do narodowego zasobu archiwalnego, zwanymi dalej materiałami archiwalnymi, są wszelkiego rodzaju akta i dokumenty, korespondencja, dokumentacja finansowa, techniczna i statystyczna, mapy i plany, fotografie, filmy i mikrofilmy, nagrania dźwiękowe i wideofonowe oraz inna dokumentacja, bez względu na sposób jej wytwarzania, mająca znaczenie jako źródło informacji o wartości historycznej o działalności Państwa Polskiego, jego poszczególnych organów i innych państwowych jednostek organizacyjnych oraz o jego stosunkach z innymi państwami, o rozwoju życia społecznego i gospodarczego, o działalności organizacji o charakterze politycznym, społecznym i gospodarczym, zawodowym i wyznaniowym, o organizacji i rozwoju nauki, kultury i sztuki – powstała w przeszłości i powstająca współcześnie*²⁶.

W terminologii archiwistycznej mówi się także, że *archiwalna dokumentacja ikonograficzna jest zbiorem przekazów utrwalonych w sposób ręczny lub mechaniczny na różnego rodzaju nośnikach, przekazującym informacje o historycznym znaczeniu politycznym, społecznym, gospodarczym, kulturalnym i naukowym. Mogą to być materiały jedno- i wieloprzekazowe*²⁷. Definiens został i w tym przypadku jednak sformułowany zbyt szeroko, ponieważ można go swobodnie zastosować nie tylko do przekazów w formie obrazu statycznego, ale także przekazów dźwiękowych, obrazów ruchomych, a nawet kategorii najbardziej podstawowej w dokumentacji – tekstów – na czym – jak można podejrzewać – autorowi nie zależało. Taka budowa obejmie swoim zakresem również fotografie,

²⁶ *Ustawa z dn. 14.07.1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach*. Dz. U. Nr 38, poz. 173, art. 1.

²⁷ H. Karczowa: *Rozwój form kancelaryjnych i współczesne rodzaje dokumentów archiwalnych. Dokumentacja wizualna i audialna (fotografie, filmy, nagrania)*. Toruń, 1979 s. 5.

jako obraz dowolnych osób, przedmiotów lub wydarzeń trwale zarejestrowany na materiale światłoczułym na skutek działania promieni świetlnych i procesów fotochemicznych²⁸. To określenie fotografii jest całkowicie formalne, choć i ta definicja nie jest wolna od błędów, w tym wypadku zawężenia części opisowej wyłącznie do trzech kategorii: osób, przedmiotów lub wydarzeń (z pominięciem np. zjawisk przyrodniczych).

Według tej samej autorki, archiwalna dokumentacja audialna/dźwiękowa jest to „zbiór nagrań wykonanych na nośnikach dźwięku (płytkach gramofonowych, taśmach, magnetofonowych lub innych), na których utrwalono informacje o znaczeniu historycznym, społecznym, kulturalnym i naukowym”²⁹. Idąc dalej, nagranie – to utrwalony na nośniku dźwięku zapis informacji odnoszących się do określonego zjawiska, wydarzenia lub osoby, powstały w wyniku działalności jednego twórcy. Na jedno nagranie może składać się część jednostki fizycznej albo jedna lub więcej jednostek fizycznych”³⁰. Wykorzystanie tego określenia przy odczytywaniu definicji archiwalnej dokumentacji audialnej ułatwia czytelnikowi zauważenie jej błędów, czyli zbędnego powtórzenia tych samych informacji. Należy także nadmienić, że nagranie – wbrew autorce – może dotyczyć nie tylko sygnału dźwiękowego, ale i wizualnego, co nie zostało w definicji tegoż uwzględnione.

Została ona jednak niemalże powtórzona przez S. Nawrockiego i S. Sierpowskiego: „nagrania dźwiękowe – utrwalony na różnych nośnikach dźwięku (płytkach gramofonowych, taśmach magnetycznych lub innych) zapis informacji odnoszący się do określonego zjawiska, wydarzenia lub osoby, powstały w wyniku działalności jednego twórcy. Archiwa państwowe gromadzą nagrania o charakterze dokumentalnym, na których zostały utrwalone informacje o znaczeniu historycznym, społecznym, kulturalnym i naukowym”³¹. Zastosowany w obu przypadkach sposób wyliczenia przykładowych nośników (...) lub innych jest zbędny, ponieważ pozwala na uwzględnienie wszystkich typów nośników. Definicja ta jest jednak znacznie węższa od innej, wcześniejszej, choć związanej bezpośrednio z bibliotekarstwem (ze względu na miejsce publikacji, nie na budowę), która mówi, że nagranie to „utrwalenie dźwiękowe utworu na płycie, taśmie bądź wałku itp”³². Ponownie należy zwrócić tu uwagę na błąd w wyrażeniu utrwalenie dźwiękowe, które należałoby zastąpić sformulowaniem *utrwalenie sygnału dźwiękowego (i/lub wizualnego)*.

Specyficznym w dokumentacji archiwalnej rodzajem nagrania (rozumianego według definicji H. Karczowej) jest audycja radiowa, czyli „rodzaj dzieła radiowego wykorzystanego w programie, w którym występują różne formy nagrań, powiązane słowem, muzyką lub jednym i drugim – w jedno-

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 20.

³⁰ Tamże.

³¹ S. Nawrocki, S. Sierpowski (red.): *Metodyka pracy archiwalnej*. Poznań, 1995 s. 195.

³² H. Więckowska, H. Pliszczyńska, op. cit. s. 113.

litą całość tematyczną. Nie wszystkie nagrania pochodzenia radiowego były wykorzystane w programie”³³. Nie ma natomiast definicji dzieła radiowego, co sprawia, że całość określenia jest nieostra i nie można wyraźnie rozróżnić audycji radiowej od programu jako terminu ogólniejszego. Autorka wyróżnia natomiast wydawnictwo dźwiękowe (utrwalone na płytach lub taśmach magnetofonowych), czyli „materiały dokumentalne wybrane przez nadawcę do określonego tematu, opatrzone krytycznym komentarzem i przeznaczone do szerokiego upowszechniania na zasadach komercyjnych”³⁴. W całym tym zespole pojęć dostrzegamy konsekwentne przechodzenie terminów od szerszych (archiwalna dokumentacja audialna, nagranie) do węższych, wyróżnianych przede wszystkim ze względu na cechy formalne. Definicje te są jednak na ogół niepoprawne – ta ostatnia ze względu na zbyt szeroki zakres definiensa – terminu materiały dokumentalne nie można przecież traktować równoznacznie z nagraniami dźwiękowymi.

Dla potrzeb niniejszego opracowania warto ponadto przytoczyć następujące definicje³⁵ obowiązujące w archiwistyce:

Dokument – „zapis, bez względu na jego postać, będący świadectwem jakiegoś faktu, zjawiska lub myśli ludzkiej. Dawniej: pismo uwierzytelnione, stwierdzające lub ustanawiające pewien stan prawny lub służące do wykonywania uprawnień”. Obecna definicja, przejęta z informacji naukowej, jest szeroka i z łatwością mieści się w niej interesujące nas kategorie zbiorów – fotografie i nagrania dźwięku. Podstawą takiego sformułowania mogła być choćby definicja przedstawiona wiele lat wcześniej przez Helenę Więckowską i Hannę Pliszczyńską³⁶, według których dokument to: „1. pismo urzędowe stwierdzające lub ustalające pewien stan prawny; 2. wszelki przedmiot udowadniający coś, mogący służyć za dowód”.

Dokumentacja archiwalna – „dokumenty wyselekcjonowane i mające wartość wieczystą”.

Zespół archiwalny – to „akta tylko jednego, ustrojowo odrębnego twórcy”.

Zbiór archiwalny – „grupa archiwaliów nie powiązanych wspólnym pochodzeniem kancelaryjnym, lecz połączonych sztucznie, według charakteru, pochodzenia, treści lub przypadku”. Ten ostatni element powoduje, że definicja jest bardzo szeroka i nie ogranicza prac scalających zbiory dokumentów.

Kancelaria – „nazwa organu zajmującego się czynnościami aktywnymi”.

³³ H. Karczowa (oprac.): *Taśmoteka ADM w Warszawie. Dokumentacja dźwiękowa dotycząca lat 1901-1972. Przewodnik*. Warszawa - Łódź, 1989 s. 7.

³⁴ Tamże.

³⁵ H. Robółka, B. Ryszewski, A. Tomczak: *Archiwistyka*. Warszawa, 1989 s. 14-17.

³⁶ H. Więckowska, H. Pliszczyńska, op. cit. s. 52.

Registratura – „całość bieżących i zakończonych akt urzędu; akta bieżące; dział zajmujący się rejestracją i przechowywaniem akt”.

„Fotografia – element archiwalnej dokumentacji ikonograficznej – obraz dowolnych osób, przedmiotów lub wydarzeń, trwale zarejestrowanych na materiale światłoczułym na skutek działania promieni świetlnych i procesów fototechnicznych. Fotografia jako dokument życia człowieka ma cechy specyficzne, wynikające z nośnika informacji i z okoliczności powstania”³⁷. Zdjęcia mają szczególną wartość dokumentacyjną, ze względu na to, że są wykonywane w miejscach trudno dostępnych lub sytuacjach niebezpiecznych. Są bezpośrednim, szybko dostępnym i autentycznym materiałem archiwalnym.

1.2. Piśmiennictwo obce

Piśmiennictwo anglojęzyczne najczęściej definiuje ogólnie materiały audiowizualne (ang. *audiovisual materials*), obejmujące nagrania foniczne/radiowe i wideo, folie, slajdy, filmy, jako zbiory wymagające przy wykorzystaniu specjalnego sprzętu³⁸ (ta cecha jest traktowana jako warunek niezbędny). Hasło *audiovisual materials* zamieszczone w *Encyclopedia of Library and Information Science*³⁹ oparto na zasadzie wyliczenia, według którego są to: filmy 8 i 16 mm, nagrania dźwiękowe (płyty i kasety), slajdy kolorowe i czarno-białe, stereografy, karty, grafiki, mapy i zestawy multimedialne do nauki języków, pomoce naukowe i modele. Poza zasięgiem tego pojęcia pozostają fotografie, definiowane – podobnie jak w literaturze polskiej – według kryterium formalnego jako obrazy powstające na powierzchni światłoczułej w wyniku działania światła. Natomiast wśród materiałów audiowizualnych znajdują się także (w grupie pomocy naukowych) obiekty trójwymiarowe. Oczywiście samo wyliczenie przykładowych obiektów należących do danej klasy nie jest poprawnie zbudowanym objaśnieniem, zapewniającym właściwe zrozumienie terminu.

Szerszą definicję prezentuje *The ALA Glossary of Library and Information Science*, według którego *materiały audiowizualne są to materiały przekazujące informacje przede wszystkim w formie dźwięku i obrazu, takie jak grafiki, mapy, obrazy (ang. picture), slajdy, filmy, nagrania dźwiękowe, kasety wideo i modele. Wiele z wymienionych rodzajów materiałów wymaga zastosowania specjalnego sprzętu do korzystania z nich. Czasami MA są nazywane materiałami nieksiążkowymi lub niedrukowanymi, co podkreśla, że nie są one przeznaczone do czytania. Termin*

³⁷ S. Nawrocki, S. Sierpowski op.cit, s. 198.

³⁸ M. Nadler: *How to start an audiovisual collection*. New York & London, 1978, s. 113. Wszystkie tłumaczenia definicji i tekstów angielskich moje - przyp. aut.

³⁹ *Encyclopedia of Library and Information Science*. New York 1969. T. 2 s. 94. Por. także: *The Bookman's Glossary*. New York, 1975. Definicja „audiovisual materials” s. 9.

synonimiczny dla MA – pomoce wizualne”⁴⁰. Oczywiście ta definicja również nie jest wolna od błędów. Dopiero zastosowane wyliczenie przykładowych obiektów pozwala się zorientować, że chodzi o zapis sygnału dźwiękowego i/lub wizualnego. Podkreślenie cechy „przeznaczenia nie do czytania” również jest niewłaściwe, ponieważ wyklucza wszelkie obrazy – statyczne i dynamiczne – zawierające tekst, a mimo to intuicyjnie klasyfikowane jako materiały audiowizualne.

Powstaje także pytanie, czy szerokie pojęcie angielskie „obraz” obejmuje również fotografie? Oto odpowiedź (pozytywna), zamieszczona w tym samym źródle: *Obraz – 1. przedstawienie obiektu, osoby lub wydarzenia na powierzchni, szczególnie metodą malowania, rysowania lub fotografii. 2. drukowana reprodukcja każdej z powyższych form*⁴¹. *Fotografia – 1. obraz powstały na skutek działania światła na materiale światłoczułym i ukształtowany następnie z użyciem środków optycznych. 2. szerzej: każdy obraz powstały w wyniku działania energii świetlnej*⁴². Oczywiście pierwszy zakres znaczeniowy jest zawężony, ponieważ namalować można nie tylko obiekty, osoby lub wydarzenia, ale także np. abstrakcje. Budowa obu definicji tworzy błędne koło pośrednie, dowiadujemy się mianowicie, że fotografia jest to przedstawienie obiektu (...) metodą fotografii.

Inni autorzy dokonują rozróżnienia na materiały niedrukowane (ang. *nonprint materials*), które zawierają obiekty inne niż drukowane (obrazy, zdjęcia, grafiki itd.), do których nie można zastosować definicji książki lub czasopisma⁴³, i materiały drukowane (ang. *print materials*)⁴⁴. Wiele grafik może być co prawda drukowanych, ale chodzi tu raczej o materiały nieksiążkowe, posiadające formę komunikatu inną niż tekst. Wyrażenia *nieksiążkowe* i *niedrukowane* są przez nich stosowane wymiennie. Może to jednak prowadzić do konfliktu związanego z przekopiowaniem treści książki w jej oryginalnej formie na mikrofilmy, mikrofiszki lub inne nośniki⁴⁵.

Na podstawie tego rozróżnienia podaje się prostą definicję wyliczającą, w której „materiały audiowizualne są to materiały nieksiążkowe, takie jak nagrania gramofonowe, taśmy, slajdy, folie i taśmy wideo”⁴⁶. Materiały nieksiążkowe (ang. *nonbook materials*) mają w tej publikacji swoją definicję – są to te „materiały biblioteczne, które nie mieszczą się w definicji książki, czasopisma lub broszury, a wymagają specjalnego traktowania, np. materiały audiowizualne, materiały wymagające przechowywania

⁴⁰ *The ALA Glossary of Library and Information Science*. Chicago, 1983 s. 15.

⁴¹ Tamże, s. 169-170.

⁴² Tamże, s. 168.

⁴³ Por. *The Bookman's Glossary*. New York, 1975 s. 109.

⁴⁴ M. Nadler, op. cit., s.140.

⁴⁵ *Encyclopedia...*, op. cit. T. 3 s. 100.

⁴⁶ *Harrod's Librarians' Glossary of Terms Used in Librarianship Documentation and the Book Crafts*. Aldershot, 1987 s. 50.

w pozycji pionowej, mikroformy lub oprogramowanie komputerowe"⁴⁷. Definicje te zbudowano błędnie (błędne koło pośrednie – materiały audiowizualne są to materiały nieksiążkowe, czyli np. materiały audiowizualne), pozwalając także na wysnucie wniosku, że można te wyrażenia traktować synonimicznie (skoro definicja materiałów audiowizualnych jako jedyną cechę wyróżniającą je podaje, że są to materiały nieksiążkowe, które z kolei mają własną definicję – może należałoby od razu zastosować odsyłacz).

Fotografię określono w cytowanym *Słowniku*... tylko jako podstawowy proces drukarski, w którym wykorzystuje się normalne zasady fotografii(!) do produkcji drukarskiej, takiej jak fotooffset, fotolitografia⁴⁸.

Inni autorzy uzupełniają tę definicję, określając fotografię – podobnie jak autorzy polscy – jako obraz powstający w wyniku działania światła na substancję światłoczułą. Dzieje się to zazwyczaj przez wystawienie filmu pokrytego emulsją na działanie światła wewnątrz aparatu, a następnie przenoszenie obrazu na papier światłoczuły"⁴⁹. Podobna jest anglojęzyczna terminologia archiwalna, według której fotografia to *obraz (ang. image lub picture) powstały na materiale światłoczułym dzięki chemicznemu działaniu światła lub innej energii świetlnej*"⁵⁰. To samo źródło definiuje także: archiwa/zbiory fotograficzne⁵¹ (ang. *photographic records/archives* – zespół lub zbiór fotografii, obejmujący negatywy i druki wspólnie z dotyczącymi ich zbiorami tekstowymi) i archiwa/zbiory ikonograficzne⁵² (ang. *iconographic records/archives* – dokumenty w formie obrazów, fotografii, ilustracji, druków i innych wytworów procesów, w wyniku których powstają obrazowe przedstawienia treści, razem z dotyczącymi ich archiwami/zbiorami tekstowymi). Dla właściwego zrozumienia tych objaśnień należy przytoczyć jeszcze określenie druku⁵³ (ang. *print*), rozumianego dwojako: 1. *kopia fotografii, szczególnie wykonana z negatywu*; 2. *obraz lub wzór drukowany z blachy, kliszy, wałka w formie rytu, litografii itd., zarówno wersja próbna, jak i ostateczna*.

Wspomniany już *Słownik terminologii archiwalnej* podaje także szerokie pojęcie dokumentu⁵⁴ (1. nośnik oraz przechowywana na nim informacja, która może być wykorzystana jako dokumentacja lub do konsultacji; 2. jednostka archiwalna lub pojedynczy rękopis) oraz techniczne definicje negatywu⁵⁵ (obraz fotograficzny odwrotnie spolaryzowany lub – w przy-

⁴⁷ Tamże, s.549.

⁴⁸ Por. tamże, s.601.

⁴⁹ *Glaister's Glossary of the Book. Terms Used in Papermaking, Printing, Bookfinding and Publishing*. London 1979 s. 374.

⁵⁰ *Dictionary of Archival Terminology*. Munchen & New York, 1988 s. 116.

⁵¹ Tamże, s. 117.

⁵² Tamże, s. 82.

⁵³ Tamże, s. 122.

⁵⁴ *Dictionary of Archival Terminology*, op. cit. s. 56-57.

⁵⁵ Tamże.

padku negatywu kolorowego – barwami uzupełniającymi w stosunku do oryginału), pozytywu⁵⁶ (obraz fotograficzny o polaryzacji takiej samej jak w rzeczywistości) i kasety dźwiękowe⁵⁷ (nagranie dźwiękowe na taśmie magnetycznej; ang. *phonotape*, terminy synonimiczne *audio-tape* lub *sound tape*). Pierwsza z tej grupy definicji jest nieostra i zbyt szeroka, zawiera także poważny błąd „ignotum per ignotum”, czyli tłumaczenia nieznanego nieznanym. Cóż bowiem da czytelnikowi wiadomość, że dokument (...) jest to informacja wykorzystana jako dokumentacja?

Podobną terminologię podaje *The ALA Glossary* (...), w którym taśmę dźwiękową (ang. *audiotape*; syn. *phonotape*) zdefiniowano jako *taśmę magnetyczną, na której są lub mogą być zarejestrowane sygnały elektryczne, które mogą być przekształcone w dźwięki. Taśmy są nawinięte na szpulki i przechowywane w kasetach lub stałych pojemnikach*⁵⁸. (To ostatnie zdanie nie powinno się już znaleźć w poprawnej definicji.) Zdefiniowano również pojęcie kasety dźwiękowej (ang. *audiocassette*, syn. *audio-tape cassette*, *cassette audiotape*, *sound cassette*), którą jest *taśma dźwiękowa na stałe zamknięta w plastikowym pojemniku z dwiema szpulkami, do których oba końce taśmy są przytwierdzone na stałe*⁵⁹. Określenie to w stosunku do poprzedniego nie jest rozłączne i nie precyzuje definiowanego pojęcia.

Płyta (ang. *audiorecord*, syn. *phonorecord*, *phonograph record*, *phonorecord*, *disc*) posiada następującą definicję: *nagranie dźwiękowe na cienkiej, płaskiej płycie, zazwyczaj winylowej, dokonane za pomocą ciągłego spiralnego rowka, w którym zarejestrowano dźwięki. Kiedy płyta się obraca, zmiany głębokości rowka wywołują drgania igły, a wskutek tego wibracje i impulsy elektryczne przekładane na dźwięki*⁶⁰. W zdaniu tym ponownie niepotrzebnie umieszczono informacje techniczne dotyczące materiału, z jakiego zrobiony jest nośnik, które nie mają wpływu na fakt, że jakiś obiekt „jest płytą”. Podobnie błędne jest stwierdzenie, że w spiralnym rowku zarejestrowano dźwięki – dopiero następne zdanie odpowiada rzeczywistości, czyli odkształceniom na powierzchni płyty, których odtwarzanie pozwala na wyemitowanie sygnału dźwiękowego.

Nie można pominąć w tym zestawieniu propozycji definicyjnych IFLA, zawartych w *International Standard Bibliographic Description – Non-Book Materials*. Sformułowane tam zasady opisu formalnego dokumentów nieksiążkowych odniesiono m.in. do szeroko pojętego zespołu dokumentów wizualnych (ang. *visual*), na które składają się m.in. reprodukcje dzieł sztuki, druki artystyczne, fotografie, obrazy, pocztówki, plakaty, stereografy, rysunki techniczne.

⁵⁶ Tamże, s. 119.

⁵⁷ Tamże, s. 116.

⁵⁸ *The ALA Glossary*..., op. cit. s. 15.

⁵⁹ Tamże, s. 14.

⁶⁰ Tamże.

Samo pojęcie dokumentu wizualnego zdefiniowano następująco⁶¹: Jest to obraz dwuwymiarowy (lub zestaw takich obrazów), wyprodukowany w oryginalnej formie za pomocą takich technik jak rysunek, malarstwo lub fotografia. Dokumenty wizualne są normalnie możliwe do odczytania gołym okiem, tylko w przypadku stereografu niezbędne jest skorzystanie z odpowiedniego sprzętu. W myśl tej definicji do dokumentów wizualnych nie zaliczymy filmów, ani tym bardziej mikrofilmów i mikrofisz, z których pierwsze nie są wyprodukowane metodą fotografii, a kolejnych nie odczyta się gołym okiem.

Kolejne proponowane definicje to⁶²:

- fotografia – nieprzezroczysty obraz powstały w wyniku działania światła na film światłoczuły;
- obraz – dwuwymiarowe wizualne przedstawienie treści, dostępne gołym okiem, zazwyczaj na podłożu nieprzezroczystym. Określenie stosowane w stosunku do obiektów, do których nie pasują terminy bardziej szczegółowe (np. fotografia, rysunek).

ISBD(NBM) podaje także definicje z zakresu dokumentów audiowizualnych (rozumianych tu jak najszerzej)⁶³:

- kaseeta dźwiękowa (z uwzględnieniem różnych form opakowania) – taśma magnetyczna zawierająca sygnały dźwiękowe przeznaczone do odtwarzania w odpowiednim magnetofonie;
- płyta dźwiękowa – płyta z tworzywa sztucznego lub innego materiału, na której zarejestrowane są drgania dźwiękowe, w sposób ciągły, za pomocą odpowiedniej igły; odtwarzanie dźwięków odbywa się za pomocą podobnej igły połączonej z systemem wzmacniającym. Uważny czytelnik dostrzeże w obu powyższych definicjach błędy wytykane już innym autorom.

Porównując obowiązującą terminologię polską i anglojęzyczną można stwierdzić, że definicje dotyczące strony formalnej nośników obrazu lub dźwięku są ze sobą zbieżne, ponieważ wszyscy autorzy opierają swoje rozróżnienia na cechach formalnych dokumentów. Trudniejsze do sformułowania są definicje terminów szerszych, takich jak np. materiały audiowizualne, ze względu na ich zakres. Jak dotąd niemożliwe okazało się przygotowanie definicji ogólnej, bez wyliczenia przykładów jej zastosowania. W większości przypadków MA są traktowane przede wszystkim jako dokumenty dźwiękowe lub obrazowo-dźwiękowe. Przy wyliczaniu nośników samego obrazu zbyt często pomija się fotografie, na korzyść grafiki i kartografii.

Dotychczasowe próby definiowania pojęć z zakresu dokumentacji i informacji są sukcesywnie porządkowane i ujednoczane w normach przygotowywanych przez International Standards Organization (ISO). Stają

⁶¹ Por. *ISBD(NBM)*. London 1977 s. 56.

⁶² Tamże, s. 57.

⁶³ Tamże.

się one obowiązujące dla wszystkich krajów członkowskich oraz krajów należących do Unii Europejskiej (w wyniku obowiązującej procedury będą one przemianowane na normy ISO-EN). We wspomnianym zakresie samodzielnych norm europejskich EN nie ma. Polska, w obecnej sytuacji politycznej, powinna dostosowywać obowiązującą własną normalizację do europejskiej i międzynarodowej. Oznacza to także, że nie możemy przygotowywać samodzielnych projektów, jedynie uczestniczyć w pracach wspólnych.

Normy z zakresu dokumentacji i informacji są opracowywane przez Komitet ISO/TC nr 46 – Dokumentacja. Przyjmowana w formie obowiązującej terminologia jest formułowana na podstawie doświadczeń organizacji najczęściej z niej korzystających – ISO, IFLA, ICA (International Council of Archives), FID, UNESCO i WIPO (World Intellectual Property Organization) oraz na podstawie norm krajowych państw członkowskich. Definicje są w Komitecie formułowane w taki sposób, aby osiągnąć równowagę między dokładnością i prostotą, z zachowaniem jednak zrozumiałości i wspólnego dla wszystkich zainteresowanych zakresu znaczenia terminów.

Dla określonej tematyki obowiązywać nas będą normy:

ISO 5127-2 Documentation and information – Vocabulary. Part 2: Traditional documents;

ISO 5127-3 Documentation and information – Vocabulary. Part 3: Iconic documents;

ISO 5127-11 Documentation and information – Vocabulary. Part 11: Audio-visual documents;

ISO 5963 Documentation – Methods for examining documents, determining their subjects, and selecting indexing terms.

Norma *Iconic documents*, obejmująca swym zakresem fotografie, jest przeznaczona do wykorzystania w takich rodzajach działalności, jak kupno i sprzedaż, kolekcjonowanie, katalogowanie, wystawiennictwo i wypożyczanie (w galeriach sztuki, przez kolekcjonerów, w muzeach, bibliotekach, archiwach i ośrodkach informacji). W definicjach uwzględniono przede wszystkim czynniki różnicujące poszczególne obiekty już w czasie procesu powstawania, jako że one są dla dokumentów ikonicznych najbardziej znaczące (z zasady tej korzystali już autorzy wcześniejszych opracowań – por. wyżej). Norma przedstawia definicje⁶⁴ dotyczące dokumentów samodzielnych, nie wypowiada się np. na temat ilustracji zawartych w dokumentach piśmienniczych:

- dokument ikoniczny (ang. *iconic document*) – dokument, w którym podstawową cechą wyróżniającą go spośród innych jest obrazowe przedstawienie rzeczywistości (treści);

⁶⁴ Por. *ISO 5127-3. Documentation and information – Vocabulary. Part 3: Iconic documents*. 1988 s. 3-11.

- obraz (ang. *picture*) – dwuwymiarowe (lub pierwotnie dwuwymiarowe) przedstawienie jednego lub więcej obiektów lub form;
- fotografia (ang. *photograph, photo*) – 1) obraz otrzymany w wyniku procesu, w którym odbicie jest przenoszone na powierzchnię światłoczułą w wyniku bezpośredniego i odpowiednio długiego działania światła; 2) druk uzyskany bezpośrednio z fotografii w procesie działania światła.

Oba człony definicji będą obowiązujące w poniższym tekście: fotografia jako dokument pierwotny, przechowywany w zbiorach wybranych instytucji, oraz fotografia jako druk, o ile oryginał odbitki pozytywowej się nie zachował (dotyczy to głównie zdjęć sprzed II wojny światowej, publikowanych w „Wiadomościach Literackich”) lub w przypadku publikacji w dokumentach piśmienniczych.

Najcenniejsze wydaje się tu być stworzenie samodzielnego terminu *dokumenty ikoniczne*, jako równorzędnego z *dokumentami piśmienniczymi* czy *audiowizualnymi*. Jego zakres jest na tyle szeroki, że obejmuje grafikę, malarstwo, różne formy fotograficzne itp. Definicja obejmuje także nowe typy dokumentów, powstających w wyniku rozwoju techniki (np. grafika komputerowa). Tak szeroki zakres sprawia, że terminy te nie są jednak w stosunku do siebie rozłączne, różni je natomiast hierarchizacja cech, dzięki czemu inne aspekty zyskują rangę porządkujących.

Obraz jest pojęciem szerszym, traktowanym jako cecha wyróżniająca dokumenty ikoniczne oraz charakterystyczna dla fotografii. Tę ostatnią – zgodnie z wcześniejszą praktyką i zasadami sformułowanymi w uwagach wstępnych do normy – zdefiniowano na podstawie cech fizycznych i sposobu powstawania tego typu dokumentu. Rodzi się tylko pytanie, czy tekst nie jest również dwuwymiarowym przedstawieniem rzeczywistości? I kolejne – jak nazwać obrazy malowane czy rysowane przez niewidomych techniką, która pozwala na „oglądanie” ich nie tylko wzrokiem, ale również dotykiem.

Norma terminologiczna dotycząca dokumentów audiowizualnych podaje następujące definicje⁶⁵:

- dokument audiowizualny (ang. *audio-visual document*) – dokument, do którego obejrzenia lub usłyszenia należy użyć odpowiedniego sprzętu (ujęcie proponowane w publikacjach analizowanych powyżej);
- nagranie dźwiękowe (ang. *sound recording phonogram*) – dokument, do którego usłyszenia należy użyć odpowiedniego sprzętu (termin podrzędny w stosunku do poprzedniego);
- płyta analogowa, płyta kompaktowa (ang. *gramophone record, sound disc*) – płyta, najczęściej plastikowa, na której zapisano dźwięk metodą spiralnego rowka, z możliwością odtwarzania;

⁶⁵Por. ISO 5127-11. *Documentation and information – Vocabulary. Part 11: Audio-visual documents*. Wyd. 2. 1987 s. 6-8.

- taśma dźwiękowa (ang. *sound tape*) – taśma pokryta warstwą magnetyczną, na której zapisano sygnały dźwiękowe, z możliwością odtwarzania;
- kaseeta (ang. *cassette*) – zamknięty pojemnik na film lub taśmę magnetyczną, z odpowiednią szpulką, przeznaczony do wkładania i wyjmowania z odpowiedniego projektora, czytnika lub innego sprzętu bez poprzedniego wyjmowania lub przewijania taśmy.

Powyższe definicje poszczególnych nośników są także – podobnie jak poprzednie – oparte na ich cechach formalnych, nie różnią się więc niczym (także błędami) od wcześniejszych propozycji terminologicznych. Zawężenie zakresu terminu dokumenty audiowizualne tylko do tych, z których można korzystać przy użyciu odpowiedniego sprzętu, powoduje wyłączenie z tej kategorii materiałów intuicyjnie w niej klasyfikowanych (ponownie można podać przykład fotografii i przezrocza).

Ważne będą dla nas również definicje w informacji i dokumentacji podstawowe⁶⁶:

- dokument pierwotny (ang. *primary document*) – dokument przedstawiający oryginalną informację;
- dokument wtórny (ang. *secondary document*) – dokument powstały na podstawie pierwotnego lub opisujący go;
- ilustracja (ang. *figure*) – rycina mająca na celu wytłumaczenie lub uzupełnienie tekstu.

Dokumentem pierwotnym będą dla nas oryginalne negatywy (tych jest zapewne znikoma liczba) i oryginalne odbitki pozytywowe. Dokumentem wtórnym – negatywy i pozytywy powstałe w wyniku prze fotografowania zbiorów pozytywowych (w ramach jednej instytucji oraz na potrzeby innych placówek) oraz ilustracje w dokumentach piśmienniczych.

ISO zaproponowało również ogólną definicję dokumentu⁶⁷, znaczącą zwłaszcza w procesach bibliotecznych – jako przedmiotu (drukowanego lub nie), który jest możliwy do skatalogowania lub zindeksowania. Definicję tę można w sposób oczywisty zastosować nie tylko do materiałów piśmienniczych, książkowych lub drukowanych (na papierze lub w formie zmikrofilmowanej), ale również do mediów niedrukowanych (dane komputerowe, filmy, nagrania dźwiękowe, obrazy) i w ogóle wszystkich obiektów materialnych. Definicja ta różni się od wcześniejszych sposobem spojrzenia na dokument, nie chodzi tu mianowicie o cechy immanentne obiektu, ale o możliwość poddania go procesom bibliotecznym lub archiwistycznym, co pozostawia otwartą furtkę dla wszelkiego typu nowych form tradycyjnie rozumianych dokumentów.

⁶⁶ Por. ISO 5127-2. *Documentation and information – Vocabulary. Part 2: Traditional documents*. 1983. s. 6-13.

⁶⁷ Por. ISO 5963. *Documentation – Methods for examining documents, determining their subjects, and selecting indexing terms*. 1985 s. 1.

1.3. Wnioski

Przedstawione powyżej definicje i próby definiowania pojęć *dokumenty audiowizualne* i *materiały audiowizualne* pozwalają na pogrupowanie i wyliczenie cech, jakie wyróżniają ten typ obiektów spośród innych.

Podstawową cechą, która charakteryzuje wszystkie te dokumenty, pozostanie konieczność wykorzystania odpowiedniego sprzętu do rejestracji i/lub emisji sygnału, w jakim utrwalony został komunikat. Sygnał ten może być audialny i/lub wizualny, tzn. odbierany zmysłami słuchu i/lub wzroku. Właściwości te można jednak przypisać również dokumentom kategoryzowanym w innych grupach, według różnych kryteriów: ikonycznym, kartograficznym, a nawet piśmienniczym.

W większości materiałów będzie przeważało obrazowe przedstawienie rzeczywistości, powodując ich przynależność do dokumentów ikonicznych. Dla grupy dokumentów audiowizualnych jest to jednak cecha drugorzędna.

Niepoprawne byłoby zastosowanie definicji wyliczającej, ponieważ ta grupa terminologiczna związana jest ściśle z rozwojem technicznym, w wyniku którego powstają coraz to nowe nośniki informacji, przekazujące komunikat za pomocą sygnałów obrazowych i/lub dźwiękowych. Często też same nośniki czy formy zapisu komunikatu nie mają jeszcze poprawnych definicji (por. np. termin *multimedia*).

Z powyższego wynika, że nie jest możliwe sformułowanie poprawnej, ostrej i relewantnej definicji *dokumentów audiowizualnych* jako samodzielnej, wyraźnie wyodrębnionej kategorii. Można natomiast mówić o „podobieństwie rodzinnym” dużej grupy obiektów, co pozwala na intuicyjne, umowne nazwanie ich dokumentami audiowizualnymi. W centrum znajdują się zapewne obiekty najszybciej kojarzone z tym typem, tzn. filmy i nagrania dźwiękowe. Ale zakres tego terminu obejmie również część dokumentów ikonicznych (rozumianych według definicji zaproponowanej przez ISO, jak choćby fotografie czy przezrocza) i piśmienniczych (folie transparentne, mikrofilmy i mikrofiszki zawierające tekstowy zapis komunikatu). Problematyczna pozostaje kwalifikacja obiektów trójwymiarowych (np. modeli – pomocy naukowych), którym również należy przypisać odpowiednią kategorię w szerokiej klasie dokumentów.

Niemożność wyraźnego rozgraniczenia zakresów różnych terminów niesie ze sobą niebezpieczeństwo pomijania w procesie definiowania typów najmniej charakterystycznych dla danej kategorii, pozostających niejako na pograniczu zespołów (jak np. fotografie w dokumentach audiowizualnych), w zależności od kryteriów przyjętych przez osoby dokonujące kategoryzacji.

ZBIORY FOTOGRAFICZNE W WYBRANYCH WARSZAWSKICH INSTYTUCJACH KULTURALNYCH

Nawet fizycznie prezentowali się uderzająco. Wszystko chłopcy wysokie, każdy o bardzo indywidualnym typie. Iwaszkiewicz ogromny, smukły, rzadko piękny, o sennych, skośnych oczach, grubych zmysłowych ustach, leniwym wdzięku; Słonimski o mądrej twarzy typowego intelektualisty, mocnym spojrzeniu spoza okularów i dowcipnych wąskich wargach; Lechoń brzydki, chudy, nosaty, cały połamany w ostre kąty, ale niepodobny do nikogo innego; Wierzyński – najbanalniejszy i najprzystojniejszy w pospolitym sensie tego słowa, no i wreszcie on, Tuwim, z ciemną myszką na policzku, kruczy brunet o palących oczach, mocno zagiętym nosie, typowy południowiec o wybuchowym temperamencie¹.

2.1. Biblioteka Narodowa - Dział Ikonograficzny

Biblioteka Narodowa – głównie Dział Ikonograficzny, ale również Dział Rękopisów – otrzymuje materiały pozostałe przede wszystkim po literatach już nieżyjących. Profil zbiorów ikonograficznych został określony w *Zasadach gromadzenia zbiorów w BN*, w których stwierdza się, że placówka kompletuje zbiory ikonograficzne (w tym zdjęcia) w wyborze, dążąc do posiadania materiałów najbardziej reprezentatywnych². Szczegółowe zasady mówią, że *fotografie gromadzone są jako źródła informacji dla historii i historii kultury w Polsce oraz jako źródła dla historii fotografii w Polsce. Są to m.in. fotografie przeznaczone dla szerszego rozpowszechniania – wydawnictwa tekowe, albumowe oraz zestawy CAF, fotografie dokumentujące przedstawienia teatralne i pojedyncze – w wyborze³.*

¹ I. Krzywicka: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie...* W: W. Jedlicka, M. Toporowski (red.): *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Warszawa 1963, s. 173-175.

² *Zasady gromadzenia zbiorów w Bibliotece Narodowej*. Warszawa 1973. Druk do użytku wewnętrznego. Par. 2.1.4.

³ Tamże.

W praktyce gromadzone fotografie muszą mieć wartość dokumentalną i historyczną. Są to głównie podobizny osobistości nauki, kultury i życia społecznego – uczonych, pisarzy, artystów, działaczy politycznych i społecznych, uczestników walk o wyzwolenie narodowe i społeczne, a także widoki miast polskich i obcych, przekazy wydarzeń historycznych, obchodów i imprez. Dużą grupę stanowią fotosy inscenizacji z różnych teatrów kraju, fotografie dzieł sztuki – z zakresu malarstwa, rzeźby, grafiki, przemysłu artystycznego. Często jest to dokumentacja dzieł, które już uległy zniszczeniu. Materiały są bogatym źródłem do studiów nad historią polskiej fotografii, zwłaszcza XIX wieku⁴.

Biblioteka Narodowa specjalizuje się w gromadzeniu poloników, takie też nabywa. Zdjęcia trafiają tu często jako dary lub spuścizna po wybitnych osobach, przede wszystkim jednak drogą zakupu. Zakład Ikonografii nie prowadzi samodzielnych poszukiwań zdjęć ani nie występuje np. do spadkobierców lub kolekcjonerów o przekazywanie zbiorów, ponieważ napływ materiału jest wystarczająco duży: obecnie (1995 r.) Zakład posiada ogółem ok. 100 tys. obiektów, z czego 80% jest opracowane; roczny przyływ kształtuje się mniej więcej na poziomie 4,5 - 5 tys. Powtarzającą się formą są tzw. gazetki, wydawane niegdyś przez CAF i rozprowadzane w prenumeracie. Najczęściej koncentrują się one na jednym temacie i prawdopodobnie miały służyć pomocą przy organizowaniu okolicznościowych wystaw np. w szkołach. Nie przedstawiają one jednak większej wartości merytorycznej, strona jakościowa również nie jest najlepsza.

Fotografie przechodzą konserwację w pracowni własnej BN – standardowe zabezpieczenie to tzw. koszulka ochronna dla każdego zdjęcia. W magazynach Pałacu Krasińskich zdjęcia są przechowywane w pudłach według formatów (sześciu), a w ich obrębie według kolejności sygnatur. Prowadzone są przygotowania do skomputeryzowania zbiorów, włączenia Zakładu Ikonografii do bazy ogólnobibliotecznej.

Pojedyncze zdjęcia można znaleźć również w Dziale Rękopisów, jako część posiadanych kolekcji autorskich – zazwyczaj są to fotografie dołączone do dokumentów osobistych, pamiętników, listów. Ten szczególny rodzaj zbiorów najczęściej nie jest zaznaczany w katalogu kartkowym działu, ale umieszcza się go w katalogu drukowanym. Dział ten prowadzi ponadto centralny katalog rękopisów, którego kompletność zależy w dużej mierze od zainteresowania udziałem innych placówek krajowych – tu również wyszczególnione są informacje o posiadanych przez biblioteki zbiorach fotograficznych.

⁴ Por. M. Grońska: *Zbiory ikonograficzne. W: 50 lat istnienia Biblioteki Narodowej. Warszawa 1928-1978.* Warszawa, 1984 s. 187-207.

Biblioteka Narodowa pracuje nad przefotografowaniem zbiorów na własne negatywy, z powodu liczby obiektów operacja ta jest długotrwała – objęła dotąd przede wszystkim te, które były już kiedyś przedmiotem kwerendy. Jeżeli interesujący klienta obiekt posiada już negatyw, nie musi on płacić za jego zrobienie przy realizacji swojego zamówienia. Zdjęcia bowiem można oglądać na miejscu, można również zamówić odbitki – za opłatą. Ze zbiorów BN korzystają przede wszystkim pracownicy nauki, artyści, aktorzy, dziennikarze.

Jak wszystkie zbiory, fotografie udostępniane są prezencyjnie i powielane dla celów badań naukowych, działalności kulturalnej, pracy zawodowej lub kształcenia. Biblioteka Narodowa współpracuje z podobnymi działami bibliotecznymi i muzealnymi np. w przygotowywaniu okolicznościowych lub rocznicowych wystaw, ale również w samym procesie gromadzenia zbiorów, przez pomoc w kompletowaniu kolekcji pochodzących z jednego źródła lub dotyczących jednej osoby.

Zakład Ikonografii Biblioteki Narodowej opracowuje swoje zbiory w sposób najlepszy, najbardziej wyczerpujący – w porównaniu z innymi placówkami o podobnym profilu działalności. Katalog alfabetyczny osób jest jednym z ciągów katalogu rzeczowego, umożliwiającego poruszanie się po obszernym zbiorze (wspomagają go m.in. katalog alfabetyczny autorów i zakładów fotograficznych oraz katalog teatraliów). Opis jednostki, jaką jest zdjęcie, znajduje się na typowej karcie katalogowej i zawiera:

- imię i nazwisko osoby przedstawionej na zdjęciu,
- lata życia oraz podstawowe informacje o postaci (nie zawsze),
- sygnaturę,
- szczegółowy opis zdjęcia (lub odesłanie do hasła podstawowego),
- wszelkie napisy na zdjęciu (dedykacje itp.),
- dane o autorze (imię i nazwisko, zakład, adres),
- wymiary (w milimetrach, wysokość i szerokość) i stan zachowania,
- technikę wykonania,
- proveniencję (dar, kupno, przekaz, spuścizna – nie zawsze).

Jeżeli zdjęcie pozostaje w zbiorach prywatnych, a BN posiada jedynie odbitkę negatywową, informacja ta jest odnotowana na karcie, dodatkowo uzupełnionej podklejoną wglądówką (także w przypadku posiadania już przez BN przefotografowanego negatywu – jedyną możliwością zapoznania się ze zdjęciem). Zakład przygotowuje się również do komputeryzacji – wprowadzenia swoich danych do członu oprogramowania całości zbiorów BN.

Środowisko literackie jest w Bibliotece udokumentowane bogato, ale raczej historycznie. Przeważają zdjęcia z pierwszej połowy XX wieku i wcześniejsze, mniej jest obiektów z lat 1950-70. Wynika to z charakteru działalności i przyjętych założeń polityki gromadzenia według pewnego profilu, zakupów i spuścizn przede wszystkim dotyczących osób zmarłych, jako że żyjący swoje kolekcje przechowują we własnych zbiorach.

Niewiele jest współczesnych kolekcji autorskich – Z. Nasierowskiej, K. Gąsiorowskiego, B.J. Dorysa. Dokumentowanie przeszłości, czasu minionego, wydaje się być podstawą działań Biblioteki. Gromadzi ona materiały reprezentatywne, ale nie na zasadzie kompletności, z którą bardziej identyfikuje się Muzeum Literatury.

2.2. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza – Dział Dokumentacji

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza jest placówką szczególną w życiu kulturalnym nie tylko stolicy, ale całego kraju. Jego charakter – wraz z biegiem lat i ewolucją profilu zbiorów – zmieniał się z muzeum biograficznego (jakim było ono w chwili powstania w 1950 r.) w historycznoliterackie (Muzeum Literatury od 1971 r.). Z całą pewnością jednak – w opinii Tadeusza Januszewskiego⁵ – zarówno placówki biograficzno-literackie, jak i literackie, należą do ogólnej grupy muzeów biograficznych.

Muzeum Literatury stawia sobie obecnie za cel otoczenie opieką spuścizn i pamiątek związanych z literaturą polską i jej twórcami oraz z życiem literackim w Polsce w sensie terytorialnym i historycznym. Wynikającym z tego celu zadaniem jest oczywiście jak najszersze upowszechnianie wiedzy o poszczególnych pisarzach, życiu literackim i literaturze polskiej w społeczeństwie⁶.

W obrębie placówki funkcjonują działy zajmujące się różnymi kategoriami zbiorów. Dział Dokumentacji Muzeum Literatury posiada obecnie około 15 tys. fotografii, fototypii i drzeworytów wydawniczych z okresu od ok. połowy XIX wieku (początek fotografii) do dnia dzisiejszego. Zbiory pochodzą przede wszystkim z darów (od rodzin i spadkobierców osób przedstawionych na fotografiach), zakupów (rzadziej) i przekazów (bardzo rzadko, jeżeli inne placówki kulturalne przekazują swoje materiały do Muzeum, ze względu na niezgodność z profilem zbiorów własnych). Średniorocznie przybywa około 1500 fotografii.

Jak wspomniano, Muzeum Literatury kolekcjonuje różne rodzaje fotografii, których bohaterowie to przede wszystkim osoby związane z życiem literackim kraju XIX i XX wieku. Znaleźć można tu jednak także podobizny muzyków, artystów, aktorów. Wspólny dla wszystkich zdjęć katalog alfabetyczny osób przedstawionych na fotografiach nie pozwala na szybkie dokonanie oceny liczebności zbioru odpowiadającego dokonanej, ściśle „literackiej” kwerendzie.

⁵ Por. T. Januszewski: *Muzea literackie i muzeum literatury*. Blok-Notes 1975 s. 240-252.

⁶ Por. J. Odrowąż-Pieniążek, S. Koczot, B. Ross-Rysiak: *Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza*. Folder. Warszawa 1988.

Nowe nabytki, przefotografowywane, zyskują negatywy (uporządkowane według sygnatur), następnie przygotowana jest karta katalogowa i karta magazynowa, wskazująca miejsce zdjęcia w magazynie. Tam fotografie są uporządkowane przede wszystkim według formatów – osobno duże, oddzielnie oprawione, pozostałe w teczkach i pudełkach. W przypadku albumów – zdjęcia pozostają w takich „zbiorach”, ale każde z nich ma swoją oddzielną dokumentację. Na magazynówkach umieszcza się dane topograficzne i informacje o ewentualnych wypożyczeniach zbiorów dla potrzeb innych placówek kulturalnych.

Zbiory ikonograficzne można poznawać przez katalog rzeczowy oraz katalog alfabetyczny osób przedstawionych na fotografiach i obrazach (funkcjonuje także katalog alfabetyczny autorów zdjęć). Niestety – tylko w odniesieniu do części osób, tych najbardziej znanych – opisy zawierają oprócz nazwisk informacje dodatkowe, dotyczące np. uprawianego rodzaju sztuki czy wykonywanego zawodu, z podaniem źródła przejętych danych. Karty zbiorów dotyczących jednej osoby nie są uporządkowane wewnętrznie (np. portrety, fotografie rodzinne, zbiorowe, pamiątek). Na opis jednego obiektu składają się:

- imię i nazwisko (ewentualnie nazwisko panieńskie, pseudonim),
- sygnatury negatywu i pozytywu,
- opis zdjęcia,
- imię i nazwisko autora,
- technika wykonania,
- wymiary (w centymetrach).

Całość zbiorów jest przefotografowana, dlatego też każda odbitka posiada dodatkowo swój negatyw, którego sygnaturę umieszcza się w opisie formalnym obok sygnatury pozytywu. Niektóre karty, np. zdjęć zbiorowych, mają odsyłacze do innych postaci na fotografii, ale część opisów jest po prostu powtarzana pod wszystkimi nazwiskami, dlatego trudno jest w pierwszym kontakcie ustalić liczbę zdjęć polskich pisarzy XX wieku. Formą kojarzenia zdjęć jest odsyłacz „krąg”, informujący o gronie osób bliskich postaci przedstawionej na zdjęciu (rodzina, przyjaciele), z którymi może być ona również sfotografowana lub o których informacja może być przydatna przy danej kwerendzie.

Muzeum dysponuje także tzw. katalogiem wglądówek, czyli odbitek zdjęć posiadanych bądź wykorzystywanych w pracy ML. Składają się nań przede wszystkim materiały z przygotowywanych wystaw. Katalog ten tylko częściowo pokrywa się z katalogiem osób, ponieważ niektórych posiadanych zbiorów nie obejmuje, zawiera natomiast odbitki zdjęć wypożyczanych na potrzeby wystawy od innych właścicieli. Wypożyczany materiał jest także przefotografowywany, figuruje więc w katalogu negatywów. W przypadku bogatszych zbiorów dotyczących jednej osoby wglądówki są uporządkowane według określonych zasad, tzn. zdjęcia portretowe, grupowe, miejsca związane z osobą, pamiątki, tytułowe strony utwo-

rów, ilustracje. Nie posiada niestety danych biograficznych, poza imieniem i nazwiskiem. Dodatkową informacją jest jedynie wskazanie właściciela oryginału oraz autora odbitki. Podobnie nie jest uregulowana sprawa odsyłaczy do zdjęć grupowych. Wszystkie problemy formalne wynikają z faktu zmiany kierownictwa Działu w 1985 r. i zmiany sposobu opracowywania zbiorów – nowsze są opracowane jednolicie, pozostałe czekają na poprawę sytuacji personalnej i technicznej. Część wglądówek posiada tzw. karty naukowe – charakteryzujące się dodatkowo bardzo dokładnym opisem zdjęcia. Na niektórych kartach figuruje wyrażenie „fotografia autorska”, co wskazuje konieczność nawiązania kontaktu z autorem zdjęcia przed jakimkolwiek wykorzystaniem go, dla ochrony praw autorskich. Taką kartę powinno posiadać każde zdjęcie. Nie wszystkie wypożyczane przez Muzeum materiały mają zrobione wglądówki, ale na pewno były przefotografowywane – tu bogatszym źródłem staje się katalog negatywów.

Dział Dokumentacji ML zaprojektował ostatnio zgodnie ze swoimi potrzebami bazę danych dotyczącą fotografii, działającą w oprogramowaniu Windows Access. Od początku 1996 roku sukcesywnie wprowadza się rekordy, obecnie (połowa 1997 roku) baza „Zbiory” zawiera już ponad 3 tysiące pozycji.

Na całość prowadzonej dokumentacji komputerowej składają się trzy bazy:

- **dokumentacja** – obejmuje wszelkie materiały, jakie napływają z wystaw (obiekty własne, z innych działów ML i spoza Muzeum), a więc swoim zasięgiem odpowiada dawnym zasobom katalogu wglądówek,
- **wystawy** – dokumentacja fotograficzna wszystkich wydarzeń kulturalnych, jakie mają miejsce w Muzeum (wystawy, wieczory poetyckie, spotkania autorskie, imprezy dla dzieci, odczyty popularyzatorskie, przekaz darów itp.),
- **zbiory** – baza podstawowa, w której opisane są zasoby Działu.

Pojedynczy rekord bazy „Zbiory” ma 25 pól, jest więc przygotowany bardzo starannie i wieloaspektowo. Kolejno zapisuje się następujące informacje:

- Dział – stara fotografia (do 1918 r.), fotografia (po I wojnie światowej), pocztówka, drzeworyt wydawniczy, druk, wycinanka, grafika, dagerotyp.
- Numer inwentarza – zgodny z książką inwentarzową.
- Przedmiot – powtórzenie informacji z pola 1 o typie dokumentu oraz umieszczone w nawiasie skrótowe informacje o treści dokumentu, np. nazwisko i imię osoby przedstawionej, poza (cała postać, portret) lub nazwa miasta (pejzaż, fragment ulicy).
- Temat – hasło przewodnie (np. osoba, daty życia, krótkie określenie profesji czy działalności, związane z nią miejsca czy tematy).
- Autor – rozumiany jako ostatni wykonawca, czyli najczęściej fotograf, ewentualnie np. drzeworytnik (nazwisko i imię, adres).

- Tytuł – jeśli dokument ma tytuł własny, bez nadawania tytułu przez ML.
- Źródło – podanie oryginału, autora i daty wykonania, np. fotografia z natury, lub autor (drzeworyt), data.
- Wydawca – pole wypełnianie w przypadku druków.
- Kraj, miejscowość – miejsce wykonania opisywanego obiektu, nie tego, co jest przedstawione na zdjęciu (np. dla zdjęć angielskiego autora przedstawiających Japonię miejscem wykonania będzie Anglia, Londyn).
- Wytwórnia – rozumiana jako warsztat wykonujący dokument, np. drukarnia, zakład fotograficzny, z podaniem pełnego adresu.
- Czas powstania – wiek i uszczegółowienie – połowa stulecia lub rok (zależnie od posiadanych danych).
- Materiał, technika – materiał i sposób wykonania dokumentu, np. papier – sepia, karton – fotografia czarno-biała.
- Format – podawany w centymetrach, wysokość x szerokość.
- Proweniencja – nazwisko/nazwa instytucji – sposób nabycia (zakup, dar) – numer akcesji.
- Numer negatywu – jeśli dokument był już przezdokumentowany.
- Reprodukacja – kto wykonał odbitkę/wglądownkę: nazwisko i data.
- Historia – dodatkowe informacje o dokumencie, np. kolekcja L. Meyeta przekazana przez MN.
- Opis – dokładne informacje o treści dokumentu. Krótkie przedstawienie ogólne oraz szczegółowy opis awersu i rewersu, z uwzględnieniem zwłaszcza wszelkich napisów (dedykacji, informacji o zakładzie fotograficznym czy drukarni, co może być wskazówką do datowania).
- Stan zachowania – dobry lub zły, ze wskazaniem rodzaju zniszczeń i zaznaczeniem, czy dokument jest reprodukcyjny czy nie, a więc czy nadaje się do powielania.
- Bibliografia – literatura wykorzystana przy opracowywaniu zdjęcia, dotycząca tematu, osoby przedstawionej, fotografa itp.
- Miejsce stałe – dokładne miejsce przechowywania w magazynie: szafa, półka, pudełko.
- Ruch – wypożyczenia obiektu na wystawy.
- Hasło – słowa kluczowe o ogólniejszym zasięgu, np. romantyzm, powstanie styczniowe, wojna francuska 1871 r.
- Data wypełnienia (dokładna).
- Wypełniający (nazwisko i imię).

Dwa ostatnie pola są ważne dla celów organizacyjnych i statystycznych.

Baza „Dokumentacja” nie jest już tak rozbudowana, rekord zawiera następujące pola:

- Dział – podobnie jak powyżej, podaje się typ dokumentu. To pole nie ma większego znaczenia, ponieważ wszystkie obiekty są charakteryzowane jako „wglądownki”.

- Numer inwentarzowy – w tym przypadku pokrywa się z numerem negatywu.
- Temat – charakterystyka por. wyżej.
- Autor – tu podaje się autora oryginału, tzn. np. malarza, rzeźbiarza, fotografa – zależnie od tego, co przedstawia zdjęcie.
- Proweniencja – sposób nabycia zdjęcia (np. Miłosz - wystawa, reprodukcja z książki).
- Reprodukacja – kto i kiedy wykonał fotografię.
- Hasło – również słowa kluczowe o charakterze ogólniejszym, podawane na zasadzie skojarzeń.
- Uwagi – osoba wpisująca, miesięczna data wpisania.

Wykorzystany program jest bardzo elastyczny i posiada ogromne możliwości wyszukiwawcze, nie tylko według zawartości poszczególnych pól, ale nawet poszczególnych elementów tej zawartości. Można budować pytania złożone z kilku czy nawet wszystkich pól. Różne są także możliwości przedstawienia wyników wyszukiwania, łącznie z drukowaniem np. kart katalogowych. Odpowiednio zdefiniowane warunki sprawiają, że komputer sam pilnuje, aby wszystkie pola były wypełnione, sam następnie sortuje dane – według podanego klucza. Zastosowanie pola typu memo w miejscach wymagających wpisania dużego zasobu informacji sprawia, że nie ma przeciw temu żadnych fizycznych ograniczeń.

Jedynym mankamentem tak przygotowanego programu jest dość dowolny, zależny od pojedynczego pracownika sposób opisu poszczególnych obiektów. Informacje o zawartości dokumentu wprowadzane w polu „opis” nie mają określonego porządku – ich kolejność zależy od tego, co najbardziej zwróci uwagę oglądającego zdjęcie.

Zbiory są wykorzystywane przede wszystkim przez indywidualnych interesantów – pracowników nauki, dziennikarzy. Kwerendy te nie są nigdzie odnotowywane – dotrzeć do nich można poprzez zbadanie magazynówek (wykorzystywanie wystawiennicze, kiedy obiekt opuszcza Muzeum) albo podań kierowanych do ML o udostępnienie wybranych zdjęć, zrobienie odbitek (pozostali interesanci).

Trudno ustalić, które zdjęcia na których wystawach miejscowych były wykorzystywane. Niektóre imprezy mają robioną dokumentację wideo (wcześniej, a obecnie w formie uzupełniającej – fotograficzną), która jest umieszczana pod nazwiskiem bohatera wydarzenia. Istnieje katalog wystaw i imprez organizowanych przez Muzeum, posiadających dokumentację fotograficzną. Na wystawach czasowych i stałych (gabinety pisarzy) są umieszczane oryginały i odbitki zależnie od koncepcji plastycznej autora scenografii (powiększenia, fotomontaże).

Wśród zbiorów dominują materiały dotyczące pisarzy wcześniejszych, bardziej znanych. Tylko częściowo zgadza się to z profilem pracy Muzeum, które powinno również dokumentować bieżące życie literackie

kraju. Oczywiście najbogatsze są materiały otrzymywane od rodziny lub spadkobierców ludzi pióra – najczęściej pewne większe całości.

Pisarze współcześni zapraszani są na sesje nagrań fonicznych i audiowizualnych, bo taką bieżącą dokumentację prowadzi także ML, ale fotograf nie korzysta z okazji zdobycia ich portretów. Dziwi niewykorzystywanie możliwości zrobienia zdjęć, co można tłumaczyć tym, że nagrania magnetowidowe są, przy stałym rozwoju techniki, po prostu następnym, łatwiejszym krokiem.

2.3. Biblioteka Domu Literatury

Biblioteka Domu Literatury zawdzięcza swe początki Związkowi Literatów Polskich (założony w Warszawie w 1920 roku przez S. Żeromskiego, do 1949 r. istniał jako Związek Zawodowy Literatów Polskich). Było to stowarzyszenie twórcze, mające na celu ochronę moralnych i materialnych interesów pisarzy oraz udział w kształtowaniu kultury narodowej.

W czerwcu 1950 roku ZLP otrzymał na swą siedzibę dwie kamienice przy Krakowskim Przedmieściu nr 87 i 89. Większą część drugiego piętra Domu Literatury zajmuje biblioteka. Są to dwa magazyny i dwie czytelnie. Księgozbiór biblioteki zawdzięcza swe początki aktowi fundacyjnemu (1950 r.) Marii Pomirowskiej, wdowie po krytyku literackim i teatralnym Leonie Pomirowskim, która ofiarowała bibliotece 240 cennych, rzadkich i niedostępnych książek. Pomirowska zaangażowała się również osobiście w pracę, organizując archiwum wycinków prasowych, którym opiekowała się do swej śmierci (w grudniu 1980 roku).

Biblioteka ma 4 główne działy: druki zwarte, dział czasopism, dział wycinków prasowych i dokumenty z działalności ZLP. Placówka ma charakter zamknięty, środowiskowy – korzystają z niej literaci, wydawcy, redaktorzy pism literackich i młodzież (studenci polonistyki, dziennikarstwa). Stara się jednak o uzyskanie statusu biblioteki naukowej.

Biblioteka Domu Literatury posiada zbiory ikonograficzne o „kolejny krok” bliższe współczesności. Gromadzi i przechowuje zbiór fotograficzny środowiska literackiego, obejmujący obecnie ok. 7000 jednostek. Zbiór należał początkowo do dawnego ZLP, po jego rozwiązaniu, na początku lat osiemdziesiątych, przekazany został Bibliotece. Uporządkowano go i obecnie dokumentację gromadzi się według pewnego klucza (przede wszystkim portrety) i szczegółowo opracowuje.

Trzon zbioru stanowią portrety ludzi pióra. Były one wykonywane najpierw przez Marię i Andrzeja Szypowskich (lata powojenne), następnie (od początku lat sześćdziesiątych – do początku lat osiemdziesiątych) przez Danutę B. Łomaczewską, obecnie przede wszystkim przez Witolda Szuleckiego (fotografa PEN-Clubu). Oczywiście nie są to jedyni autorzy zdjęć. Archiwum zawiera jednostki ze zbiorów Edwarda Kozikowskiego i Józefa Hena.

Państwo Szypowscy prowadzili zorganizowaną akcję dokumentacji fotograficznej środowiska – odwiedzali pisarzy w domach, aranżując całe serie zdjęć, np. „pisarz przy pracy”, „pisarz w swoim mieszkaniu”, „pisarz z rodziną”. Mają one niewątpliwą wartość dokumentacyjną, ale często są zbyt wyrażnie, aż groteskowo, aranżowane (maszyna do pisania na stole w kuchni, a przy niej pisarz w białej koszuli, krawacie i w kapciach). Fotografowali także różne imprezy środowiskowe, dokumentując wydarzenia oficjalne – wizyty gości zagranicznych, zjazdy ZLP, konferencje, podpisywane umowy itp. Po nich pracę tę przejęła Danuta Łomaczewska, uzupełniając zbiory o interesującą kolekcję zdjęć nagrobków literatów ze wszystkich polskich cmentarzy (także Łyczakowskiego i na Rossie) oraz tworząc nową serię „śladami wielkich” (np. Wyspiańskiego, Mickiewicza), czyli przedstawiając miejsca, gdzie przebywali i tworzyli, pejzaże, które opisywali – także na terenach byłego ZSRR. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych odwiedzała polskie miasta i robiła mieszkającym w nich pisarzom portrety sytuacyjne. Efekty tych podróży przedstawiono następnie np. na wystawie portretów „Oblicza pisarzy” w Domu Literatury. Łomaczewska przeffotografowała również podobizny literatów z prasy przedwojennej (gl. „Wiadomości Literackie”), uzupełniając zbiór tak, aby nie odczuwano strat materiałów, poniesionych w czasie wojny.

Zdjęcia robione przez Łomaczewską mają dużą wartość ze względu na jej znajomość środowiska – nie fotografowała nieznanych urzędników państwowych, nie robiła ogólnych ujęć sali obrad, ale portrety osób znanych. Raczej nie portretowała osób starszych – chyba że ze względów wyłącznie dokumentacyjnych.

Autorka przechowuje negatywy w albumach, zbiory portretowe są łatwo dostępne przez prywatny katalog, zbiorowe już nie. Zdjęcia robiono techniką czarno-białą (trwalszą i wówczas popularniejszą). Za powielanie autorka pobiera opłaty, zgodnie z obowiązującym prawem. Z jej prac korzystała przede wszystkim biblioteka Domu Literatury, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, Agencja Autorska – do niektórych publikacji.

Obecnie zdjęcia są kupowane przede wszystkim od W. Szuleckiego. Spośród jego propozycji (najczęściej dokumentacji imprez PEN-Clubowskich i portretów) wybierane są tylko te, które w jakiś sposób mogą uzupełnić zbiór. Nie jest to więc systematyczne gromadzenie archiwum polskiego życia literackiego, lecz raczej zestaw podstawowych materiałów ikonograficznych. Przede wszystkim portretów – bo tych właśnie poszukują najczęściej ewentualni użytkownicy. Ostatnio są to zdjęcia kolorowe (rodzaj i technika zależy od autora), wcześniej były oczywiście czarno-białe. Czasem zdarza się, że fotograf jakiegoś tytułu prasowego lub PAP-owski proponuje sprzedaż swoich materiałów lub sami pisarze czy ich spadkobiercy przynoszą swoje zbiory.

Zdjęcia są przechowywane w teczkach osobowych, a także częściowo w teczkach dotyczących niektórych spotkań oficjalnych (np. zjazdów ZLP). Jest to pozostałość dawnego, rzeczowego systemu gromadzenia, obecnie właściwie zaniechanego, ponieważ wyszukuje się tylko przez nazwiska. Dawne materiały były dodatkowo naklejane na sztywne kartony i opisywane (osoby na zdjęciach, wydarzenie, data, fotograf), obecnie już się tego nie robi.

Katalog fotografii był początkowo katalogiem rzeczowym, porządkującym w jednym ciągu nazwiska osób przedstawionych na zdjęciu oraz hasła rzeczowe, dotyczące wydarzeń literackich i zjazdów ZLP. Obecnie nowych haseł rzeczowych już się nie stosuje, istnieją w formie szczątkowej pozostałe z przeszłości. Dominuje uporządkowanie alfabetyczne według nazwisk osób przedstawionych na zdjęciu. W katalogu funkcjonują odsyłacze od różnych form nazwisk, spotkań oficjalnych, miejsc zamieszkania, przebywania lub spoczynku. W skład opisu jednego zdjęcia wchodzi następujące elementy:

- imię i nazwisko bohatera,
- wydarzenie/sytuacja/okoliczności powstania zdjęcia – bardzo lakonicznie,
- wymiary (w centymetrach),
- rok/data wykonania,
- autor zdjęcia.

Katalog obejmuje wszystkie osoby przedstawione na zdjęciach, a więc np. także postaci życia politycznego, które w zilustrowanych wydarzeniach uczestniczyły. Natomiast wyjątkowo tylko zawiera informację o profesji sfotografowanych osób, tak więc czytelnik nie znający środowiska i historii ma trudności z wyróżnieniem tylko literatów.

Pracownicy Biblioteki DL nie mieli, w porównaniu z innymi, tak dużych problemów ze wskazaniem autora zdjęcia, jako że najczęściej był to ich etatowy fotograf. Zawsze w opisie podawane są wymiary fotografii (najczęściej 13 x 18 cm). Nie można jednak powiedzieć, że informacje w opisie są wyczerpujące; dość rzadko umieszcza się – obok nazwiska – okoliczności powstania zdjęcia, ewentualnie – w bardzo skrótovej formie. Np. „Zjazd ZLP” – brak informacji o porze dnia, rodzaju spotkania (przemówienie, bankiet). Powtarzają się sformułowania „pisarz w mieszkaniu, pisarz na spacerze”, dotyczące różnych ujęć.

Zbiory są udostępniane wyłącznie na miejscu – można je obejrzeć lub wykonać reprodukcje (odpłatnie). Korzysta się z nich stosunkowo rzadko. Najczęściej do biblioteki zgłasza się telewizja (programy informacyjne, filmy dokumentalne), literaci i naukowcy (publikacje), dziennikarze (artykuły), sporadycznie Muzeum Literatury (na wystawy, ale też tylko reprodukcje). Zdjęcia są udostępniane tylko za wiedzą autorów, zgodnie z obowiązującym prawem autorskim (negatywy znajdują się u autorów).

Zbiory Biblioteki Domu Literatury są najbardziej aktualną dokumentacją życia środowiska, choć liczba fotografii wydarzeń literackich (tak jak i samych imprez) wyraźnie zmniejsza się po roku 1989, z powodu zmian ekonomicznych – brakowało pieniędzy tak na organizowanie, jak i dokumentowanie rzadziej odbywających się spotkań, jubileuszy czy wieczorów autorskich. Może teraz działalność ta powoli się odradza, ale – jak wspomniano – Biblioteka nie ma już własnego fotografa, korzysta z ofert osób z zewnątrz, nie ma więc możliwości swobodnego wyboru i prowadzenia dokumentacji kompletnej.

2.4. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej – dział fotografii

Archiwum Dokumentacji Mechanicznej powołane zostało 16 sierpnia 1955 r., choć jego utworzenie zapowiadano już w rozporządzeniu o sieci archiwalnej z 14 stycznia 1952 r.⁷ Ma ono charakter państwowego archiwum centralnego, zbierającego materiały wydzielone ze względu na ich treść i charakter. ADM pracuje w dwóch podstawowych pionach: fotografii i nagrań. W 1978 roku opracowano w nim listę jednostek wytwarzających lub gromadzących najcenniejsze fotografie, na której znalazły się m.in.: CAF, Wojskowa Agencja Fotograficzna, Państwowy Instytut Sztuki, Ośrodek Dokumentacji Zabytków i in.

Zbiory fotograficzne Archiwum Dokumentacji Mechanicznej mają charakter dokumentacyjny. Obejmują przede wszystkim okres dwudziestolecia międzywojennego, w węższym zakresie współczesność. Wynika to z charakteru posiadanych materiałów (1,5 mln fotografii, 40 tys. negatywów), których trzon (ok. 300 tys.) stanowi przekazana ADM spuścizna agencji fotograficznej „Światowid”, należącej do krakowskiego koncernu prasowego „Ilustrowany Kurier Codzienny”.

Obok tej podstawowej, w ADM-ie istnieje jeszcze kilka kolekcji zwartych, przekazanych przez fotografów (S. Brzozowski, W. Choma, T. Szumański, Cz. Datka, S. Rassalski, W. Żdźarski, W. Miernicki) lub kolekcjonerów (J. Lubicz-Lisowski) oraz inne zbiory instytucjonalne – Polskiej Agencji Telegraficznej, Socjalistycznej Agencji Prasowej Foto-SAP (16 tys. jednostek), wydawnictwa prasowego Kraków-Warszawa z lat 1939-1945 (18 tys. jednostek), Instytutu im. J. Piłsudskiego, zbiorów fotografii różnego pochodzenia (dary, spuścizny) i zbiorów reprodukcji (zdjęć przeffotografowanych, których właściciele nie chcieli przekazać oryginałów) oraz zbiorów pocztówek. W piwnicach leży jeszcze niedostępny dla klientów, ponieważ nie opracowany, zbiór zdjęć z okresu 1945-67 przekazany przez CAF (kilkaset tysięcy jednostek, w tym ponad 200 tys. z lat 1950-1968). Sygnatury zdjęć wskazują umiejscowienie konkretnej fotografii w danej

⁷ Por. H. Robótka, B. Ryszewski, A. Tomczak, op. cit. s. 458-459.

kolekcji. Wszystkie zdjęcia są rejestrowane w księgach inwentarzowych poszczególnych zespołów.

Fotografie przychodzą do ADM jako (obowiązkowa) spuścizna po instytucjach państwowych lub dary osób prywatnych. Są wykorzystywane przede wszystkim przez dziennikarzy, publicystów, naukowców; ze zdjęć pisarzy korzysta także (przefotografowuje – co zaznacza w swoim katalogu) Muzeum Literatury. ADM prowadzi odpłatne usługi reprograficzne.

Zespół wytworzony przez IKC został podzielony na dwie grupy: fotografie dotyczące Polski i fotografie dotyczące innych ziem. W grupie pierwszej wyodrębniono 25 podgrup rzeczowych, a w grupie drugiej zastosowano podział geograficzny.

Dane w katalogu IKC są podawane na znormalizowanych formularzach (zwanych kartami naukowymi). Zarówno tematy, jak i pojedyncze zdjęcia mają swoje osobne karty z następującymi informacjami:

- nazwa archiwum, w którym zespół jest przechowywany – pieczętka ADM,
- hasło – imię i nazwisko bohatera zdjęcia lub nazwa sfotografowanego wydarzenia,
- sygnatura,
- informacje o postaci, treść lub opis wydarzenia i data wydarzenia,
- imię i nazwisko autora zdjęcia,
- opis cech zewnętrznych negatywu,
- opis cech zewnętrznych pozytywu,
- uwagi i odsyłacze do innych materiałów.

Do fotografii pisarzy można dotrzeć dwiema metodami poszukiwań: przez obszerny katalog alfabetyczny osób obejmujący całość zbiorów lub działy osób, organizacji, kongresów i zjazdów, nagród literackich, imprez i kontaktów zagranicznych katalogu rzeczowego IKC. W Archiwum Dokumentacji Mechanicznej swój katalog, najczęściej rzeczowy, ma każdy zespół archiwalny, największy należy właśnie do Ilustrowanego Kuriera Codziennego.

W katalogu alfabetycznym osób każda postać ma podany zawód lub dziedzinę działalności – tzw. bliższe określenie osoby (informacje są wyszukiwane w pozycjach źródłowych lub przejmowane z opisów zdjęć, pewnym mankamentem jest brak dat życia), następnie podaje się nazwę zespołu, do którego należą zdjęcia i ich sygnatury. Każdej osobie przeznaczona jest jedna karta katalogowa, na której umieszcza się wszystkie sygnatury – brak więc opisu formalnego poszczególnych zdjęć. Jedyne funkcjonujące odsyłacze kierują do poprawnej formy nazwiska, zdarzają się jednak podwójne, nie dublujące swej zawartości karty, np. Magdalena Samozwaniec i Magdalena Starzewska. Informacje o Witkiewiczu prawie wszystkie można znaleźć pod pseudonimem, tylko jedna karta znajduje się pod nazwiskiem Stanisława Ignacego Witkiewicza. Sygnatury ujęć zbiorowych są umieszczane pod wszystkimi nazwiskami ich bohaterów. Można więc stwierdzić, że katalog ten ma raczej charakter indeksu.

Niektóre kolekcje są już opracowane komputerowo – przede wszystkim fotografie różnego pochodzenia, ponieważ one wymagają jak najlepszego uporządkowania, oraz niektóre kolekcje imienne. Zbiór IKC – największy i bardzo dobrze opracowany w katalogu kartkowym – prawdopodobnie będzie wpisywany jako ostatni.

Nie wszystkie zdjęcia są planowo prze fotografowywane, tylko te z nich, które są zagrożone, zniszczone lub udostępniane. Przechowuje się je w dużych, kwadratowych, sztywnych pudłach (30x30x5 cm), wewnątrz nich w kopertach z hasłem z katalogu, ale bez odpowiedniego opisu (zespół, sygnatura, liczba odbitek, temat). W przypadku osób – pod nazwiskiem będą się znajdowały zdjęcia portretowe; zbiorowe – pod nazwą grupy lub wydarzenia. Fotografie nie są – jak ujmują to przepisy – naklejone na tzw. karty zabezpieczające (24,5x23 cm), na których powinien być umieszczany opis danego zdjęcia: nazwa zespołu, sygnatura, numer i rozmiar negatywu, liczba odbitek pozytywowych, treść fotografii, autor i data wykonania, publikację, uwagi.

Materiały negatywowe ustawione są w magazynie w układzie przyjętym przez poprzednich właścicieli lub według sygnatur, natomiast pozytywki wykonane przez Archiwum według klasyfikacji (podstawowy podział na Polskę i świat, następnie w obrębie krajów na działy, np. ustawodawstwo, sport, religia, architektura i tematy)⁸.

2.5. Archiwum Fotograficzne PAP

W Polskiej Agencji Prasowej od roku 1989 funkcjonują dwie agendy: Agencja Fotograficzna PAP oraz Archiwum Fotograficzne PAP, które przejęło zbiory CAF. Centralna Agencja Fotograficzna została utworzona w grudniu 1950 roku jako część Spółdzielni Wydawniczej „Prasa – Książka – Ruch”, podległa jej Zarządowi Głównemu⁹. Jej pracami kierował redaktor naczelny – dyrektor Agencji. Wśród zadań CAF jako podstawowe wskazano:

- wydawanie codziennych serwisów fotograficznych dla prasy krajowej,
- zakup i sprzedaż serwisów i innych publikacji fotograficznych oraz ich wymiana z zagranicą,
- gromadzenie i archiwizowanie zdjęć prasowych, udostępnianie posiadanego materiału archiwalnego,
- współpraca z krajowymi i zagranicznymi agencjami prasowymi oraz pokrewnymi instytucjami i organizacjami,

⁸ Por. R. Maniecka: *Nowe typy zbiorów dokumentów: fonoteki i filmoteki*. Praca mgr pod kierunkiem dr Haliny Chamskiej. Warszawa, Instytut Bibliotekoznawstwa i Informatyki UW, 1973.

⁹ E. Wierzbicka: *Automatyzacja archiwum zdjęć w Centralnej Agencji Fotograficznej*. Praca magisterska pod kierunkiem dr Reginy Hancko. Warszawa, Studium Bibliotekoznawstwa i Informatyki UW dla Pracujących, 1985 s. 5.

- w działalności pozaprasowej – wydawanie kroniki fotograficznej i okolicznościowych zestawów zdjęć (por. fotogazetka CAF pt. „Julian Tuwim”), rozprowadzanych następnie w całym kraju.

Obecnie Agencja Fotograficzna PAP¹⁰ to jedyny w Polsce twórca i nadawca krajowego serwisu zdjęć prasowych. Do codziennych obowiązków Agencji należy bieżąca fotograficzna rejestracja ważniejszych wydarzeń politycznych, społecznych, gospodarczych i kulturalnych kraju, w tym także podobizn ważnych osób życia publicznego. Można tu jednak znaleźć także zdjęcia historyczne z okresu międzywojennego i II wojny światowej, zdjęcia krajobrazowe, rodzajowe, ujęcia życia codziennego, różnorodne materiały zagraniczne. Dominują zdecydowanie materiały współczesne, od 1945 roku (wcześniejszych jest niewiele). Całość zasobów AF PAP pogrupowana jest w osiem zespołów:

- Centralna Agencja Fotograficzna, ze zbiorem ok. 460 tysięcy filmów ilustrujących ważne fakty i osoby życia kulturalnego, gospodarczego i politycznego Polski od roku 1951.

- Ilustrowany Kurier Codzienny (ok. 17 tysięcy negatywów) i jego Agencja Fotograficzna „Światowid”, zbiory za lata 1924-39. Zespół ten został przejęty przez CAF, a jego znaczna część po II wojnie światowej została przekazana do Archiwum Dokumentacji Mechanicznej. W CAF zostały głównie negatywy na płytkach szklanych, z portretami weteranów 1863 r., portretami i zdjęciami sytuacyjnymi aktorów, malarzy, literatów, reprodukcje malarstwa, rzeźb, fotografie architektury i eksponatów muzealnych.

- materiały lubelskie za lata 1944-46, ok. 317 filmów o treści wojennej, z okresu ustalania granic państwowych, z portretami członków władz państwowych, literatów, artystów, np. dokumentacja powstania PKWN czy I Zjazdu Związku Literatów Polskich.

- materiały łódzkie – ok. 703 negatywów za okres 1944-49, ilustrujące zniszczenia i odbudowę powojenną kraju oraz portrety władz i działaczy państwowych.

- materiały Oddziału Foto – Filmu Polskiego warszawskie za lata 1944-54. Zespół ten to ok. 1020 filmów dotyczących II wojny światowej, obozów zagłady, procesu w Norymberdze, odbudowy państwa polskiego. Zawiera także portrety i zdjęcia sytuacyjne polityków, aktorów, malarzy i literatów.

- zespół Polpress 1945-46 (ok. 440 filmów), zawierający reportaże z różnych miast Polski, dokumentujące zniszczenia wojenne, wysiedlanie Niemców z Dolnego Śląska, odbudowę kraju, uroczystości państwowe, portrety i zdjęcia sytuacyjne polityków, literatów, artystów i sportowców.

¹⁰ Informacje pod adresem internetowym: <http://www.pap.com.pl/archfoto/pl>

– Agencja Publicystyczno-Informacyjna, zawierająca ok. 700 filmów z lat 1946-49, również zawierający fotografie dokumentujące odbudowę kraju, uroczystości państwowe, portrety polityków, literatów, artystów i sportowców.

– Socjalistyczna Agencja Prasowa „Foto-SAP” – zespół ok. 900 negatywów z lat 1946-48, z fotografiami działaczy państwowych i politycznych oraz portretami i zdjęciami sytuacyjnymi pisarzy, artystów i sportowców.

– Ostatni – zespół Robotniczej Agencji Prasowej i Agencji Robotniczej, obejmujący 7295 filmów (połączenie RAP i SAP, a od 1967 r. także API).

AF PAP zatrudnia fotoreporterów, którzy przygotowują dokumentację fotograficzną osób lub wydarzeń na zlecenia instytucji lub z własnej inicjatywy (dodatkowe źródło dochodów to wymiana z zagranicą).

Do roku 1985 archiwizowano wszystkie dostarczone materiały, bez względu na ich wartość dokumentalną. Następnie obowiązywały *Zasady selekcji dokumentacji fotograficznej w CAF*. Stwierdza się w nich, że przedmiotem gromadzenia w CAF jest *dokumentacja fotograficzna posiadająca wartość użytkową i historyczną, tzn. przydatna w bieżącej pracy Agencji dla potrzeb aktualnego serwisu oraz dla realizacji zamówień prasowych i pozaprasowych oraz posiadająca trwałe znaczenie polityczne, gospodarcze, kulturalne i naukowe*¹¹.

Podstawowym kryterium doboru fotografii jest ich treść, czyli zakres informacji utrwalonych na zdjęciu. Dodatkowo ocenia się aktualność i atrakcyjność ujęcia, wartość artystyczną (kompozycja, ekspresja, oddanie nastroju, nowatorstwo formalne) oraz odpowiednie warunki techniczne (ważne przy przechowywaniu i powielaniu) i rodzaj nośnika (najwyżej ceniony jest negatyw oryginalny).

Wstępnej selekcji powinien dokonać sam fotoreporter, odrzucając ujęcia najmniej udane pod względem merytorycznym, formalnym i technicznym. Surowszej oceny treściowej, klasyfikującej fotografię do wykorzystania bieżącego i archiwizacji, dokonują redakcje. Wytyczne w interesującym nas zakresie określają, że *wybitne postacie współczesnego życia politycznego, społecznego, naukowego czy kulturalnego powinny posiadać bogatą dokumentację fotograficzną. Zdjęcia portretowe należy przejmować do archiwum w kilku wariantach utrwalających pewne cechy, jak: wyraz twarzy, poza i gest na trybunie czy scenie teatralnej. Również zdjęcia sytuacyjne, wykonywane przy różnych okazjach (nie tylko przy oficjalnych wystąpieniach) powinny składać się na naturalny portret i wizualny życiorys postaci. Natomiast fotografie osób mało znanych czy wręcz anonimowych należy ograniczyć do niezbędnego minimum*¹². Podobnie jak w służbie archiwalnej, fotografie zakwalifikowane do przechowania zalicza się do kategorii A, zaś dublety przeznaczone do wybrakowania – do kategorii B.

¹¹ Por. E. Wierzbicka, op. cit. s. 117.

¹² Tamże, s. 120.

AF PAP jako jedyna tego typu placówka w Polsce od stycznia 1996 roku archiwizuje swoje zbiory na nośnikach elektronicznych. *Zgromadzo- no już około 30 tys. zdjęć, a co tydzień ta liczba powiększa się o dalsze 300-500. Na razie obsługuje się w ten sposób bieżący serwis, ale istnieją ambitne plany stopniowego utrwalania w postaci cyfrowej archiwalnych zbiorów agencji. Na pierwszy ogień pójdą zbiory najbardziej zagrożone i najcenniejsze*¹³.

Fotografie przechowywane na nośnikach elektronicznych pogrupo- wano tematycznie w fotobazy (np. zdjęcia zamieszczone w Serwisie AF PAP w danym roku oraz od roku 1996, zbiór zdjęć znanych osobistości – portrety, sylwetki, zdjęcia sytuacyjne, tysiące zdjęć ilustracyjnych – wszyst- kie dostępne wyłącznie osobom upoważnionym), a część z nich jest publi- kowana w Internecie w tzw. Galeriach:

- Od Polskiej Agencji Telegraficznej do Polskiej Agencji Prasowej S.A.,
- weterani 1863 r.,
- Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju – Wrocław '48,
- akcja wysiedlania Niemców z Legnicy do Niemiec '47,
- materiały zatrzymane przez cenzurę (Archiwum II),
- radio i telewizja,
- teatr,
- międzynarodowe konkursy pianistyczne im. Fryderyka Chopina,
- literaci.

Galerie prezentują jednak zaledwie wycinek zbiorów, np. w przy- padku literatów mamy wystawę (czasową?) przedstawiającą wizyty litera- tów zagranicznych w Polsce, w tym przypadku pobyt Jorge Amado w War- szawie w styczniu 1953 r. (na zdjęciu z Jarosławem Iwaszkiewiczem, który wygłasza krótkie, okolicznościowe przemówienie).

Archiwum posiada komputer i kilkakrotnie próbowano przygotować program dla potrzeb automatycznego opracowania zbiorów (np. STAIRS – Storage and Information Retrieval w latach 1974-75), ale każda próba koń- czyła się fiaskiem. Ogromne zróżnicowanie materiału wymaga programu bardzo skomplikowanego i odpowiednio wysokiej klasy sprzętu.

Obecnie codzienny serwis – ok. 100 fotografii – zawiera zdjęcia własnych fotoreporterów z całego kraju oraz z międzynarodowej agencji EPA. Są one przetwarzane i przesyłane w postaci cyfrowej, drogą sateli- tarną lub systemem BBS-PAP. Z ofertą można zapoznać się na interne- towej stronie www Agencji, pod postacią stykówek. Każde zdjęcie ze sty- kówki ma własny opis, zawierający następujące elementy:

- plik,
- tytuł,
- nagłówek,

¹³ P. Sarzyński: *Zdjęcia do reanimacji. Czy powstanie Fototeka Narodowa?* „Polityka” 1997 nr 23 s. 66.

- autor,
- data,
- czas,
- miasto,
- kraj,
- kategoria,
- dodatkowe kategorie,
- słowa kluczowe,
- kod oryginału,
- źródło,
- autor opisu oraz
- opis – tekst, który może być umieszczony pod zdjęciem w danej publikacji.

Charakter zbiorów sprawia, że literaci przedstawieni są przede wszystkim w sytuacjach oficjalnych – podczas zjazdów ZLP i SPP, na konferencjach, uroczystościach wręczenia nagród literackich lub odznaczeń państwowych (w co obfitowała miniona epoka), podczas wieczorów autor-skich, spotkań z czytelnikami (kiermasze książki), obrad Sejmu. Rzadziej spotyka się zbliżenia i portrety, a incydentalnie sesje zdjęciowe mające zobrazować sylwetkę pisarza. Najlepszą egzemplifikacją będą tu materiały dotyczące Jarosława Iwaszkiewicza – w jego przypadku szczególnie obfite.

Proces powstawania, wykorzystania i archiwizowania fotografii rozpoczyna się od zlecenia fotoreporterom przez Agencję sporządzenia dokumentacji pewnego tematu lub wydarzenia. Po wykonaniu zadania reporter dostarcza Agencji materiał z opisem w formie wypełnionego listu montażowego (jest to dokument zawierający szczegółowe informacje o wykonanym temacie, m.in. rodzaj filmu, temat, dokładne informacje o obiekcie lub osobie, opis każdej klatki)¹⁴. Listy montażowe zbiera się w segregatorach w układzie numerycznym. Materiał ten jest następnie rejestrowany w książce tematów w redakcji dyżurnej i przekazany do laboratorium. Książka tematów zawiera następujące dane:

- numer kolejny,
- data wpływu,
- nazwisko fotoreportera,
- tytuł tematu,
- rodzaj i ilość filmów,
- sygnatury filmów,
- uwagi.

¹⁴ Por. E. Wierzbicka, op.cit., s. 13.

W laboratorium następuje wywołanie filmu, nadanie sygnatury, po wyświetleniu powstają płachty i wglądówki¹⁵.

Po sporządzeniu tych odbitek film jest przekazywany do archiwum negatywów, płachty natomiast wpływają do redakcji dyżurnej. Tu następuje opracowanie dziennikarskie, wybór i ewentualne wykorzystanie poszczególnych tematów w redakcjach. Materiał pozytywowo przechodzi po wykorzystaniu do archiwum pozytywów. Następuje rejestracja w książce filmów następujących danych:

- sygnatura,
- nazwisko fotoreportera,
- data wpływu,
- miejscowość i data wykonania tematu,
- tytuł tematu.

Dawniej istniała jeszcze możliwość rejestracji w książce cenzury i ewentualnego skierowania do archiwum II – tajnego.

Płachty przechowuje się w zszywkach po 50 sztuk, według sygnatur. Wglądówki wykorzystuje się natomiast do przygotowania serwisów codziennych, do których wybiera się po jednym, najbardziej reprezentatywnym zdjęciu z każdego bieżącego tematu; po pewnym czasie, kiedy minie zainteresowanie danym wydarzeniem lub osobą, są one rozdzielane i porządkowane w fototece, w układzie rzeczowym, z podziałem na tematy krajowe i zagraniczne.

W archiwum negatywów każdy film przechowywany jest w osobnej kopercie, z sygnaturą. Materiały własne mają numerację ciągłą sporządzoną z kombinacji cyfr, materiały zagraniczne – sygnatury składające się z kombinacji cyfr i liter.

Opis jednostki w kartkowym katalogu alfabetycznym osób zawiera:

- nazwisko osoby przedstawionej na zdjęciu,
- krótką jej charakterystykę (zawód),
- opis wydarzenia lub sytuacji przedstawionej na zdjęciu,
- sygnaturę zdjęcia (nr filmu, klatki, ewentualnie wyróżnienie osoby spośród innych).

Ostatnio zwraca się szczególną uwagę na zaznaczenie sytuacji interesujących, aby od razu zwracały uwagę osób wyszukujących. W katalogu zdarza się niestety bardzo wiele pomyłek w ustawieniu kart, a nawet w pisowni nazwisk lub informacjach o osobach przedstawionych. Np. Jerzy Ficowski i Agnieszka Osiecka występują jako kompozytorzy.

Fotografie literatów są dostępne poprzez katalog rzeczowy według obowiązującej klasyfikacji (dla interesującego nas tematu np. hasło „literaci”, „zjazdy” wewnątrz działu „kultura i sztuka”) i katalog osobowy (podzielony na Polaków i cudzoziemców).

¹⁵ **Płachta (stykówka)** – jest to odbitka fotograficzna powstająca przez bezpośrednie skopiowanie (1:1) negatywu na papier fotograficzny. **Wglądówka** – odbitka fotograficzna powstająca przez skopiowanie jednej klatki negatywu na papier fotograficzny (odbitka wzorcowa uwzględniająca kadr). Por. Tamże, s. 14.

Największą grupę odbiorców stanowią krajowe redakcje dzienników i innych periodyków, korzystające z abonamentu na codzienny serwis lub z zamówień indywidualnych. Do PAP zgłaszają się także wydawnictwa książkowe (dokumentacyjne, biograficzne, albumowe, encyklopedyczne). Agencja prowadzi wymianę z podobnymi sobie placówkami zagranicznymi.

Użytkownicy mają potrzeby bardzo zróżnicowane merytorycznie, stawiają również wysokie wymagania techniczne i dotyczące szczegółowości opisu. Decyzja o wyborze zdjęcia podejmowana jest najczęściej po ocenie wizualnej, dlatego niezbędne jest prowadzenie fototeiki wglądówek i stykówek oraz strony internetowej.

Zlecenia są wykonywane bardzo szybko (z dnia na dzień), można je zanalizować na podstawie prowadzonej książki zleceń. Materiały otrzymuje się za odpowiednią opłatą, dla prasy wysokość jej jest wprost proporcjonalna do wysokości nakładu. W przypadku publikacji książkowych PAP pobiera tylko tzw. opłatę techniczną, za opracowanie, przechowywanie i udostępnienie zdjęcia, a pozostałą część sumy ustala się bezpośrednio z fotoreporterem, który w tym przypadku pobiera opłatę przysługującą mu na podstawie obowiązującego prawa autorskiego (nie dotyczy to zdjęć dla prasy). Wydane zdjęcie może być opublikowane tylko raz.

2.6. Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN, Dział Zbiorów Specjalnych – zbiory ikonograficzne

Biblioteka Instytutu Badań Literackich jest największą w Polsce placówką gromadzącą zbiory z dziedziny teorii i historii literatury oraz metodologii badań literackich. Biblioteka powstała wraz z Instytutem Badań Literackich na mocy rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 24 lipca 1948 r. Zakres działalności IBL przedstawiony został przez Stanisława Żółkiewskiego, zakładał on m.in. założenie i prowadzenie biblioteki w zakresie nauki o literaturze, a także centralnego katalogu dzieł z tego zakresu, znajdujących się w bibliotekach polskich.

Biblioteka IBL posiada unikatową kolekcję książek, dysponując zarazem nowoczesnym warsztatem pracy dla badaczy literatury polskiej. Zdecydował o tym zarówno przyjęty profil gromadzenia, szerokie kontakty i wymiana międzynarodowa, jak i zbiory, które stały się podstawą Biblioteki. Instytut otrzymał kolekcje dwóch znawców i miłośników książek w przedwojennej Polsce – Jana Michalskiego i Gabriela Korbuta.

Zbiory ikonograficzne, pozostające w Dziale Zbiorów Specjalnych Biblioteki IBL, można – według proveniencji – podzielić na trzy człony. Pierwszym będą zbiory stanowiące część Fundacji J.J. Michalskich, przekazane Instytutowi wraz z księgozbiorem. Pochodzą one głównie z XIX i początku XX wieku. Obecnie jest to zespół zamknięty, z którego opraco-

wano i zinwentaryzowano większość – ponad 30 tysięcy obiektów¹⁶. Wcześniej w sposób amatorski skatalogowała je Jadwiga Michalska. Składa się z fotografii oryginalnych, często wykonanych technikami szlacheckimi, oraz wyciętych z publikacji (głównie z czasopism). Część – ze względów konserwatorskich – przeafotografowano do zbiorów nowszych.

Drugi zespół stanowi fototeka zbierana w latach 1950-53 w Gabinetie Filologicznym im. Gabriela Korbuta. *Z inspiracji i pod kierunkiem profesora Juliana Krzyżanowskiego, realizowana przez fotografa i polonistę Zbigniewa Kamykowskiego, miała stać się archiwum fotograficznym pisarzy polskich – od Galla Anonima do czasów współczesnych, wypełniając tym samym dotkliwą lukę w dokumentacji polskiego życia literackiego. Fotografowano materiał ilustracyjny w czasopismach, sztychy, fotografie, do których nie można było dotrzeć. Z. Kamykowski niejednokrotnie wyjeżdżał w teren, aby przeafotografować interesujące obiekty ikonograficzne*¹⁷ (np. część albumu Jana Kasprówicza na Harendzie). Zespół ten składa się z klisz, odbitek i oryginalnych fotografii – w sumie ponad 3500 pozycji. Po przejściu Gabinetu przez PAN akcja dokumentacyjna została jednak przerwana.

Kolejny, ostatni zespół to zbiory własne. Najpierw jego trzon stanowiły przejmowane i opisywane dary, potem skupiono się na gromadzeniu oryginalnych fotografii współczesnych polskich historyków literatury i językoznawców. W 1965 r. w „Dialogu”, „Życiu Warszawy”, „Twórczości” i „Tygodniku Kulturalnym” zamieszczono nawet apel o nadsyłanie przez pisarzy i krytyków literackich swoich fotografii – apel ten nie spotkał się jednak z należyтым oddźwiękiem, zbiory ikonograficzne nie zyskały tą drogą nowych obiektów. Biblioteka IBL przejęła także dawne Archiwum Literatów i Dziennikarzy Polskich, otrzymała wiele darów od osób prywatnych (w tym m.in. zdjęcia Cz. Miłosza i K. Wierzyńskiego), część zbiorów zakupiła.

Akcja imiennego zwracania się do literatów i naukowców o nadsyłanie materiału ikonograficznego była kontynuowana, ale bez powodzenia. Biblioteka ponadto zajęła się uzupełnianiem materiałów starszych. Prace w innych kierunkach były prowadzone dosyć chaotycznie i nie zostały ukończone. Np. przerwano gromadzenie podobizn pisarzy z bieżących czasopism, ze względu na łatwość dotarcia do tego materiału i niski poziom techniczny, uniemożliwiający reprodukcję. Z tych samych powodów zaniechano akcji kompletowania wycinków prasowych z portretami debiutantów literackich.

Zespół współczesny opiera się na dokumentacji środowiska badaczy i teoretyków literatury – zdjęcia literatów były gromadzone niejako wtórnie i przypadkowo. Zbiory nie są (i na razie nie będą) gromadzone na bieżąco ze względu na brak funduszy. Ostatnie zakupy pochodzą z począt-

¹⁶ Por. Z. Dernałowicz: *Zbiory ikonograficzne w Bibliotece IBL*. Biuletyn Polonistyczny 1969 nr 35 s. 19-23.

¹⁷ Tamże, s. 21.

ku lat siedemdziesiątych, ewentualne późniejsze (np. wizyty Czesława Miłosza w kraju) Biblioteka posiada dzięki darom. Dział Zbiorów Specjalnych, w którym znajduje się m.in. ikonografia, zgromadził także fotografie z wycinków czasopism (przede wszystkim międzywojennych) lub książek, które opracowano w jednym katalogu wraz z inną dokumentacją ikonograficzną.

Portrety to większa część tego zbioru (ponad 15 tys. obiektów), nie tylko ściśle „literackiego”. Fundatorzy zbierali również krajobrazy (głównie związane z pisarzami), ilustracje do dzieł literackich, przykłady etnografii i sztuki polskiej i obcej, modę, znaki wydawnicze i militaria.

Opracowanie formalne zbiorów ikonograficznych w Bibliotece IBL pozostawia wiele do życzenia. Na opis katalogowy składają się co najwyżej:

- imię i nazwisko bohatera zdjęcia,
- przedstawiona sytuacja,
- autor i data wykonania,
- wymiary,

najczęściej jednak brakuje informacji o okolicznościach oraz czasie i miejscu powstania. Z powodu częstego braku danych o bohaterze zdjęcia czytelnik nie może stwierdzić samodzielnie, jakiej dana osoba jest profesji. Zwłaszcza że niektórzy teoretycy są – wedle obowiązujących zasad – członkami Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Prowadzony – a raczej przechowywany w Dziale Zbiorów Specjalnych – katalog osobowy obejmuje całą ikonografię, czytelnik musi więc także wyodrębnić z całości zbiorów fotografie, wykluczając wycinki prasowe, grafiki, karykatury.

2.7. Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku

Zarówno budynek, jak jego zasoby i przynależny teren (ok. 15 ha) Jarosław Iwaszkiewicz przekazał w testamencie Ministerstwu Kultury i Sztuki, z przeznaczeniem na muzeum. W obecnym kształcie powołane ono zostało Zarządzeniem nr 12 Prezydenta Miasta St. Warszawy z dn. 20.02.1984, w porozumieniu z ministrem, z mocą wykonawczą od dnia 1.07.84¹⁸. Jest to placówka autonomiczna o charakterze biograficzno-literackim, podległa bezpośrednio Urzędowi Miasta Stołecznego Warszawy, pozostająca jednak pod merytorycznym nadzorem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Zadania ośrodka skupiają się na gromadzeniu, przechowywaniu i udostępnianiu dóbr biograficznych, badaniach naukowych oraz działalności oświatowej i współdziałaniu w upowszechnianiu nauki i sztuki.

¹⁸ Por. O. Koszutski: *Stawisko – Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów*. Muzealnictwo 1988 nr 31 s. 31-36.

Jest to jedyne autentyczne muzeum literatury, będące świadectwem ciągłości kultury polskiej przez ponad 50 lat XX wieku (Iwaszkiewiczowie zamieszkali na Stawisku we wrześniu 1928 roku). W aranżacji wnętrza wykorzystano meble, bibeloty i pamiątki (w tym zdjęcia), które uczestniczyły w życiu jego pierwszych mieszkańców. Aby móc wszystko odtworzyć, po śmierci poety wykonano kilkadziesiąt szczegółowych zdjęć domu. „Chcemy, by ekspozycja prezentowała za pomocą wszelkich dostępnych współczesnych środków wystawiennictwa muzealnego wszystko to, co w zbiorach Stawiska jest najcenniejsze, by znalazły się w niej elementy historii rodzinnej i lokalnej” – powiedział dyrektor placówki, Oskar Koszutski¹⁹.

W Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku (Podkowa Leśna) przechowywana jest licząca około 10 tys. obiektów kolekcja fotografii różnego typu, poczynając od diapozytywów firmy Gaumont przywiezionych przez ojca Anny, Stanisława Lilpopa, z wystawy paryskiej 1900 roku, przez zdjęcia rodzinne i środowiska literackiego, aż do samodzielnych dokonań fotograficznych Iwaszkiewicza. Zbiory te nie są dokładnie opracowane ani udostępniane, w muzeum ekspozuje się tylko kilkanaście z nich.

Zdjęcia leżą w skrzyniach; muzeum nie rozpoczyna opracowania tradycyjnego, czekając na jak najszybsze sfinansowanie zakupu oprogramowania komputerowego.

Obok obiektów pojedynczych istnieje kilka uporządkowanych albumów – w tym najstarszy rodzinny, przywieziony jeszcze przez siostrę Jarosława z Ukrainy. Zawiera zdjęcia rodziców, sióstr, dokumentację dzieciństwa Iwaszkiewicza. Pozostałe pisarz sam uporządkował, na zasadzie bardzo indywidualnych skojarzeń. Najczęściej są to widoki z odbywanych podróży – pejzaże, zabytki, sytuacje – uzupełniane własnymi czy rodzinnymi podobiznami, nie zachowujące ciągu chronologicznego, niektóre opisane.

¹⁹ Tamże, s. 34.

ZBIORY FOTOGRAFICZNE

Bo w gruncie rzeczy twarz ludzka jest jedynym przedmiotem godnym prawdziwej sztuki. Jest symbolem ludzkiego cierpienia, ludzkiej radości, ludzkiego życia i ludzkich dążeń.

Wielka sztuka jest tym, co godzi nas z życiem. Wielka sztuka gry ludzkim obliczem, olśniewaniem prawdą wewnętrzną i pięknem wewnętrznym.

I w długim filmie naszego życia nie tylko ważne są przeblyski tyle nam mówiących twarzy, ale i momenty zafiksowania tych twarzy, zatrzymanie ich na chwilę i powiedzenia tej chwili: bądź wieczna.

Na tym polega nieśmiertelność sztuki¹.

3.1. Gromadzenie

Procesy gromadzenia i archiwizacji zdjęć swoimi początkami sięgają drugiej połowy XIX wieku, najwcześniej rozpoczęto je w Niemczech i Kanadzie. W Europie Zachodniej funkcjonują także archiwa fotograficzne o wąskiej specjalizacji, np. National Portrait Gallery – Archive and Library w Londynie, która przechowuje kolekcję bardziej i mniej znanych postaci z historii Wielkiej Brytanii XIX i XX wieku². W Polsce pierwszą instytucją archiwizującą materiały fotograficzne od 1918 roku był koncern IKC Agencji „Światowid”, który zgromadził prawie 200 tysięcy fotografii z lat 1910-1939³.

Zbiory fotograficzne w interesującym nas zakresie są gromadzone przez placówki o charakterze archiwistycznym lub oświatowym. Fotografie Skamandrytów znajdują się w poszczególnych instytucjach ze względu na zakres ich działalności i związane z nim zadania: zbierania dokumentacji mechanicznej (ADM), całości dokumentacji ważnych wydarzeń historii

¹ J. Iwaszkiewicz, op. cit. s. 128.

² Por. G.P.Cornish, *Archival collections of non-book materials. A listing and brief description of major national collections*. Boston Spa, 1986 s. 33-34.

³ S. Nawrocki, S. Sierpowski, op. cit. s. 198.

i literatury narodowej (Muzeum Literatury, Biblioteka Narodowa, Muzeum w Stawisku) lub współczesnej dokumentacji życia środowiska literackiego (Instytut Badań Literackich PAN, Biblioteka Domu Literatury).

W wybranych placówkach zebrane materiały są efektem planowych i celowych starań, zgodnych z profilem działalności – może oprócz IBL, który skupia się na życiu i działalności badaczy teorii i historii literatury i metodyków badań bardziej niż na jej twórcach. Biblioteka ma więc profil historyczno-literacki, w dużej mierze dzięki otrzymanym kolekcjom i księgozbiorom, w jej zbiorach więcej jest podobizn krytyków i teoretyków niż pisarzy i poetów, chyba że np. znaleźli się oni na wspólnych zdjęciach (np. K. Wierzyński i prof. M. Dłuska).

Wśród podstawowych źródeł gromadzenia znajdują się:

- dary i przekazy – od rodzin i spadkobierców osób przedstawionych na fotografiach (od bratanka Kazimierza Wierzyńskiego – Grzegorza dla Muzeum Literatury, Instytutu Badań Literackich),
- zdjęcia zrobione przez fotoreporterów własnych, zatrudnianych przez instytucje gromadzące dokumentację fotograficzną (Polska Agencja Prasowa, Biblioteka Domu Literatury – do początku lat osiemdziesiątych),
- zakupy (obecnie Biblioteka Domu Literatury, Biblioteka Narodowa),
- obowiązkowa spuścizna – np. archiwum IKC przejęte przez Archiwum Dokumentacji Mechanicznej.

Wymienione powyżej placówki są do gromadzenia materiałów fotograficznych zobowiązane ustawą (ADM, Biblioteka Narodowa) lub przyjętym statutem (pozostałe). Obecnie wypełniają ten obowiązek jednak bardziej w sposób bierny, tzn. przejmując zdjęcia im oferowane. Nie dotyczy to tylko Archiwum Fotograficznego PAP, którego obowiązkiem jest także wytwarzanie bieżącej dokumentacji fotograficznej życia kraju. Placówki te nie prowadzą planowych poszukiwań nowych nabytków, chyba że chodzi o przejęcie kolekcji pozostałych po wybitnych postaciach kultury i sztuki. Nastawione są raczej na przyjmowanie darów, niż na poszukiwanie nowości do zakupu. Każda placówka ma ogólnie sformułowane zasady gromadzenia, zakres merytoryczny działania i formalne warunki archiwizacji. Nie zostały one jednak przekształcone w konkretne wytyczne. Nie powstał także plan działania na szczeblu łączącym wszystkie zainteresowane placówki – ich współpraca jest raczej przypadkowa, związana zypożyczaniem lub powielaniem zdjęć do przygotowywanych wystaw. Charakterystyczny jest tu przykład Stawiska, w którym po ponad 15 latach od śmierci J. Iwaszkiewicza fotografie pozostają nie opracowane, a co za tym idzie – niedostępne dla pracowników nauki czy po prostu dla zwiedzających.

We wszystkich placówkach znajduje się:

- 765 zdjęć Jarosława Iwaszkiewicza,
- 91 Jana Lechonia,
- 177 Antoniego Słonimskiego,

- 173 Juliana Tuwima,
- 108 Kazimierza Wierzyńskiego.

Liczyby te można wyłumaczyć kolejami życia każdego z wybranych do egzemplifikacji poetów.

Najwięcej fotografii J. Iwaszkiewicza znajduje się w Bibliotece Domu Literatury (nie licząc Stawiska) – był on przecież prezesem Związku Literatów Polskich, reprezentantem środowiska na zjazdach, konferencjach, spotkaniach, delegacjach krajowych i zagranicznych, przy zawieraniu umów. Jak przystało na osobę publiczną, hucznie obchodzono w latach powojennych wszystkie jego jubileusze pracy twórczej i niektóre rocznice urodzin, fetowane w Domu Literatury, w Stawisku, a także w Filharmonii Narodowej czy Teatrze Polskim w Warszawie. Związek Literatów Polskich do połowy lat osiemdziesiątych, jak wspomniano, miał swojego fotografa, którego zadaniem było dokładne udokumentowanie przebiegu oficjalnej wizyty, zjazdu czy rocznicy.

W Stawisku zachowało się także wiele fotografii przedwojennych, jako że dom nie został zniszczony ani zrabowany w czasie wojny (jedynie zamieszkały przez oficerów niemieckich, a fundusze i ziemie odziedziczone po Lilpopach pozwały na przeżycie wojny w miarę bez uszczerbku). Z tego zasobu poza Stawiskiem znajdują się właściwie współczesne reprodukcje (katalog wglądówek w ML) lub zdjęcia wspólne, grupowe.

Jan Lechoń to poeta z tej grupy chyba najmniej znany, od lat trzydziestych pozostający niemal stale poza krajem. Tam też (m.in. w Instytucie im. J. Piłsudskiego w Nowym Jorku) znajduje się większość jego archiwaliów. To, co pozostało w Polsce, to głównie fotografie z okresu międzywojennego, wspólne z innymi, kilka portretów. Zaledwie kilka podobizn pochodzi z lat wojny (Brazylia, USA) czy późniejszych spotkań z Wierzyńskimi. Ostatnie są dokumentacją pogrzebu na Calvary Cemetery w Nowym Jorku.

Podobna jest sytuacja Kazimierza Wierzyńskiego, najbardziej docenionego spośród Skamandrytów w okresie dwudziestolecia (członek Polskiej Akademii Literatury), przebywającego potem na emigracji w Stanach i Wielkiej Brytanii. Tamże, w Londynie i Nowym Jorku, znaleźć można jego materiały archiwalne. Muzeum Literatury posiada część przekazaną lub przezfotografowaną przez brata Stanisława i bratanka Grzegorza Wierzyńskiego. Są to zdjęcia ze Stockbridge i Sag Harbor.

Antoni Stonimski, mimo trudnej sytuacji, powrócił po wojnie do kraju. Jego warszawska dokumentacja obejmuje zdjęcia międzywojenne, najczęściej wspólne z innymi, a powojenne pochodzą z krótkiego okresu prezesury w ZLP i rehabilitacji po etapie wykreślenia i odmowy druku. Zbiór kończą uroczystości 80-lecia urodzin, obchodzone w Domu Literatury.

Większość zdjęć Juliana Tuwima także pochodzi z okresu międzywojennego i lat wojny (Brazylia, USA – White Plains). Istnieją zdjęcia robione przez fotoreporterów CAF w dniu powrotu poety z żoną do kraju w 1946 r., pierwsze ujęcia w Warszawie, kilka portretów dokumentacyjnych

w mieszkaniu, wśród regałów z książkami, w fotelu. Podobizny w okolicznościach oficjalnych (np. Kongres Intelktualistów we Wrocławiu) są przypadkowe.

3.2. Opracowanie

3.2.1. Opracowanie formalne

Opracowanie formalne materiałów fotograficznych w bibliotekach polskich nie podlega żadnej szczegółowej normie krajowej. Powinno natomiast podlegać zasadom sformułowanym w *International Standard Bibliographic Description – Non-Book Materials*, czyli ISBD(NBM). Zasady te obejmują (według przyjętych założeń) przede wszystkim różnorodne materiały wielonakładowe, np. wydawnictwa dźwiękowe, filmy wideo, przezrocza, nuty, książki pisane alfabetem Braille'a, zestawy pomocy naukowych (językowych lub laboratoryjnych). Opracowanie nie zabrania jednak stosowania ich do dokumentów pojedynczych, za jakie można uznać fotografie.

Zasady ISBD(NBM) proponują porządek opracowania dokumentów zgodny z zasadami ogólnymi ISBD(G), w następującej kolejności:

- strefa tytułu i oznaczenia odpowiedzialności,
- strefa wydania,
- strefa publikacji i dystrybucji,
- strefa opisu fizycznego,
- strefa serii,
- uwagi,
- numer ISBN (lub alternatywny), określenie dostępności dokumentu (np. cena)⁴.

Obecnie obowiązujące staną się również zasady ISBD(ER) – *International Standard Bibliographic Description for Electronic Resources*⁵, obejmujące swym zakresem wszelkiego typu informacje przechowywane na nośnikach elektronicznych. Dotyczą one również fotografii, ze względu na coraz popularniejszy proces „digitalizowania” zdjęć, co pozwala na niemal nieograniczone ich udostępnianie bez szkody dla oryginału, a z zachowaniem nienaruszonej jakości przekazu treści. W niektórych przypadkach cyfrowego zapisu fotografii mogą również obowiązywać zasady *ISBD(CF) – ISBD for Computer Files*⁶. Wszystkie propozycje przygotowane przez IFLA zachowują ten sam podział na strefy dla odpowiednich

⁴ *International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials. ISBD (NBM)*. London, 1987.

⁵ *International Standard Bibliographic Description for Electronic Resources. ISBD(ER)*. London, 1996.

⁶ *International Standard Bibliographic Description for Computer Files. ISBD(CF)*. London, 1990.

typów informacji, z zachowaniem specyficznej interpunkcji. Stały podział ułatwia odczytywanie informacji dotyczących różnych typów dokumentów.

Ze względu na zachodzące i planowane zmiany polityczne i ekonomiczne strona polska nie przygotowuje własnych projektów zasad, natomiast zobowiązani będziemy do przyjęcia ustaleń europejskich i międzynarodowych – norm EN, norm ISO, norm ISO-EN, zasad opisu ISBD opracowanych przez IFLA. Wszystkie one nie mają jednak charakteru obligatoryjnego, są jedynie zalecane dla ułatwienia współpracy krajowej i międzynarodowej.

Istnieją jednak zasady opracowania zbiorów fotograficznych w archiwach⁷, z których powinny korzystać: ADM, muzea, a nawet biblioteki.

Na zasób fotografii w rozumieniu archiwalnym (archiwalny zasób fotografii) składają się fotografie gromadzone w archiwum zgodnie z postanowieniem Rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 19 lutego 1957 r. w sprawie państwowego zasobu archiwalnego⁸. Będą to zespoły fotografii (powstałe w wyniku działalności instytucji lub osób specjalnie do tych celów powołanych, np. IKC), fotografie stanowiące integralną część zespołu aktowego, jako wizualne uzupełnienie dokumentacji pisanej oraz fotografie stanowiące zbiór o różnej proveniencji, gromadzone przez instytucje lub osoby prywatnie pod pewnym kątem widzenia lub w sposób przypadkowy. W interesującym nas zakresie znajduje się zespół fotografii IKC oraz pomniejsze zespoły fotografów przechowywane w ADM.

Proces archiwalnego opracowania materiałów jest podzielony na etapy, w których należy wykonać szczegółowe działania. Dotyczy to wszystkich kategorii zbiorów:

- studia wstępne – zapoznanie się z nowym zespołem – sposobem gromadzenia i narastania materiałów, określenie granicy, relacje między aktami piśmienniczymi a fotografiami,
- wyodrębnianie lub scalanie zespołu,
- brakowanie archiwalne – usuwanie z zespołu materiałów nie mających wartości historycznej lub dokumentalnej, złej jakości technicznej i dubletów (od trzeciej odbitki pozytywowej),
- porządkowanie – ustalenie proveniencji, rozpoznanie przynależności zespołowej na podstawie opisu konkretnej jednostki (treść merytoryczna lub dane formalne – materiał, format, technika wykonania, wspólny właściciel), segregacja i systematyzacja – najczęściej w układzie rzeczowym,
- inwentaryzacja – kartkowa i książkowa,
- sporządzanie innych pomocy – katalog rzeczowy (obejmuje swoim zakresem wszystkie fotografie z danego archiwum, opis katalogowy jest równy opisowi z karty inwentarzowej) i indeksy (w przypadku foto-

⁷ Wytyczne w sprawie archiwalnego opracowania zasobu fotografii. Zarządzenie nr 17 Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych z dn. 30.06.1969 r., NDAP Nr PNM-53-1.

⁸ Tamże, par. 1.

grafii – przede wszystkim osobowy postaci występujących na zdjęciu i autorów, uporządkowany alfabetycznie),

- przechowywanie: organizacja zbioru i technika przechowywania.

Proweniencję fotografii określa się na podstawie: pieczęci firmowych instytucji/właściciela, spisów, wykazów lub rejestrów, dedykacji, wreszcie – treści samego zdjęcia. Drugorzędne znaczenie mają na tym etapie także cechy fizyczne: ramki, kartony do naklejania, oprawy albumów, rodzaj papieru fotograficznego.

Dokumenty są najczęściej porządkowane rzeczowo, według tematów, a głębiej zależnie od potrzeb – chronologicznie, alfabetycznie, geograficznie etc. Materiały niezidentyfikowane umieszcza się na końcu serii.

Po usystematyzowaniu zespołu nadaje się każdemu tematowi sygnaturę. Temat – to jedna lub kilka fotografii powiązanych ze sobą treścią, osobą lub wydarzeniem. Sygnatura powinna składać się z następujących elementów: określenie kolejności tematu w zbiorze (cyfra arabska), kolejność zdjęcia w temacie (cyfra arabska), skrót nazwy zespołu (kombinacja literowo- cyfrowa), numer negatywu na pozytywie lub numer odbitki pozytywowej na negatywie (na dokumentach wpisywany odpowiednio ołówkiem lub tuszem).

Jednostką inwentarzową w archiwistyce jest temat, składający się z jednej lub wielu fotografii, praktycznie jednak jednostką inwentarzową jest prawie zawsze jednostka fizyczna⁹. Inwentaryzacja kartkowa prowadzona jest na znormalizowanych formularzach NDAP-0-3. Opis jednostkowy zawiera się w dziewięciu następujących rubrykach¹⁰:

- 1 – nazwa archiwum, w którym zespół jest przechowywany,
- 2 – nazwa zespołu/zbioru,
- 3 – sygnatura tematu (ewentualnie liczba zdjęć w temacie),
- 4 – streszczenie treści lub opis wydarzenia i data wydarzenia,
- 5 – imię i nazwisko autora zdjęcia,
- 6 – opis cech zewnętrznych negatywu,
- 7 – opis cech zewnętrznych pozytywu,
- 8 – bibliografia i informacje o publikacjach,
- 9 – uwagi i odsyłacze do innych materiałów.

Zasadem tym wierny jest opis katalogu rzeczowego IKC w ADM. Sygnatury są nadawane pojedynczym zdjęciom, choć są kombinacją pozwalającą zidentyfikować przynależność jednostki do zespołu. Na karcie katalogowej brakuje tylko bibliografii i informacji o ewentualnych publikacjach.

Katalog alfabetyczny osób ma raczej charakter indeksu, podającego pod nazwiskiem bohatera zdjęcia jedynie sygnatury odpowiednich fotografii.

⁹ Por. H. Robótka, op. cit. s. 93.

¹⁰ Tamże, s. 156.

Zasady opracowania formalnego w bibliotekach nie wymagają jednoczesnego opracowania i pozostawiania w całości przejętych lub nabytych zespołów ani łączenia zdjęć w grupy tematyczne. Dlatego też opis katalogowy nie wymaga uwzględnienia w nim informacji z punktów 1– 3. Opis przygotowywany w Bibliotece Narodowej wydaje się być kompletny i zgodny z zasadami archiwistycznymi. Jako hasło pojawia się imię i nazwisko osoby przedstawionej na zdjęciu. Dane te są uzupełnione podstawowymi informacjami o życiu i dokonaniach oraz adnotacją treściową, w której zawiera się charakterystyka ujęcia. Przedstawione tam informacje są niezbędne dla zidentyfikowania jednego spośród często wielu podobnych ujęć. Można umownie przyjąć, że opis formalny fotografii dzieli się na część merytoryczną i część formalną. W pierwszej z nich zawierają się informacje o postaci, wydarzeniu, krajobrazie czy przedmiocie przedstawionym na zdjęciu. Nazwisko osoby lub nazwa wydarzenia występują jako hasło, następnie podaje się podstawowe dane o osobie lub wydarzeniu itp. (w tym data i miejsce wykonania zdjęcia) oraz adnotację treściową, charakteryzującą ujęcie. Dane tam wprowadzane należałoby usystematyzować. Na przykład w przypadku fotografii osób opis ujęcia mógłby mieć następujący porządek:

- sposób ujęcia postaci:
 - kadr (portret, popiersie, do bioder, do kolan, cała postać),
 - stojące, siedzące, ewentualnie leżące, kucające itp.,
 - ustawienie do aparatu (prosto, profilem – lewym lub prawym, en face – lewe lub prawe, tyłem),
- układ rąk – gestykulacja (np. założenie rąk na wysokości piersi, głowa oparta na ręce, ręce luźno wzdłuż tułowia),
- układ nóg (np. przy ujęciu siedzącym noga założona na nogę),
- wyraz twarzy (uśmiech),
- inne osoby na zdjęciu (kolejność od strony lewej lub prawej),
- dodatkowe elementy (okulary, papierosy, gazety, meble, budynki itp.).

Dru ga część opisu zawiera informacje formalne:

- autor zdjęcia,
- informacje o negatywie (oryginał – miejsce przechowywania – lub kopia, sygnatura),
- opis fizyczny pozytywu (oryginału lub posiadanej reprodukcji):
 - wymiary – w centymetrach, w ustalonej kolejności, wysokość na szerokość,
 - technika wykonania (czarno-biały, brom itp.),
- proveniencja lub – w przypadku zdjęć przeffotografowanych – miejsce przechowywania oryginału.

W Muzeum Literatury opis katalogowy pozostawia wiele do życzenia, podając bardzo okrojone informacje. Podobnie jak w IBL, często brak nawet informacji przybliżających osobę na zdjęciu czy lat życia. Adnotacja treściowa jest niestaranna. Łatwo można stwierdzić, że przy przygotowywaniu kolejnego opisu pracownik nie porównuje nabytku z dokumentacją

już posiadaną, zdarzają się wobec tego różnice w datowaniu, informacji o miejscach czy o odwróceniu kadru, co w przypadku J. Tuwima jest łatwe do stwierdzenia, jako że miał on dużą myszkę na lewym policzku. Tymczasem istnieją ujęcia poety z opisem „lewym profilem”, na których brak znamienia. Dużo lepiej przedstawia się zawartość poszczególnych pól rekordu w bazach „Zbiory” i „Dokumentacja”. Ich szczegółowość nie pozostawia nic do życzenia, natomiast również w tym przypadku aktualna jest propozycja uporządkowania opisu rzeczowego zdjęcia (pole „opis”).

Opis formalny w Bibliotece Domu Literatury jest ubogi, brak w nim informacji o osobie przedstawionej na zdjęciu i adnotacji treściowej – co przy serii zdjęć np. z jubileuszy, spotkań autorskich czy kiermaszy książki nie pozwala na ich rozróżnienie – opis jest w każdym przypadku identyczny. Bardzo podobnie wygląda opis w katalogu Biblioteki Instytutu Badań Literackich i w Polskiej Agencji Prasowej. Zawierają informacje okrojone, często nie umożliwiają zidentyfikowania konkretnego ujęcia.

Obecnie – wobec braku zasad ogólnych – większość placówek próbuje samodzielnie znaleźć metody opracowania formalnego zbiorów. Do wysiłków manualnych dołącza się próby przygotowania oprogramowania komputerowego do opracowania zdjęć. Najczęściej próby te nie są jednak przyjazne użytkownikowi, ponieważ nie podają informacji wyczerpujących, tak treściowych, jak i formalnych, które pozwoliłyby na rozróżnienie poszczególnych obiektów.

Instytucje nie korzystają wzajemnie ze swoich doświadczeń. Utrudnia to w sensie całościowym odmienny charakter placówek (np. różnice między zadaniami i sposobem pracy ADM i BN), ale sam opis należałoby ujednolicić.

Co więcej, brakuje konsekwencji w opracowaniu formalnym w ramach jednej placówki – akurat pod tym względem pozostawia się pracownikom pewną dowolność. Sytuację pogarsza pośpiech i niestaranność; nie sprawdza się w źródłach podstawowych dat biograficznych, a nawet we własnych zbiorach nie szuka się podobnych, posiadanych już ujęć, co ułatwiłoby opis następnych nabytków.

Pewną wierność zasadom opisu można zaobserwować w Bibliotece Narodowej i Archiwum Dokumentacji Mechanicznej (gdzie jednak obowiązują zasady metodyki archiwalnej).

3.2.2. Opracowanie rzeczowe

Opracowanie rzeczowe zbiorów fotograficznych następuje najczęściej według zawartości: tytułu, osoby, miejscowości, przedmiotu, sztuki teatralnej lub filmu, ewentualnie według nazwisk twórców zdjęcia, jeśli fotografię traktuje się jako dzieło sztuki lub zdjęcie innego dzieła sztuki (ale nie tylko). Najczęściej stosowane katalogi to: przedmiotowy, alfabetyczny według nazwisk autorów, rzeczowy według dostosowanej klasyfikacji dziesiętnej, alfabetyczny według nazwisk twórców fotografowanych dzieł,

chronologiczny według okresów historii sztuki, topograficzny według sfotografowanych miejscowości, działowy według tematyki zbiorów¹¹.

Szczególna grupa zdjęć, jaką są fotografie osób, jest dostępna przez katalog alfabetyczny osób. Oprócz opisów podstawowych znaleźć w nim można odsyłacze do autorów zdjęć (przez podkreślenie pierwszej litery nazwiska fotografa w opisie głównym) lub do kart innych osób, będących bohaterami wydarzenia lub znajdujących się na bardziej wyeksponowanych miejscach – w przypadku zdjęć grupowych – jak to jest stosowane w Bibliotece Narodowej.

W Bibliotece Domu Literatury prowadzony jest katalog mieszany, łączący hasła osobowe z prowadzonymi również w przeszłości rzeczowymi (wydarzenia, zjazdy ZLP itp.). Bieżące nabytki kataloguje się już wyłącznie według nazwisk.

W Muzeum Literatury funkcjonuje także odsyłacz „krąg”, do osób bliskich bohaterowi ujęcia – rodziny, przyjaciół. W tym jednak katalogu nie jest to regułą całkowicie porządkującą zbiór, ponieważ można także znaleźć równorzędne opisy tego samego zdjęcia pod różnymi nazwiskami, bez odsyłacza. Prowadzona baza komputerowa pozwala na swobodne zadawanie pytań nie tylko o poszczególne pola czy kilka z nich jednocześnie, ale nawet o elementy ich zawartości.

Katalog alfabetyczny może zawierać odpowiednio formalnie zbudowane opisy (ML, BN, także DL i IBL) lub mieć charakter indeksu – jak w ADM i PAP. W Archiwum Dokumentacji Mechanicznej indeks podaje wyłącznie sygnatury zdjęć, funkcjonuje obok katalogów rzeczowych poszczególnych zespołów archiwalnych. W AF PAP katalog taki funkcjonuje samodzielnie, gdyż przyjęta klasyfikacja stosowana jest bezpośrednio do porządkowania wglądówek i stykówek.

Katalog wglądówek – wyróżniony ze względu na formalną cechę posiadania przez Muzeum Literatury negatywu oryginalnego, z pozytywu własnego lub obcego – ma również charakter rzeczowy, z wyróżnionym ciągiem alfabetycznym osób (obejmuje jednak całość zbiorów ikonograficznych, a więc także zdjęcia portretów wykonanych inną techniką). Wglądówki te mogą przedstawiać zarówno bezpośrednie ujęcia postaci, jak też dzieła sztuki z nią związane, grafiki, karykatury, rękopisy i ilustracje książek, miejsca i pamiątki. Wewnątrz hasła osobowego są one uporządkowane następująco:

- portrety (chronologicznie),
- zdjęcia grupowe (chronologicznie, z ewentualnymi odsyłaczami do innych nazwisk),
- grafiki,
- rękopisy,
- pamiątki (ewentualne odsyłacze do miejsc).

¹¹ Por. R. Maniecka, op. cit. s. 99-100.

Dla zespołu fotografii osób wydaje się być właściwe uporządkowanie alfabetyczne, wewnątrz zaś w następującym porządku:

- odsyłacze:
 - do innych nazwisk w przypadku zdjęć grupowych, na których dana osoba nie jest bohaterem wydarzenia,
 - do miejsc i wydarzeń – jeśli prowadzony jest katalog rzeczowy lub topograficzny,
 - do grafik (karykatur, ilustracji) – jeśli gromadzone są różnorodne zbiory ikonograficzne,
 - również odsyłacz „krąg”, przybliżający mniej zorientowanemu klientowi związki rodzinne i kontakty przyjacielskie bohatera oraz środowisko, w jakim się obracał – co pozwala na dostrzeżenie go w odpowiednim kontekście czasu, miejsca i zainteresowań artystycznych, politycznych czy społecznych,
- portrety,
- zdjęcia rodzinne,
- zdjęcia grupowe,
- pamiątki,
- ewentualne fotografie publikacji (zależnie od stopnia szczegółowości gromadzonej dokumentacji, wynikającej z charakteru placówki).

Każda kategoria zdjęć w obrębie jednego hasła powinna być uporządkowana chronologicznie.

Przy opracowaniu, tak formalnym jak i rzeczowym, nie można nie wspomnieć o notatkach, dedykacjach i datach na odwrocie, opakowaniach i kopertach, pisanych przez autorów-fotografów, właścicieli – nieformalnych i amatorskich, które często stają się podstawą klasyfikacji i umożliwiają identyfikację merytoryczną zdjęć.

Ogromnym ułatwieniem w opracowaniu i udostępnianiu zdjęć jest – stosowany już przez AF PAP – proces zwany „digitalizacją zdjęć”¹¹. Pierwsze próby jego realizacji podjęto na początku lat dziewięćdziesiątych. Firma Kodak wyprodukowała najpierw urządzenie Photo CD dla fotoamatorów, które pozwalało na wyświetlanie zdjęć na ekranie telewizora. Nie zyskało ono jednak wielu odbiorców, ponieważ przystawka do telewizora była duża i kosztowna.

Sprzęt został zmodernizowany i obecnie pozwala na digitalizację fotografii. Najłatwiej jest przekształcić zdjęcia wykonane na standardowych negatywach filmowych szerokości 35 mm, ale możliwe jest również przekopiowanie zdjęć na innych nośnikach, nawet płytach szklanych i przechowywanie ich w pamięci komputera lub na płytach CD. Również trwałość nośnika ma tu swoje znaczenie. CD-ROM „żyje” ok. 60 lat, po tym okresie należy jego zawartość przekopiować, jednakże następuje to bez uszczerbku jakości danych.

¹¹ Por. M. Steele, J. Murdoch, M. Arnott: *The emergence of Photo CD as a preferred method for image capture and storage*. Information Services & Use 1996 nr 16 s. 7-13.

Metoda ta nie należy do tanich, w porównaniu np. z mikrofilmowaniem zbiorów, które nie wymaga tak specjalistycznego sprzętu zarówno do nagrywania, jak i odtwarzania. Nieporównywalna jest jednak jakość obu kopii, a forma cyfrowa zapisu ułatwia szybkie odczytywanie informacji, niebywale usprawnia proces wyszukiwania oraz ewentualnego powielania (drukowania) konkretnych dokumentów, czy raczej zawartych w nich informacji.

Przechowywanie zdjęć w formie zdigitalizowanej pozwala na wyszukiwanie informacji nie tylko według danych treściowych zawartych w opisie (tytuł, nazwisko, wydarzenie, itp.), ale również po treści zdjęcia (QBIC – Query by Image Content)¹²: kolorze, kształcie itp.

Można mieć nadzieję, że coraz częściej spotykana czy planowana komputerowa archiwizacja i opracowanie ułatwi porządkowanie danych formalnych i kojarzenie treściowe poszczególnych ujęć.

3.3. Wykorzystanie zbiorów fotograficznych

Ze względu na charakter placówek i kategorie klientów można wyodrębnić kilka metod wykorzystania zbiorów fotograficznych:

- a) działalność wystawiennicza i oświatowa (ekspozycje na miejscu lub wypożyczanie – pojedynczych obiektów i całych wystaw),
- b) publikacje w środkach masowego przekazu – programy telewizyjne, czasopisma, gazety,
- c) publikacje w dziełach własnych bohaterów zdjęć i opracowaniach literackich.

Wykorzystanie zbiorów zależne jest bezpośrednio od przyjętych, statutowych celów każdej placówki – archiwistycznych, dokumentalnych, naukowych bądź oświatowych. Tadeusz Januszewski wyraźnie określa różnice w celach i zadaniach, jakie dzielą muzea i archiwa: *Granica między muzeum a archiwum mimo wieloletnich dyskusji nie zawsze bywa wyraźna. Wydaje się, że podstawowe różnice wynikają nie tyle z innego zakresu gromadzenia zbiorów i odmiennych metod opracowania, co z innego pojmowania udostępniania. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej zbiera fotografie i nagrania, które stanowią materiał wystarczający do robienia interesujących wystaw. Archiwa udostępniają jednak swe zbiory przede wszystkim do celów naukowych, gdy muzea ponadto prezentują je na wystawach. Istnienie wystawy ogólnie dostępnej jest warunkiem istnienia muzeum*¹³.

Najczęściej stosowane formy udostępniania to:

¹² Por. H. Treat, E. Ort, J. Ho et al.: *Searching images using Multimedia Manager*. Information Services & Use 1996 nr 16 s. 15-24.

¹³ T. Januszewski, op. cit. s. 247.

- działalność wystawiennicza i oświatowa (Muzeum Literatury, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku),
- archiwizacja, incydentalne udostępnianie kopii posiadanych oryginałów (Biblioteka Narodowa, Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, Biblioteka Domu Literatury),
- gromadzenie komercyjne, dla potrzeb mediów i wydawnictw (AF PAP, także ML, BN, ADM, Stawisko).

Zbiory IBL można traktować zupełnie odrębnie, ponieważ są one swoją kolekcją zamkniętą, nie uzupełnianą planowo, rzadko wykorzystywaną.

Zbiory Biblioteki Narodowej i ADM mają charakter dokumentalno-naukowy, są wykorzystywane przez naukowców, publicystów, dziennikarzy, ewentualnie wypożyczane lub reprodukowane dla potrzeb wystawienniczych – innych placówek. ADM nie prowadzi samodzielnej działalności oświatowo-popularyzatorskiej, a BN specjalizuje się w zbiorach książkowych, pozostałe rodzaje dokumentów traktując raczej jako ilustrację tematów związanych z literaturą, historią, kulturą czy muzyką.

3.3.1. Działalność wystawiennicza

Jej pierwszym przykładem może być wystawa o Kazimierzu Wierzyńskim pt. *„Jestem od lat nomadą...”*, zorganizowana w holu gmachu głównego Biblioteki Narodowej z okazji 100 rocznicy urodzin poety (1894) w dniach 2 marca – 23 kwietnia 1995 roku, ilustrowana jego fotografiami i tomikami twórczości. Dodatkowo uroczystość otwarcia ekspozycji wzbogaciło odtworzenie nagrań z przemówieniem poety na akademii jubileuszowej w Nowym Jorku w 1964 r.¹⁴

Scenografię pierwszej części wystawy, przedstawiającą stacyjkę w Drohobyczu (miejsce urodzenia Wierzyńskiego), wzbogacono dużymi powiększeniami zdjęć Drohobycza, Stryja, Sambora, Śniatynia, Karpat Wschodnich sprzed I wojny światowej oraz ludzi tam mieszkających (m.in. Polaków, Żydów, Ukraińców, Huculów) – aby odtworzyć klimat okolic urodzenia i dzieciństwa poety.

W części drugiej głównym motywem był kufer podróżnika i emigranta. Fragmenty prozy zilustrowano m.in. zdjęciami ludzi, o których pisał (np. Walta Whitmana, Jacksona Pollocka, Johna Steinbecka) i miejsc (domu Wierzyńskich, budynków, latarni morskiej w Montauk, Nowego Jorku).

W gablotach i na ekranach przedstawiono losy Poety, jego kolejno publikowane tomiki poetyckie oraz tomy prozy, ilustrując je fotografiami Wierzyńskiego, jego rodziny i przyjaciół (m.in. Wilama Horzycy, Ignacego Matuszewskiego, Marii Dąbrowskiej, Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego, Józefa Wittlina, Jana Lechonia, Mieczysława Grydzewskiego, Juliana Tuwima, Leopolda Staffa, Rafała Malczewskiego, Karola Stryjeńskiego),

¹⁴ Por. K. Raczkowska: *„Jestem od lat nomadą...” wystawa o Kazimierzu Wierzyńskim w Bibliotece Narodowej*. Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej 1995 nr 1 s. 22-25.



Kazimierz Wierzyński, portret. Ze zb. ML



Jan Lechoń w towarzystwie Haliny i Kazimierza Wierzyńskich, USA. Ze zb. ML

*ludzi, z którymi współpracował (m.in. Jakuba i Janiny Mortkowiczów, Mariana i Heleny Kisterów, Jerzego Giedroycia, Juliusza Sakowskiego), instytucji, z którymi był związany (np. Polski Instytut Naukowy w Nowym Jorku, Biblioteka Polska w Londynie, Biblioteka Polska w Paryżu, New York Public Library) (...)*¹⁵. Wykorzystane eksponaty pochodziły głównie ze zbiorów Biblioteki Narodowej, ale także kolekcji prywatnych: Anny Wierzyńskiej-Starosty, Marii Danilewicz Zielińskiej, Centralnego Archiwum Wojakowskiego, Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, Fundacji Kościuszkowskiej oraz Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Wystawie towarzyszyła – rozpoczęta 2.03.95 r. – sesja naukowa poświęcona życiu i twórczości Kazimierza Wierzyńskiego.

Działalność oświatową i kulturalną prowadzi ośrodek w Stawisku, popularyzując Muzeum jako szeroko rozumiany ośrodek kultury (np. publikacje, wieczory muzyczne, sympozja). W wystawie stałej – jeśli można tak nazwać utrzymywanie aranżacji wewnątrz w stanie, w jakim pozostawili je właściciele – wykorzystano kilkanaście z przebogatych, przechowywanych zbiorów fotograficznych. W holu i na klatce schodowej wiszą zdjęcia dokumentujące pasje myśliwskie Stanisława Lilpopa, na piętrze znaleźć można ujęcia rodziny i przyjaciół, m.in. rodzina Iwaszkiewiczów, fot.

¹⁵ Tamże.

grupowa w Czernyszach 1897, Skamandryci w Pradze 1928, portret małżonków Iwaszkiewiczów na duńskim wybrzeżu w 1934 r., K. Szymanowski i P. Kochański, St. Stankiewicz (dziadek Anny ze strony matki), Z. Mycielski, kot Miki, J. Iwaszkiewicz z 1947 r. oraz wnuczki Anna i Magdalena.

W gabinecie pisarza znajduje się album z fotografiami rodzinnymi, 7 zdjęć w ramkach na biurku, 7 innych na ścianach i meblach. W sypialni na biurku Anny zgromadzono 24 fotografie rodzinne oraz drobiazgi, do których była przywiązana. W pokoju gościnnym nad łóżkiem wisi fotografia matki (miniaturka), a na szafce stoi zdjęcie żony. W salonie – bibliotece znaleźć można na tremach neobarokowych 4 zdjęcia kobiet z końca XIX wieku, podobizny córki, żołnierza, na piecu ujęcie Iwaszkiewicza z córką. W pokoju stołowym kilka fotografii ustawiono na fortepianie: podobizna królowej Elżbiety z autografem, Karol Szymanowski 1936, Artur Rubinstein w stroju członka Akademii Francuskiej (z autografem, 1974), Lucyna Messal i Teresa Jeleńska (matka Konstantego). Nad instrumentem znaleźć można zdjęcie Stanisława Lilpopa seniora, dziadka Anny.

Najszerze działania wystawiennicze i oświatowe podejmuje jednak Muzeum Literatury, które nieustannie przygotowuje wystawy, w charakterystycznych aranżacjach i scenografiach. Placówka ta szczyli się specyfiką swoich ekspozycji, która wynika z konieczności przedstawienia zwiedzającym dzieła literackiego. Wystawiennictwo współpracownicy Muzeum definiują jako zespół działań (nie jedynie wizualnych) związanych z tworzeniem żądanej sytuacji informacyjnej w określonej przestrzeni, wyłącznie w jakiś sposób z szumu informacyjnego.¹⁶ Posługują się przede wszystkim językiem metafor poetyckich, zapraszając zwiedzających do zupełnie innego świata, do przyjęcia roli uczestnika zdarzeń. Kreować trzeba świat, używając języka swojego czasu, ale z konsekwentną logiką struktury informacyjnej. Przykładem może być przedstawiona szczegółowo poniżej ekspozycja *Skamandryci. Tuwim*.

Działalność wystawiennicza to nie tylko ekspozycje czasowe, ale i aranżacje stałe, prezentowane w konkretnych, dostępnych wnętrzach. Mogą być one oryginalne (np. dom pisarza) lub adaptowane, zachowujące pewien klimat historyczny (np. kamieniczki ML). Ze względu na wnętrza, muzea biograficzne dzieli się na kilka kategorii:

- z wnętrzem zachowanym,
- z wnętrzem rekonstruowanym,
- z aranżowanym wnętrzem w stylu epoki, z ewentualnym włączeniem zachowanych pamiątek oryginalnych,
- wystawa literacka,
- typy mieszane i łączone.

¹⁶ Por. T. Błażejowski: *Wystawiennictwo w muzeum typu literackiego*. Blok-Notes 1988 nr 9 s. 339-351.



Przyjęcie na cześć Tomasza Manna w winiarni Fukiera, marzec 1927 r. Stoi trzeci od lewej Antoni Stoniński, szósty (profil) Jarosław Iwaszkiewicz, dziewiąty – Jan Lechoń. Siedzi trzeci od lewej Kazimierz Wierzyński, czwarty – Julian Tuwim. Tomasz Mann wpisuje się do księgi pamiątkowej.
Ze zb. ADM

Muzeum Literatury realizuje te metody wystawiennicze w swojej głównej siedzibie oraz placówkach podległych (Muzeum Marii Dąbrowskiej, Władysława Broniewskiego, Andrzej Struga). Najczęstsze są czasowe wystawy literackie, ale charakterystycznym przykladem ekspozycji mogą być także gabinety pisarzy. Autorzy wyszli z założenia, że dokładna rekonstrukcja oryginalnego wnętrza w nowym pomieszczeniu nie zawsze przyniesie pożądaną skuteczną, dlatego przejęte kolekcje aranżują w sposób współgrający z aktualną przestrzenią i oczekiwaniami zwiedzających. *Gabinety nie starają się odwzorowywać wnętrza dawnego pokoju twórcy. Wszelkie próby przeniesienia są naszym zdaniem u podstaw fałszywe. Z założenia gabinety, będące gdzieś w połowie drogi między wiernym zachowaniem wnętrza a wystawą literacką, mają być osobną formą muzealną, czy słuszną i udaną – nad tym można dyskutować. Ale nie są one powtórzeniem ani tym bardziej wyręceniem wiernego wnętrza*¹⁷.

Podstawą takiej decyzji jest stwierdzenie wcześniejsze: *Zachowanie wnętrza – z którego i tak oddech wyparował – może być gorsetem uniemożliwiającym jakiegokolwiek działanie. Jest dziś rozwiązaniem niewystarczającym. Również doświadczenia Muzeum A. Mickiewicza, które organizowało prócz wystaw zmiennych także wystawy i gabinety stałe, wskazywały, że dążenie do wierniej rekonstrukcji rzadko było rozwiązaniem najlepszym*¹⁸.

Wśród gabinetów pisarzy znajdziemy również – najstarsze – wnętrza poświęcone Julianowi Tuwimowi, tzw. Tuwimianum. Ten pokój-ekspozycja został otwarty w 1962 roku, z wykorzystaniem zbiorów z mieszkania przy ul. Nowy Świat 25 oraz domu letniego w Aninie. Pamiątki zdeponowane były w Muzeum już od 1960 roku, oficjalnie przekazane zostały 27 kwietnia 1977 r. przez żonę pisarza – Stefanię¹⁹. Na kolekcję składa się zgromadzony po wojnie księgozbiór, liczący ok. 7000 woluminów, archiwum literackie, meble i pamiątki osobiste. Bibliotekę zebrano na kilku regałach. Wystawa pamiątek osobistych skomponowana jest w stylowej ramie. Znalazły się tam ulubione drobiazgi i kurioza, fotografie (w tym jedyna fotografia ojca), karta z ręcznie wykonanego albumu do *Kwiatów polskich* przypominająca Łódź, sielski widok Inowłódza, druki i rękopisy ukazujące różnorodność zainteresowań pisarza, brulion poematu. Nie zabrakło też dokumentów z pobytu w Brazylii i Stanach Zjednoczonych. Wystrój uzupełniają: obraz średniowiecznego alchemika, pochodzący z mieszkania poety, wizerunki Tuwima w gabinecie oraz z żoną i córką Ewą, portret sporządzony przez Witkacego i rzeźba autorstwa Barbary Zbrożyny. Na pulpitych wyeksponowano autografy wybranych wierszy.

¹⁷ T. Januszewski, op. cit. s. 245.

¹⁸ Tamże, s. 243.

¹⁹ Por. *Kalendarium wystaw i imprez kulturalnych zorganizowanych przez ML w latach 1977-1980*. Oprac. Zofia Wolska-Grodecka. Blok-Notes 1983 s. 285-334.

Wśród wystaw czasowych dwie przedstawiają osobę i twórczość Juliana Tuwima, obie zorganizowane w stulecie jego urodzin. Pierwszą z nich – „Kwiaty polskie” – otwarto 13 września 1994 w gabinecie, ponieważ duże sale wystawiennicze były jeszcze zajęte. Stanowiła ona dopełnienie otwartej wkrótce ekspozycji „Skamanderyci. Tuwim”. Tytułowy poemat miesza treści autobiograficzne (dzieciństwo w Łodzi, aż do wyjazdu do Warszawy) z licznymi i różnorodnymi dygresjami. Na wystawie postarano się jednak wyeksponować materiał biograficzny. *Pokazano młodość Tuwima, wyłaniającą się z kart dzieła, a w ekspozycji ukonkretnioną przez konfrontację cytatów z podobiznami rzeczywistych osób, miejsc, sytuacji. Ukazano Tuwima w latach wojny: jego przemiany, podróże, przyjaźnie artystyczne m.in. z Józefem Wittlinem i Zygmuntem Menkesem. (...) Amerykańskie lata stanowią jednocześnie treść poematu i tłumaczą genezę dzieła. (...)*

W ekspozycji wykorzystano wiele nie publikowanych fotografii oraz nieznanych dokumentów, np. jedyną ocalałą fotografię przysiężonej (pamiętnej z fragmentu *Grande Valse Brillante*, oraz list do niej. Pokazano chyba jedyną ocalałą pamiątkę z czasów łódzkich Tuwima – jego porcelanowy krzyż. Ekspozowano dokumenty z lat wojny i materiały dotyczące inspiracji dzieła. (...)

Zwracają uwagę na wystawie próby powiązania osób fikcyjnej fabuły z rzeczywistością: fotografia aktora murzyńskiego Iry Aldridge'a jako Otella, fotografie Bolesława i Diany Eigerów (teściów Ireny Tuwim), będących pierwowzorami Artura i „Muszki” Folblutów, wreszcie fotografia dziewczyny, która ucieleśniała wyobrażenia poety o Anielce. (...)

Wychodząc poza ramy wyznaczone tytułem wystawy przedstawiono w korytarzu zestaw powojennych fotografii Tuwima – od powitania poety, powracającego z obczyzny, w Gdyni w czerwcu 1946 r., po jego ostatnie fotografie z córką Ewą w Aninie, a także wybór oryginalnych karykatur²⁰.

Dnia 22 listopada 1994 otwarto wielką wystawę „Skamanderyci. Tuwim”, w setną rocznicę urodzin trzech z nich: Tuwima, Iwaszkiewicza i Wierzyńskiego. Osoba autora *Kwiatów polskich* miała w niej jednak miejsce szczególne.

Porządek ekspozycji zaczynał się chronologicznie – pierwszą salę poświęcono kawiarni literackiej „Pod Pikadorem”, gdzie uformowała się nowa grupa poetycka. *Atmosferę kawiarni i żywiołowy nastrój wieczorów starano się oddać poprzez swobodną, lekką aranżację jej wnętrza, powiększenia fotograficzne rysunków Feliksa Topolskiego (z 1942 r.), projektów malowideł ściennych Kamila Witkowskiego i Aleksandra Świdwińskiego do „Pikadora”, wreszcie fotografii miasta. (...) Charakter kawiarni, utworzonej kilkanaście dni po odzyskaniu niepodległości przez Polskę, skonstrastowany został z burzliwą atmosferą polityczną i ogólną atmosferą poetycką w kraju, zdominowaną przez tradycję młodopolską i poezję legionową, która ukazywała walkę narodu o niepodległość często z tanią afekcją.*

²⁰ T. Januszewski [w] *Wystawa Skamander. Tuwim. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza. Folder*. Warszawa 1994.



Julian Tuwim, portret, bd. Ze zb. ADM



Stefania i Julian Tuwimowie. Powitanie w Polsce – Gdynia 7 VI 1946 r. Ze zb. ML

Zgromadzono dokumentację kawiarni i pierwszych publicznych wystąpień m.in. ulotki pikardorczyków, listy Iwaszkiewicza i Tuwima dotyczące kawiarni, karykatury Edwarda Głowackiego z 1919 r., przedstawiające Słonimskiego i Iwaszkiewicza²¹.

W drugiej części przedstawiono formowanie się grupy Skamandrytów wokół miesięcznika „Pro Arte” w latach 1916-1919. Nawiązano do ich mistrzów, m.in. Leopolda Staffa i Stefana Żeromskiego. Zaprezentowano pierwsze tomy ich poezji.

Sala trzecia to dzieje pisma i grupy Skamander, poczynając od zaproszenia na wieczór inauguracyjny 6 grudnia 1919 r., przez powiększenia okładek pisma, plakaty „Wiadomości Literackich” i „Qui pro Quo”, po malarskie portrety Skamandrytów (w tym autoportret Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej). Zamiast programu artystycznego wyeksponowano poszczególne teksty poetyckie.

Kronika fotograficzna (na parterze klatki schodowej) utrwała Skamandrytów na spotkaniach oficjalnych, np. gdy witają wybitnych pisarzy zagranicznych, i podczas prywatnych spotkań i zabaw, także w zaprzyjaźnionych dworach, gdzie życie towarzyskie łączyli z odpoczynkiem: w Pławo-

²¹ Tamże.

wicach, majątku Ludwika Hieronima Morstina – na dwu zjazdach poetów w 1928 i 1929 r. i we Wronczynie – majątku Jackowskich. Wreszcie podczas jedyne go zagranicznego wyjazdu całej grupy – w marcu 1928 r. do Prag²². Nie zapomniano także o integrującej roli kawiarni „Ziemiańskiej” przy ul. Mazowieckiej, a szczególnie jej słynnego półpięterka.



Skamandryci w Pradze. Stoją od lewej: Julian Tuwim, ambasador M. Grzybowski, Jan Lechoń, Antoni Słonimski. Siedzą: Kazimierz Wierzyński, W. Grzybowska, Mieczysław Grydzewski, 1928 r. Ze zb. ML

Na piętrze przedstawiono twórców i zadania tygodnika satyrycznego „Cyrulik Warszawski”, którego redaktorem był najpierw Jan Lechoń, ale swe utwory publikowali wszyscy Skamandryci. Stąd już tylko krok do satyrycznej, kabaretowej i teatralnej twórczości Tuwima i innych.

Następny etap to dojrzała poezja Tuwima, powstająca w latach trzydziestych – niepokoje egzystencjalne i powrót do etymologii słowa. *Słowo polskie, które Tuwim zawsze otaczał gorącą, żarliwą miłością, chroni go teraz przed samotnością*²³. W tym okresie Tuwim odgrywa czołową rolę w poezji polskiej. „Na fotografiach odnajdujemy pozostałych Skamandrytów, a fragmenty z trzech, niemal jednocześnie wydanych w latach 1935-1936 tomów poezji Wierzyńskiego, Słonimskiego i Tuwima zwracają uwagę, jak zaczynają rozchodzić się ich wyobrażenia o Polsce²⁴.

²² Tamże.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

W ostatniej sali przedstawiono drugi po *Kwiatach polskich* poemat Tuwima – *Bal w Operze*. Utwór ten łączy w sobie najlepsze doświadczenia poetyckie i kabaretowe autora z jego wynalazczością językową. Tekst ilustrują prace Bronisława Wojciecha Linkego, powstałe w 1946 roku.

Scenariusz obu wystaw przygotował Tadeusz Januszewski. Komisarzami byli: Ewa Sadzińska, Elżbieta Banko-Siwiek i Tadeusz Januszewski.

Działalność kulturalna Muzeum to nie tylko wystawiennictwo. Życie i twórczość Juliana Tuwima prezentowano również na spotkaniach i spektaklach²⁵. Dnia 29.10.74 odbył się wieczór jego pamięci, zorganizowany wspólnie z Oddziałem Warszawskim ZLP dla uczczenia 20 rocznicy śmierci poety. Opowiadał o nim Juliusz Wiktor Gomulicki, wiersze recytowali Zofia Mrozowska i Zbigniew Zapasiewicz.

Najmłodszy widzowie i czytelnicy – specjalna grupa odbiorców – mogli uczestniczyć 29.11.81 w poranku dla przedszkolaków *Tuwim dzieciom*, na który składała się pogadanka Jolanty Pol i recytacja Mieczysława Czechowicza. W ramach imprez cyklicznych w latach 1986-1990 odbyły się w sumie 342 spektakle *Spotkania z panem Tuwimem* (1986 – 40, 1987 – 49, 1988 – 90, 1989 – 82, 1990 – 81).

Osobę i twórczość Jarosława Iwaszkiewicza przedstawiono na czterech wystawach indywidualnych. Pierwszą, otwartą 18 lutego 1974 roku, zorganizowano w 80-lecie urodzin poety i pisarza. Miała być w założeniu „odwizdaninami w Stawisku”. Powstała z udziałem samego *Jubilata, który organizatorów wystawy oprowadzał najpierw po swoim domu, sugerując nawet, które z eksponatów widziałby obecnie w Muzeum Literatury, a które <<pokażecie już po mojej śmierci>>*²⁶. Jej komisarzem i autorem scenariusza była Zofia Wolska-Grodecka, oprawę plastyczną przygotował Bratysław Wolczyński. Zwiedzający mogli *pooddychać atmosferą domu w Stawisku, będącego symbolem wielkiej europejskiej kultury*.²⁷ Pokazano m.in. *zdjęcia z domowych albumów, te, które pisarz ceni szczególnie – jak wspólne ze Stefanem Starzyńskim i powiększenia ludzi mu szczególnie bliskich, których imiona można spotkać na kartach książek pisarza*²⁸, *zdjęcia-dokumenty okresu międzywojennego i te, które pozwalały na poznanie Iwaszkiewicza od strony nieoficjalnej*²⁹.

²⁵ Podstawowe informacje o wystawach, spotkaniach i spektaklach przygotowywanych w Muzeum Literatury – por. *Kalendarium wystaw i imprez kulturalnych organizowanych przez Muzeum Literatury*, oprac. Zofia Wolska-Grodecka. W: Blok-Notes 1978; 1983; 1988; 1991; 1994.

²⁶ J. Odrowąż-Pieniążek: *Wstęp. W: Katalog wystawy „Iwaszkiewicz”*. Warszawa, Muzeum Literatury, marzec-czerwiec 1984.

²⁷ Z. Libera: *Znaczenie Muzeum Literatury w kształtowaniu życia kulturalnego w stolicy i kraju*. Blok-Notes 1988 nr 9 s. 331.

²⁸ K. Gałczyńska: *Wśród pamiątek. (Wystawa J. Iwaszkiewicza w Muzeum Literatury w Warszawie)*. Trybuna Ludu 1974 nr 57 s. 7.

²⁹ R.G.: *Śladami Iwaszkiewicza. (Wystawa w Muzeum Literatury)*. Tygodnik Kulturalny 1974 nr 9 s. 11.

Druga, pt. „Poznać, zrozumieć, wyrazić” została zorganizowana w kulturalnych moskiewskiego teatru im. E. Wachtangowa w 1976 roku (12 listopada – 18 grudnia) z okazji premiery *Lata w Nohan*³⁰ otwierana również w obecności Iwaszkiewicza – podobnie jak trzecia, w dawnej willi Zygmunta Bartkiewicza, obecnie siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Brwinowa, zorganizowana wspólnie z Mazowieckim Towarzystwem Kulturalnym dla uczczenia 50 rocznicy zamieszkania Iwaszkiewiczów w Stawisku – 10 czerwca 1978 roku³¹ (scenariusz – G. Martenko, oprac. plast. Witold Błażejowski, czynna do 17 września). Wystawa moskiewska została zorganizowana z okazji III Festiwalu Dramaturgii Polskiej w ZSRR. Autorem scenariusza była Grażyna Martenko, plastycznie przygotował ją Witold Błażejowski, komisarzem był Wojciech Chmurzyński.

Wystawa brwinowska nie była powtórzeniem ekspozycji Muzeum Literatury z 1974 roku. W odrębny sposób przedstawiła ważniejsze momenty biografii pisarza. *W samym wejściu – (znalazły się) fotografie pisarza i motto mówiące o głębokim zaangażowaniu uczuciowym w sprawy Polski*³². W pomieszczeniach na parterze zobrazowano wczesne lata życia. *Dwie fotografie z dzieciństwa: jedna z trzema siostrami (w wieku 8 lat) i z ulubionym psem Migdałem*³³. W kolejnych salach następne etapy biografii, ilustrowane m.in. zdjęciami Skamandrytów i przyjaciół pisarza (Baczyńskiego, Gajcego, Trzebińskiego) oraz fotografiami samego Iwaszkiewicza – przed wejściem do Stawiska czy z psem na tle lasu.

Ostatnia wystawa – „Jarosław Iwaszkiewicz” – została otwarta 2 marca 1984 roku, w 90 rocznicę urodzin i 4 rocznicę śmierci pisarza (według scenariusza Haliny Tchorzewskiej-Kabaty i Zofii Wolskiej-Grodeckiej. Materiał fotograficzny (w tym 5 zdjęć zamieszczonych również w katalogu) pochodził z archiwum Jarosława Iwaszkiewicza³⁴, przyszłego Muzeum w Stawisku; w Dziale Dokumentacji ML pozostały odbitki w katalogu wgłądówek. Główny wątek scenariusza obejmował utwory związane z licznymi podróżami autora.

Na wydzielonych ścianach muzeum wisi wiele fotografii, przedstawiających Iwaszkiewicza z żoną Anną, wierną towarzyszką życia i podróży, z poetą Jerzym Liebertem, którego zapoznał podczas prowadzenia w 1920 r. działu literackiego „Kuriera Polskiego”. (...) Można obejrzeć również zdjęcie wykonane w 1942 r. w Stawisku z córkami Marią i Teresą, S. Piętkiem i K.K. Baczyńskim oraz fotografię przedstawiającą J. Iwaszkiewicza z kró-

³⁰ W. Chmurzyński, G. Martenko: *Poznać, poniat', wyraził. Wystawka, poswieczona twórczemu Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1976.

³¹ Por. G. Martenko: *J. Iwaszkiewicz. Folder wystawy zorganizowanej przez Muzeum Literatury w siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Brwinowa*. Warszawa 1978.

³² A. K.[asprzycka].: *Wystawa Jarosława Iwaszkiewicza*. *Polonistyka* 1978 nr 6 s. 441-442.

³³ Tamże, s. 442.

³⁴ Por. G. Martenko: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Op. cit.

lową belgijską Elżbietą podczas V Konkursu Chopinowskiego czy wspólne ujęcie z J. Ozgą-Michalskim. (...)

W kilku salach, łącznie z pięterkiem, pomieszczono na zasadzie translokacji nie tylko część wyposażenia Stawiska, podwarszawskiej siedziby pisarza, ale również udało się wydzielić nieco miejsca na podróże duńskie, włoskie, paryskie, petersburskie czy niemieckie³⁵.

I chociaż książka, rękopis czy małe, czasem żółkłe już zdjęcie, nie są najłatwiejsze do eksponowania, gdyż ekspansywnością wyrazu przebijają je zawsze obraz czy rzeźba; są one na tej wystawie nośnikami pewnych treści ponadczasowych. Uczą i przybliżają postać Iwaszkiewicza, który nie jest tu żadnym monumentem z brązu, lecz człowiekiem z krwi i kości, lubiącym spacerować ze swoimi psami i nie wstydzającym się kulinarnych słabostek³⁶.

Wystawę pierwszą, według scenariusza Zofii Wolskiej-Grodeckiej (komisarz – Elżbieta Banko-Siwiek), przygotowaną odpowiednio na zlecenie MSZ dla Ośrodka Informacji i Kultury Polskiej w Pradze, otwarto 4.06.84 w praskiej Bibliotece Miejskiej. Czynna była do 25 czerwca.

Wystawa „Jarosław Iwaszkiewicz” w tymże 1984 roku podróżowała jeszcze do Biblioteki Centrum Kształcenia Ustawicznego nr 3 w Warszawie (październik – listopad) oraz do Zespołu Szkół Zawodowych w Sochaczewie, z okazji nadania mu imienia J. Iwaszkiewicza (13-31 października).

W 1985 roku wystawa ta została wypożyczona Klubowi Międzynarodowej Prasy i Książki w Gliwicach (18 kwietnia – 15 maja) oraz Szkole Podstawowej im. J. Iwaszkiewicza w Zgorzelcu (10-24 września).

Iwaszkiewiczowska wystawa oświatowa pojechała w 1986 roku do Szkoły im. J. Iwaszkiewicza w Olkuszu, w 1987 roku do Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki w Puławach, a w 1988 roku do Szkoły Podstawowej nr 21 we Włocławku, do Stawiska i Domu Kultury Budowlanych w Warszawie. Natomiast w 1989 roku ta sama ekspozycja została przedstawiona w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy.

Dnia 9 marca 1986 roku otwarto wystawę „Jarosław Iwaszkiewicz” w Instytucie Polskim w Paryżu, w 6 rocznicę śmierci i jednocześnie ostatniego pobytu pisarza we Francji. Scenariusz: Halina Tchórzewska-Kabata, opracowanie plastyczne: Krzysztof Burnatowicz. Czynna do 4 kwietnia.

Tę samą wystawę przedstawiono 9 października 1986 roku w Muzeum Literatury w Pradze (Pamatnik Narodniho Pisemnictvi). Została zorganizowana przez ML oraz Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej w Pradze. Zebrano na niej materiały fotograficzne, wydania dzieł pisarza od debiutu do wydań pośmiertnych, oryginalne pamiątki z jego domu w Stawisku. Trwała do 15 listopada. Scenariusz: H. Tchórzewska-Kabata, komisarz Elżbieta Banko-Sitek.

³⁵ P. Wągiel: *Iwaszkiewicz. Rzeczywistość 1984* nr 15 s. 10.

³⁶ M. Borkiewicz: *Podróże Iwaszkiewicza (Wystawa w Muzeum Literatury)*. „Tak i Nie” 1984 nr 17 s. 13.



Jarosław Iwaszkiewicz i Melchior Wańkowicz na kiermaszu książki w Warszawie, maj 1961 r.
Fot. Edmund Radoch. Ze zb. ML

Ekspozycja pojechała następnie do Bułgarii, gdzie została otwarta 17 lutego 1987 roku w Ośrodku Informacji i Kultury Polskiej w Sofii, w bułgarskiej wersji językowej, poszerzona o związki Iwaszkiewicza z tym krajem, m. in. przedstawiono oryginalny dyplom nagrody literackiej im. Nikoly Wapcarowa z 1979 roku. Wystawa trwała do 1 marca. Ekspozycję uzupełniło wystąpienie Elżbiety Banko-Sitek nt. *Życie i twórczość Jarosława Iwaszkiewicza*.

Podobny referat wygłosiła ona w 1988 roku w Domu Kultury Przedsiębiorstwa Usług Socjalnych na warszawskiej Woli.

Osoba i twórczość Jarosława Iwaszkiewicza były obecne również na innych wystawach Muzeum Literatury: „Poezja polska 1944-1974”, na kijowskiej wystawie „Od Mickiewicza do Przybosa” (22 kwietnia – 7 maja 1977 r., „Dekada Kultury Polskiej”) oraz w Centre George Pompidou na *Presence polonaises* w Paryżu w 1983 roku. Pisarz przez cały czas pozostawał w przyjacielskich stosunkach z Muzeum, odwiedzając je lub przekazując dary (np. korespondencję z czasów wojny). Muzeum ze swej strony nie poprzestało na działalności wystawienniczej. Dnia 23.02.81, w pierwszą rocznicę śmierci pisarza, zorganizowano wieczór pamięci Jarosława Iwaszkiewicza. Złożyły się na niego: wspomnienie Lesława Bartelskiego, recytacje tekstów poetyckich w wykonaniu Aleksandry Zawieruszanki i Stanisława Zaczyka.

Dnia 24.07.81 otwarto Muzeum Jarosława Iwaszkiewicza w Sandomierzu – jako oddział Muzeum Okręgowego, z inicjatywy społeczeństwa, na znak wdzięczności za miłość pisarza. Scenariusz ekspozycji przygotowała Grażyna Martenko-Obrąpalska, za opracowanie plastyczne odpowiadał Witold Błażejowski. Placówka powstała w budynku odtworzonym dokładnie na planie dawnego domu państwa Świestowskich przy ul. Katedralnej 5, w którym to Iwaszkiewicz spędzał wakacje w latach 1936-39. Ekspozycja na pierwszym piętrze to trzy pokoje pełne zdjęć pisarza z czasów podróży po Polsce i świecie. Nie brakuje i tych z Sandomierza.

Pozostali Skamandryci również byli prezentowani na tematycznych wystawach czasowych w ML, choć już nie na tak dużą skalę.

W dniach 15.05-20.06.1991 w Muzeum trwał pokaz pamiątek, rękopisów i książek Jana Lechonia, zorganizowany z okazji sprowadzenia do Polski jego prochów, przygotowany przez Ewę Sadzińską. Podczas otwarcia jego utwory recytowała Irena Jun.

Dnia 12.05.86 nastąpiło uroczyste podpisanie aktu darowizny pamiątek po Kazimierzu Wierzyńskim (biblioteka i wyposażenie gabinetu) na rzecz ML przez syna Grzegorza i bratanka Stanisława Wierzyńskich. W efekcie przejęcia tych eksponatów 24.04.89 nastąpiło otwarcie gabinetu w ML, w 20 rocznicę śmierci poety. Koncepcja scenariusza należała do kustosz Elżbiety Szymańskiej, opracowanie plastyczne – Krzysztof Burnatowicz.



Jan Lechoń w Nowym Jorku. Ze zb. ML

Wkrótce potem, również w ramach obchodów 20 rocznicy śmierci poety, 29.09.89 odbył się uroczysty wieczór poezji K. Wierzyńskiego. Słowo wstępne przygotował Waldemar Smaszcz, recytacje – Irena Jun, skrzypce – Adam Haftkowski.

Dokumentacja fotograficzna Skamandrytów wykorzystywana była także na wystawach tematycznych związanych z ich osobami pośrednio – bądź przez epokę dwudziestolecia, przyjaźnie i związki z innymi twórcami, dorobek wydawniczy. Ich podobizny można było znaleźć m.in. na następujących ekspozycjach:

- *Literaci w portretach Witkacego*. Wystawa przygotowana przez Grażynę Martenko i Bożenę Kołodziejczak, otwarta 22.09.75.
- *Wystawy w Muzeum Literatury w latach 1955-1975*. Ekspozycja zorganizowana dla Muzeum Aleksandra Puszkina w Moskwie, w ramach bezpośredniej współpracy, otwarta 1.10.77. Materiał do niej przygotowała Barbara Prąglowska.
- *Wizerunki pisarzy polskich* – przedstawione w Salonie Wystaw Artystycznych w Żorach w dniach 6-20.05.81; ze zbiorów ML wybrał i przygotował Władysław Ordęga.
- *Karol Szymanowski i jego czasy*. Wystawa ML pod patronatem MKiS, zorganizowana w setną rocznicę urodzin kompozytora, otwarta w salach „Zachęty” i Biura Wystaw Artystycznych w Krakowie, w dniach

28.04 – 0.05.83. Scenariusz Wojciech Chmurzyński, opracowanie plastyczne Krzysztofa Burnatowicza.

- *Presences polonaises*. O współczesnej polskiej sztuce i literaturze, wystawa w Centre Pompidou w Paryżu, zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi. Przygotowana przez Wojciecha Chmurzyńskiego i Jerzego Lisowskiego. Czynna od 22 czerwca do 25 września 1983.
- Jubileuszowa wystawa *Czytelnik 1944 – 1989*. Ekspozycja ukazująca 45-letni dorobek wydawnictwa, przygotowana wspólnie z ML, trwała od 30 października do 4 grudnia 1989.
- Pokaz poświęcony Tadeuszowi Boyowi-Żeleńskiemu, przygotowany w 50 rocznicę śmierci z materiałów związanych z pisarzem ze zbiorów ML. Realizacja Maria Krawczyk. Czynny w dniach 9.09 – 15.11.91.
- Dnia 12.09.91 otwarto wystawę *W kręgu paryskiej «KULTURY»*, poświęconą działalności Instytutu Literackiego i miesięcznika „Kultura” oraz grupie osób ją tworzących, na czele z Jerzym Giedroyciem. Przedstawiono dzieje „Kultury” widziane z kraju: silne związki z Polską, losy twórców, świadectwa represji za kolportaż, cenzury i konfiskat. Autorzy: Kazimierz Dąbrowski i Łukasz Kossowski. Czynna była do 30 marca 1992. Dnia 10 kwietnia 1992 wystawa ta została przeniesiona do Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Gdańsku, gdzie udostępniano ją do 30 kwietnia.

Działalność popularyzatorska i wykorzystanie zbiorów Archiwum Dokumentacji Mechanicznej podlega ustaleniom prawnym. *Materiały archiwalne przechowywane w archiwach państwowych udostępnia się dla celów naukowo-badawczych, rządowych, popularyzacji nauki i kultury narodowej w interesie osób prywatnych. Jeżeli archiwum posiada mikrofilm lub fotokopie materiałów archiwalnych, nie udostępnia się w zasadzie oryginałów. Materiały archiwalne wchodzące w skład państwowych zasobów archiwalnych mogą być również udostępniane dla potrzeb gospodarki, nauki i kultury narodowej w drodze wydawania ich drukiem, organizowania wystaw, rozpowszechniania za pośrednictwem publicznych źródeł informacji (prasa, film, radio, telewizja) jak też udzielania informacji tematycznych³⁷. Ale: Oryginalne materiały archiwalne, poza powierzonymi stale muzeum, mogą być używane do celów wystawowych jedynie w specjalnie uzasadnionych przypadkach za zgodą Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych i z obowiązkiem przestrzegania ustalonego przez niego regulaminu³⁸. Zbiory ADM były więc udostępniane Muzeum Literatury z przeznaczeniem na cele wystawiennicze, lecz w formie kopii odbitek pozytywowych. Tak pozyskane obiekty mają swoje negatywy w zbiorach ML oraz są w Muzeum dostępne w katalogu wglądówek, z zaznaczeniem miejsca przechowywania oryginału³⁹.*

³⁷ Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dn. 22.03.1957 r, w sprawie korzystania z materiałów archiwalnych. *Mon. Pol. nr 24 poz. 173; zmiany: Mon. Pol. z 1966 r, nr 5 poz. 44 i z 1968 r. nr 4 poz. 24), par. 1 i par 17.*

³⁸ Tamże, par. 18.

³⁹ Por. wyżej.

Centralna Agencja Fotograficzna na początku swojej działalności zaproponowała przygotowywanie tzw. gazetek o charakterze oświatowym (por. zbiór dotyczący Juliana Tuwima, w zbiorach Biblioteki Narodowej). Był to pewien komplet zdjęć dotyczących jednego autora i jego twórczości, prezentujący jego osobę (portrety, spotkania z czytelnikami, życie prywatne, twórczość) i wydawnictwa (zdjęcia niektórych tytułów i rękopisów). Gazetki mogły być wykorzystywane np. w szkołach czy bibliotekach z okazji ich jubileuszów lub odznaczeń. Poziom techniczny odbierał im jednak atrakcyjność, zaprzestano więc ich przygotowywania. Minął również okres, w którym podobna unifikacja działań oświatowych wynikała z prowadzonej polityki państwa.

3.3.2. Publikacje w prasie, na przykładzie „Wiadomości Literackich”

W prasie okresu powojennego (m.in. „Kultura”, „Życie Literackie”) można znaleźć fotografie literatów najczęściej towarzyszące recenzjom publikacji, wywiadom, artykułom okazjonalnym (rocznice, jubileusze, odznaczenia i nagrody). Dla dokumentacji Skamandrytów najlepszą egzemplifikacją wydaje się być przesłedzenie publikacji zdjęć w tygodniku przedwojennym, jakim były „Wiadomości Literackie”, ze względu na ich profil oraz związki łączące tę grupę z redakcją.

„Wiadomości Literackie” były tygodnikiem literacko-kulturalnym okresu międzywojennego, wydawanym przez A. Bormana i M. Grydzewskiego⁴⁰. Ukazywały się w latach 1924-1939 pod redakcją Mieczysława Grydzewskiego. Szybko stały się pismem najbardziej liczącym się na rynku literackim – w okresie największej popularności wychodziły w nakładzie 15 tys. egzemplarzy. Skamandryci współpracowali z nim ściśle. Pisali artykuły, reportaże z podróży (Słonimski, Iwaszkiewicz), prowadzili stałe działy (Słonimski: „Kronika tygodniowa”, Tuwim i Słonimski: „Camera obscura”, „Książki najgorsze”).

Wzorując się na formule francuskiego tygodnika „Les Nouvelles Littéraires”, w czasopiśmie położono nacisk na zwięzłą informację o wydarzeniach życia literackiego w kraju i zagranicą, podawaną graficznie w stylu gazetowym (informacje o nagrodach literackich, konferencjach międzynarodowych, wyjazdach, wydarzeniach krajowych). Wraz z rozwojem pisma zaczęły pojawiać się formy dłuższe i poważniejsze: recenzje nowych książek, sztuk teatralnych, artykuły publicystyczne, eseje. Mimo to czytelnicy wśród zastrzeżeń zgłaszali przede wszystkim brak powagi intelektualnej, hołdowanie snobizmom kulturalnym, płytkość i pogoń za sensacją.

⁴⁰ Por. A. Brodzka et. al., red., *Słownik literatury polskiej XX wieku*. op. cit. s. 1772-1776.



Wręczenie „Nagrody Młodych” PAL Jerzemu Andrejowskiemu. Drugi od lewej Kazimierz Wierzyński. Warszawa 3. 04. 1939 r. Ze zb. ADM

W „Wiadomościach” pisano o różnych rodzajach literatury, preferując jednak poezję. W nocie programowej „Od redakcji”⁴¹ Grydzewski deklaruwał: *Pismo nasze nie reprezentuje żadnej szkoły estetycznej. Nie walczy o tę czy inną doktrynę. Nie broni i nie chce żadnych dogmatów krępujących swobodę twórczości. Dlatego proklamuje hasło poszanowania i czci dla każdego sposobu i dla każdego objawu uczciwej pracy w imię sztuki.*

Mimo tych obietnic, czytelnicy z łatwością zauważyli preferencje poetyki skamandryckiej i orientację prosanacyjną. Chociaż publikowano teksty różnych twórców (również – mimo pewnej niechęci – futurystów i Awangardy Krakowskiej), ton nadawali Skamandryci i ich sympatycy. *Tygodnik zdecydowanie reklamował twórczość «wielkiej piątki» oraz publikował wiersze poetów, którzy pozostawali wyraźnie pod wpływem poetyki skamandryckiej, jak m.in. M. Braun, J. Brzechwa, M. Hemar, Ś. Karpiński, G. i Z. Karscy, J. Liebert, S. Napierski, J. Paczkowski, J. Wittlin, J. Wołoszynowski*⁴².

Początki jednak były trudne, jak wspomina zaprzyjaźniony z Grupą Stanisław Baliński. *Pięciu głównych poetów <<Skamandra>> zgodziło się na umieszczenie swych nazwisk w spisie pierwszych współpracowników pisma – Tuwim był autorem nazwy „Wiadomości Literackie” – ale przyjęło pomysł tygodnika bez entuzjazmu, niektórzy – wręcz krytycznie. (...) Skamandryci zajęli w stosunku do projektu stanowisko chłodne i raczej krytyczne. Jakie były powody takiego nastawienia, nie umiem powiedzieć. Myślę jednak że dla Skamandrytów trybuna <<Skamandra>> wydawała się cenniejsza i ważniejsza od platformy tygodnika literacko-informacyjnego, który z natury rzeczy musiał zatoczyć szersze kręgi, zabiegać o większą popularność, objąć większą ilość współpracowników i rozszerzyć zakres zagadnień i spraw artystycznych, nie ograniczając się wyłącznie do spraw poezji i literatury.*

Pierwszy numer „Wiadomości Literackich” wywołał zainteresowanie, format pisma stanowił ważką atrakcję, ale poeci „Skamandra” uznali numer za słaby, niemal za skandaliczny. Przewodzili w tej krytyce Lechoń i Tuwim, podsycani przez Wieniawę-Długoszowskiego. Słonimski zajął stanowisko „non belligerency”. Iwaszkiewicz i Wierzyńskiego nie było w Warszawie.

W tydzień potem wyszedł drugi numer „Wiadomości”, który spowodował całkowitą zmianę w nastawieniu Skamandrytów i spotkał się z ogólną aprobatą. (...) Do dziś nie mogę pojąć, na czym polegała ta zmiana sądów. (...) W każdym razie rozwiały się lekkie chmury na niebie skamandryckim, i wszyscy poeci „Skamandra” zaczęli pisać do „Wiadomości”⁴³.

⁴¹ „Wiadomości Literackie” 1924 nr 1 s. 1.

⁴² Tamże, s. 1173.

⁴³ S. Baliński: *Pierwszy numer „Wiadomości Literackich”*. Op. cit. s. 22.24-27.

Współpraca z tygodnikiem – w opinii K. Wierzyńskiego – podtrzymywała jedność Grupy. *Żeśmy się nie rozlecieli na wszystkie strony, nie rozeszli się równie szybko jak zesłiliśmy się razem, jest zasługą Grydzewskiego. (...) Bez niego nie powstałby „miesięcznik poetycki” <<Skamander>>, bo nikt z nas nim się poważnie nie interesował. Nie wiem czy odbywałyby się zebrania redakcyjne, w których zresztą brali udział ludzie zupełnie z nami nie związani. Nie miałyby do kogo dołączyć tak świetne talenty jak Pawlikowska, Wittlin albo Baliński. Grydzewski wniósł ze sobą instynkt gromadzki i skrzętność gospodarza, i one pomogły mu zebrać odrębne osobowości pod jednym dachem, póki dach się nie zawalił a dawni przyjaciele nie rozeszli się bez podania ręki⁴⁴.*

Fotografie w „WL” (obok licznych karykatur i portretów) zamieszczano przede wszystkim przy okazji recenzowania nowych książek (33) i sztuk teatralnych (1), przyznawania nagród (8) i z różnych innych okazji (26) – wywiadów, reportaży (które były również kilkakrotnie ilustrowane fotografiami autorstwa np. Iwaszkiewicza (podróż do Włoch) czy Słonimskiego (Listy z Ameryki)). Były to zdjęcia pojedyncze, w większości portretowe, rzadziej grupowe czy pozowane, przede wszystkim szerokiego kręgu członków (zdjęć ogółem 78) i sympatyków Skamandrytów. Zdjęć zbiorowych grupy ukazało się 10, w tym tylko dwa, na których są wszyscy razem – z okazji otwarcia kawiarni „Picador” w 1918 roku oraz w winiarni Fukiera z okazji przyjazdu do Warszawy Tomasza Manna (zdjęcie to nie ma jednak szczególnego charakteru grupowego, jest fotografią wszystkich uczestniczących w przyjęciu literatów polskich). Na pozostałych siedmiu zawsze kogoś brakuje, nawet na tym z podróży grupy do Pragi – być może jest to zdjęcie autorstwa Iwaszkiewicza, którego nie ma na opublikowanej fotografii.

Najwięcej zdjęć przypada Iwaszkiewiczowi (24), następnie Wierzyńskiemu (17), Słonimskiemu (10), Tuwimowi (10) i Lechoniowi (7). Ten porządek jest zrozumiały i wytłumaczalny popularnością, twórczością i kolejami losu poszczególnych pisarzy. Iwaszkiewicz dużo publikował, pracował w dyplomacji, otrzymywał nagrody. Również Wierzyński miał duży i kilkakrotnie nagradzany dorobek literacki. Słonimski i Tuwim znajdowali się często w sytuacjach kontrowersyjnych, Lechoń publikował bardzo niewiele, ostatecznie wyjechał do Paryża.

Strona techniczna zależała od możliwości przemysłu poligraficznego. Tygodnik drukowano w formie gazetowej, układzie sześciospaltowym, ze zróżnicowaną czcionką, śródtytułami i magazynową grafiką. Zdjęcia są jednak często nieostre, bardzo ciemne, niewyraźne. Pojedyncze nie zawsze sygnowane, a niektóre sygnowane ze szczególnym znaczeniem, że wykonano je dla potrzeb „WL”.

⁴⁴ K. Wierzyński: *Pochwała redaktora* Op. cit. s.178.

	recenzje książek	recenzje sztuk teatralnych	nagrody	inne	Ogółem
J. Lechoń	4	–	1	2	7
J. Iwaszkiewicz	12	1	2	9	24
A. Słonimski	3	–	–	7	10
J. Tuwim	7	–	1	2	10
K. Werzyński	7	–	4	6	17
wspólne	–	–	–	10	10
Ogółem	33	1	8	36	78

3.3.3. Wydawnictwa zwarte, w których wykorzystano materiał fotograficzny dotyczący Skamandrytów (opracowania, wydania polskie, przekłady)

Nie jest zadaniem niniejszej pracy przygotowanie bibliografii publikacji zwartych autorstwa Skamandrytów lub dotyczących ich życia czy twórczości. Warto jednak uzupełnić uwagi o dostępnych w warszawskich placówkach materiałach fotograficznych o pewną egzemplifikację, tzn. o informacje o tych wydawnictwach, w których umieszczono jedno lub więcej zdjęć „piątki poetów”.

Przeprowadzono kwerendę tych publikacji, w których spodziewano się znaleźć materiał ilustracyjny (co zaznaczono w katalogach bibliotek). Wynikiem jej jest lista 185 tytułów wzbogaconych fotografiami⁴⁵. Zapoznano się z opracowaniami życia i twórczości poszczególnych pisarzy oraz polskimi i obcymi wydaniem ich dzieł. Nie brano pod uwagę np. opracowań dotyczących epoki literackiej, w której tworzyli, gdyż w ten sposób zakres kwerendy pozostałby nieograniczony⁴⁶. Liczba powyższa stanowi jedynie

⁴⁵ Stanowi ona Załącznik 7 do oryginalnego tekstu rozprawy doktorskiej.

⁴⁶ Przykładem takiego wydawnictwa może być *Literatura polska w okresie międzywojennym*, tomy 1-4 (w serii *Obraz literatury polskiej XIX i XX w.*), wszystkie wzbogacone ogromną liczbą fotografii, zwłaszcza tom 2, przedstawiający sylwetki pisarzy, w tym Skamandrytów.

część produkcji wydawniczej związanej ze Skamandrytami, około 1/3. Na podstawie tych danych można jednak wysnuć pewne wnioski i nakreślić ogólny obraz.

Liczba publikacji ilustrowanych fotografiami przypadających na poszczególnych poetów rozłożyła się następująco:

J. Iwaszkiewicz	– 86
J. Lechoń	– 10
A. Stonimski	– 11
J. Tuwim	– 50
K. Wierzyński	– 18

Już z tego pobieżnego zestawienia wyraźnie widać zależność liczby (a jeśli chodzi o obecność fotografii – to i jakości) publikacji nie tylko od płodności pisarskiej, ale i sytuacji politycznej i poczytności w okresie po II wojnie światowej. Wydania przedwojenne w dorobku „fotograficznym” są sporadyczne, właściwie powtarza się tu tylko nazwisko J. Przeworskiego jako wydawcy umieszczającego taką podobiznę autora w nowej książce. Nieobecni w kraju po 1945 roku Wierzyński i Lechoń dość rzadko byli uwzględniani w planach wydawniczych, późny powrót Stonimskiego z emigracji też wyraźnie zmniejszył jego dorobek edytorski. Natomiast pozycja i popularność u władzy Iwaszkiewicza uwidoczniła się w liczbie wydawnictw. Chodzi tu nie tylko o publikacje ich dzieł, ale również opracowania krytyczne tychże i analizy biografii.

Materiał fotograficzny pojawia się w znacznej liczbie przede wszystkim w opracowaniach ich życia i twórczości, publikacjach wspomnień czy listów. Są to wtedy zdjęcia ilustrujące kolejne etapy czy ważne wydarzenia z życia twórców – rozrzucone w tekście, bądź zebrane w jednym miejscu (w środku lub na końcu tekstu). Najczęściej tablice takie są uzupełnione spisem ilustracji na końcu książki, z podaniem autorów bądź plącówki – osoby – udostępniającej materiały i powielającej oryginał.

Wydania dzieł uzupełniane są przede wszystkim ilustracją umieszczaną we frontispisie (różnie rozumianym – jako karta przed- lub potytułowa), często wraz z facsimile podpisu twórcy. Przy pojedynczych fotografiach rzadko zdarza się znaleźć nazwisko fotografa – autora czy kopisty – oraz miejsce przechowywania oryginału. Danych tych nie podają w ogóle wydawnictwa zagraniczne.

Wśród autorów zamieszczanych zdjęć najczęściej pojawia się nazwisko Benedykta Jerzego Dorysa i fotografów współpracujących z CAF, wśród miejsc – Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie i Archiwum Dokumentacji Mechanicznej. Ze względu na liczbę publikacji związanych z Iwaszkiewiczem, zasoby Stawiska stanowią najczęściej podawane źródło przechowywania oryginału (adnotacja: z archiwum Autora).

Nie wszystkie publikacje odznaczają się dbałością edytorską, jakość zdjęć pozostawia wiele do życzenia. Zdarzają się wyraźnie widoczne retusze, a nawet kilkakrotnie powielane błędy – odwrócone o 180° zdjęcia



Antoni Słonimski, 1955. Fot. B. Dorys. Ze zb. ML

J. Iwaszkiewicza przy biurku w gabinecie w Stawisku, co poznać można po odrotnym zapięciu marynarki i chusteczce w butonierce po prawej, zamiast po lewej stronie. Błąd ten nie został skorygowany w kolejnych publikacjach jego dzieł, wychodzących w tym samym wydawnictwie.

Poszczególne ujęcia dość często się powtarzają (przykład najbardziej rzucający się w oczy to portret J. Tuwima autorstwa B.J. Dorysa w kolejnych wydaniach jego *Wierszy dla dzieci*). Zjawisko to można zaobserwować nie tylko w odniesieniu do portretów umieszczanych we frontispisach, ale i w obrębie zdjęć mających ilustrować koleje życia twórcy. Powtarza się kilkakrotnie wspólne ujęcie Skamandrytów na dworcu przed wyjazdem do Pragi, spotkanie z Tomaszem Mannem w winiarni Fukiera, przyjazd Ilji Erenburga do Warszawy i przywitanie z Tuwimem, złote gody Iwaszkiewiczów w Stawisku.

Część zdjęć ilustruje ważne czy nawet przełomowe etapy współpracy Skamandrytów, nie można ich więc pominąć. Inne pozostają po powieleniu w archiwum wydawnictwa (np. Czytelnika) i dostęp do nich jest najłatwiejszy. Jest to prawdopodobne zwłaszcza w przypadku przekładów na języki obce, kiedy nowe wydanie powstawało nie z materiałów oryginalnych autora, ale na podstawie już istniejącej publikacji polskojęzycznej (łącznie z materiałem ilustracyjnym).

Pozostaje również kwestia praw autorskich do zdjęć wykonywanych przez fotoreporterów, np. d. Centralnej Agencji Fotograficznej. Odkupione prawa pozwalały na swobodne powielanie danego ujęcia, podczas gdy inne trzeba było na nowo wykupić. Problem praw autorskich zyskał duże znaczenie, w tym finansowe, zwłaszcza od chwili wprowadzenia w 1994 roku nowej ustawy. Obecnie np. powielanie materiałów zgromadzonych w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza dla celów publikacji uwarunkowane jest dodatkową opłatą (tantiemą dla autora lub Muzeum – w przypadku wykupienia praw) oraz obowiązkowym podaniem źródła pochodzenia zdjęcia. Jeśli żyje autor fotografii, Muzeum informuje go każdorazowo o wykorzystaniu jego pracy i przekazuje honorarium.

ZBIORY FONOGRAFICZNE W WYBRANYCH WARSZAWSKICH INSTYTUCJACH KULTURALNYCH

... Pierwszy raz we Lwowie pokazali się we czterech, Jan Lechoń, Julian Tuwim, Antoni Słonimski i Kazimierz Wierzyński, rok był 1924. Mówili wiersze, Tuwim znakomicie, czystym pięknym głosem, śliczną dykcją, naturalnie i prosto, Lechoń okropnie, pod nosem, Słonimski śpiewnym dźwięcznym barytonem, miał taki specjalny uroczysty głos do mówienia wierszy, Wierzyński najgorzej, bo mrucał, jękał się i mylił, skrypt trzymał przy oczach i zasłaniał sobie twarz i usta, oczywiście wtedy nie było mowy o żadnych mikrofonach, ale to nic nie szkodziło, on miał powodzenie największe, taki był piękny, oczy rwał. Najstarszy z nich wszystkich, wyglądał najmłodziej. (...) Oni właściwie byli czterema „beatlesami” nowej polskiej poezji¹.

Oto jedno z nielicznych zachowanych wspomnień przyjaciół i rówieśników Skamandrytów, którzy mogli „na własne oczy zobaczyć i na własne uszy usłyszeć” – poznać osobowości, talenty i twórczość poetów w ich własnej interpretacji. Grono to jednak nie jest duże. Wszyscy młodszy wiekiem, pokolenia następane, będą uboższe o doświadczenia osobistych spotkań z literatami znanymi z podręczników i lekcji.

Dzięki technice, dzięki zachowanym - mimo spustoszeń wojennych i cenzury – przekazom można przeżyć chociaż część tych wzruszeń i zamysłów. Istniejąca i tworzona dokumentacja fotograficzna, dźwiękowa i filmowa ułatwia nam kontakt z twórcą i dziełem, zrozumienie tak osoby, jak i twórczości każdego z poetów i pisarzy, pomaga w dokonaniu własnej oceny.

¹ M. Hemar: *Wspomnienie pośpieszne*. W: *Przebrity światłem. Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim*. Londyn 1969 s. 135.

4.1. Biblioteka Narodowa – Pracownia Dokumentów Dźwiękowych

Początki zbioru materiałów dźwiękowych w Bibliotece Narodowej sięgają okresu międzywojennego, kiedy to w ramach działu muzykaliów prowadzono Centralne Archiwum Fonograficzne, założone przez Juliana Pawlikowskiego, zawierające przede wszystkim nagrania muzyczne. Zostało ono zniszczone w 1944 roku. Po wojnie dział muzyczny wznowił tę działalność, otrzymując w 1962 roku, na mocy Rozporządzenia MKiS z 27.07.61 egzemplarz obowiązkowy całej produkcji płytowej w Polsce².

Sekcja dźwiękowa Zakładu Zbiorów Muzycznych usamodzielniała się jako Pracownia Dokumentów Dźwiękowych BN w 1982 roku. Gromadzi ona przede wszystkim produkty polskiego przemysłu fonograficznego. Do roku 1990 większość z nich pochodziła ze wspomnianego egzemplarza obowiązkowego, po tej cezurze czasowej wydawnictwa zaprzestali jednak regularnego nadsyłania swoich produktów. Część materiałów Biblioteka uzyskała w drodze zakupów, darów czy wymiany.

Celem istnienia Pracowni – zgodnym ze statutowymi zadaniami BN – jest gromadzenie i ochrona polskiego dorobku kulturalnego, w tym wypadku nagrań dźwiękowych. Większość materiałów nadal pozostaje tylko w jednym egzemplarzu, są one udostępniane w wyjątkowych okolicznościach: dla celów naukowych lub prezentacji (np. wystawa) lub jeżeli nie ma ich w innych tego typu placówkach.

Płyty przechowuje się w oryginalnych opakowaniach, w zamkniętych drewnianych szafach z przegródkami pionowymi na 20 płyt, uporządkowane według sygnatur w ramach trzech wydzielonych formatów.

BN posiada bardzo niewiele nagrań głosu pisarzy. Są to przede wszystkim dwa komplety płyt z autorecytacjami polskich poetów, nagrane na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w wydawnictwie „Polskie Nagrania” (Stanisław Ryszard Dobrowolski, Jerzy Ficowski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Stanisław Grochowiak, Kazimiera Iłakowiczówna, Jarosław Iwaszkiewicz, Mieczysław Jastrun, Anna Kamieńska, Stanisław Jerzy Lec, Tadeusz Nowak, Jan Bolesław Ożóg, Julian Przyboś, Tadeusz Różewicz, Aleksander Rymkiewicz, Włodzimierz Słobodnik, Anatol Stern, Wisława Szymborska, Jan Śpiewak, Adam Ważyk). Oprócz nich znaleźć można jeszcze tylko następujące nagrania:

- Marian Hemar, lektor własnego tekstu, dar BBC,
- Antoni Słonimski, lektor własnego tekstu, dar BBC,
- Jan Dobraczyński, słowo wstępne do *Listów Nikodema*,
- Czesław Miłosz, przemówienie i recytacje z okazji nadania tytułu doktora honoris causa w Lublinie w 1981 r.,

² Por. R. Maniecka, op. cit. s. 71.

- Władysław Broniewski, recytacje,
- Konstanty Ildefons Gałczyński, recytacje,
- Zbigniew Herbert, narracja i recytacje,
- Józef Prutkowski, recytacja.

Opis formalny katalogu w Bibliotece Narodowej pozostaje na drugim stopniu szczegółowości, zgodnym z obowiązującą normą. Sporządzenie go nie sprawia trudności, ponieważ zbiory to przede wszystkim dokumenty wydawnicze, posiadające wszystkie niezbędne informacje na okładkach towarzyszących. W zbiorach Biblioteki Narodowej nie ma nagrań dokonywanych samodzielnie przez placówkę.

Oprócz podstawowego działu muzykaliów, w Pracowni zbierane są także nagrania tzw. żywego słowa. Są one dostępne za pośrednictwem kilku typów katalogów alfabetycznych i rzeczowych: autorów, tytułów, odtwórców, ilustracji muzycznych, producentów płyt i kaset. Poszukiwania wypowiedzi własnych lub autorecytacji polskich literatów najlepiej prowadzić przez katalog odtwórców, wewnątrznie podzielony następująco:

- imitatorzy,
- **lektorzy**,
- melodeklamacja,
- **mówcy i inni**,
- r. .óby koncertów,
- recytatorzy,
- wykładowcy,
- wykonawcy,
- wykonawcy nie rozpoznani,
- wykonawcy zespołowi.

Dla pozostałych zbiorów fonoteka prowadzi następujące rodzaje katalogów:

- muzyka poważna,
- muzyka rozrywkowa,
- muzyka popularna i ludowa,
- hałasy – w układzie przedmiotowym,
- firmy produkujące płyty – układ według krajów, nazw firm, symboli i numerów firmowych.

Pierwsze trzy katalogi dzielą się na następujące ciągi o układzie alfabetycznym:

- kompozytorzy,
- incipity i tytuły,
- wykonawcy – soliści i zespoły.

W Pracowni prowadzona jest także kartoteka uzupełniająca dla ewentualnych ilustracji muzycznych: kompozytorów i wykonawców (soliści i zespoły)³.

³Tamże.

Większość materiałów to nagrania na płytach analogowych. Udostępniane są rzadko (ze względu na niewielkie zainteresowanie) instytucjom i osobom prywatnym, mają więc charakter przede wszystkim archiwalny.

4.2. Muzeum Literatury – Archiwum Foniczne

Archiwum Foniczne Muzeum Literatury działa od połowy lat siedemdziesiątych, jest jedyną tego typu placówką w Polsce. Kompletuje nagrania foniczne oraz audiowizualne. Zbiory (obecnie – 1995 rok – ok. 2 800 jednostek, średniorocznie przybywa ok. 200 nagrań) są uporządkowane według sygnatur, w oddzielnym pomieszczeniu, na różnego rodzaju taśmach (nie ma ustalonego typu, ale głównie są to taśmy szpulowe). Obsługują je dwa katalogi: osób i chronologiczny według kolejności sygnatur.

Całość zbiorów Archiwum Fonicznego ML (taśmy i nagrania płytowe) można podzielić na cztery części:

- nagrania własne ML, tj. poczynione podczas aranżowanych spotkań z twórcami w ML bądź u nich w domu, podczas których nagrywane są ich wypowiedzi oraz fragmenty twórczości w interpretacji autorskiej, realizowane według specjalnego planu, uwzględniającego pisarzy współczesnych,
- przegrania z radia i telewizji (ponieważ są dokonywane tylko ze względów archiwalnych, nie informuje się nadawców o tym procederze),
- dary: przejęte archiwum PEN-Clubu i Radia Wolna Europa (audycje z lat 1950-1960), głównie dotyczące pisarzy starszego pokolenia, emigrantów,
- nagrania różnych imprez literackich (wieczory autorskie, spotkania z pisarzami, wieczory w Klubie Księgarza, imprezy w ML, także wystawy), odbywających się w obrębie Warszawy – obecnie już na taśmach magnetowidowych.

W przywoływanym już kilkakrotnie artykule Tadeusz Januszewski zauważa naturalną, niemalże całkowicie pomijaną potrzebę wielokierunkowej dokumentacji życia środowiska literackiego: *Muzeum powinno gromadzić możliwie wszechstronną dokumentację literacką, a wśród niej również nagrania i filmy o pisarzach. Jest rzeczą smutną i niezrozumiałą, jak ubogą – przy obecnym rozwoju techniki – dokumentację tego typu posiada literatura polska. Nie oczekujemy jednak, że ktokolwiek przyjdzie specjalnie do muzeum posłuchać głosu poety, jeśli będzie mógł kupić płytę i nie ruszając się z miękkiego fotela obcować z poetą bez pośrednictwa osób trzecich. Słuchacza można przyciągnąć, jeśli nagrania będą nieznanne, dobre i atrakcyjne jednocześnie. To samo dotyczy filmu i innych środków przekazu⁴.*

⁴ T. Januszewski: *Muzea literackie...*, op. cit. s. 250.

Chociaż wypowiedź ta pochodzi z roku 1975, wydaje się, że przez ostatnie 20 lat niewiele się zmieniła polityka placówek kulturalnych wobec potrzeb różnorodnej dokumentacji życia i twórczości współczesnych pisarzy. Wyrażona przez autora obawa o liczebność zwiedzających przy szerokiej dostępności nagrań głosu nie ma odbicia w rzeczywistości, ponieważ obecnie tego rodzaju materiały wydawane są bardzo rzadko. Jedyne dwie serie autorecytacji zostały wyprodukowane przez „Polskie Nagrania” jeszcze przed powstaniem powyższego artykułu.

Proponowane rozszerzenie metod dokumentacyjnych realizuje Archiwum Foniczne ML. Zbiera ono nagrania właśnie w celach dokumentacyjnych, dla potrzeb nauki i przyszłych pokoleń. Rejestruje się nie tylko wypowiedzi autorów, ale również audycje dotyczące ich życia i twórczości, niekoniernie z ich udziałem. Materiały te są bardziej aktualne niż fotografie gromadzone przez Oddział Dokumentacji, ale w procedurze archiwizowania komórki te nie współpracują – jak wspomniano, z obecności pisarzy podczas sesji nagraniowych nie korzysta fotograf.

Audycje są przegrywane z różnych stacji radiowych i telewizyjnych, według uznania pracowników Archiwum. Priorytetowe są oczywiście programy z udziałem pisarza. Nie wszystko też uda się wychwycić. Audycje radia publicznego zaczęły być nagrywane z powodu niestarannie prowadzonej dokumentacji w archiwum samej rozgłośni.

Decyzje o bohaterach nagrań własnych są podejmowane również według wiedzy i uznania pracowników, ich orientacji w życiu środowiska literackiego. Na początku nagrano wypowiedzi osób najstarszych, obecnie rejestruje się przede wszystkim głosy osób z pewnym dorobkiem twórczym. Zwyczajem staje się również powtarzanie nagrania po 10 latach. Muzeum zbiera wypowiedzi nie tylko twórców, ale również historyków literatury, wybitnych tłumaczy, krytyków, eseistów.

Nagrania nie są realizowane planowo. Obejmują przede wszystkim osoby zamieszkałe w Warszawie lub odwiedzające stolicę. Wynika to również z problemów technicznych i braku pracowników. Od kilku lat Archiwum posiada kamerę wideo i profesjonalny sprzęt nagrywający, planuje się więc objazd większych miast Polski i odwiedziny u ludzi pióra. Taka wypowiedź jest rejestrowana w całości na taśmie magnetofonowej, a urywek 2-3 minutowy również na taśmie wideo.

Spośród nagrań dają się wyróżnić pewne cykle, np. radiowe („Portret pisarza”, „Prywatnie u...”, „Spotkanie z pisarzem”, „Zapiski ze współczesności”) czy telewizyjne, np. „Rozmowa z pisarzem” i „Literatura niepokoma”.

Zasoby Archiwum Fonicznego ML można przeszukiwać za pośrednictwem dwóch katalogów: alfabetycznego osób i chronologicznego według kolejności sygnatur. W katalogu osobowym podawane są tylko sygnatury nagrań (bez informacji o treści) z zaznaczeniem formy zapisu (foniczny, wideo), odsyłające do drugiego katalogu. Brak przy nazwiskach informacji o rodzaju działalności czy twórczości danej osoby. Jeżeli w na-

graniu uczestniczyło kilka osób, informacja o numerze nagrania znajduje się przy nazwisku każdego uczestnika (brak odsyłaczy). W ten sposób każdemu przyporządkowano dwie różne karty katalogowe: jedną dla nagrań jego wypowiedzi, drugą – dla audycji, w których nie uczestniczył bezpośrednio, ale był bohaterem wypowiedzi innych.

W drugim katalogu na opis składają się:

- imię i nazwisko bohatera audycji,
- sygnatura (z wyróżnieniem nagrań wideo),
- informacja o bezpośrednim udziale osoby w audycji – GP (głos pisarza),
- tytuł audycji/wydarzenia,
- informacja o instytucji nagrywającej,
- czas trwania nagrania,
- (sporadycznie) data nagrania,
- (sporadycznie) prędkość przesuwu taśmy.

Brak informacji o formie nagrania czy odsyłaczy do innych uczestników, co uniemożliwia poszukiwanie się tylko jednym katalogiem jednocześnie i utrudnia wyszukiwanie informacji dotyczących więcej niż jednej osoby.

Opis na kasecie również nie w pełni odpowiada normie, choć jest bogatszy o pewne szczegóły merytoryczne dotyczące tematu lub sytuacji nagrania, konkretne dane o źródle (np. która stacja radiowa czy telewizyjna wyemitowała audycję) i dane techniczne (prędkość przesuwu taśmy, kolejne przegrania – kopie). Wszystkie nagrania wpływające do archiwum są rejestrowane w księdze inwentarzowej.

Muzeum jest w posiadaniu jednego z najstarszych eksponatów fonicznych – płyty z nagraniem głosu Juliana Tuwima, z prywatną wypowiedzią dla siostry Ireny i autorecytacją fragmentu *Kwiatów polskich*. Płyta ta podróżowała w czasie II wojny światowej prawdopodobnie ze Stanów Zjednoczonych do Wielkiej Brytanii⁵.

4.3. Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN, Dział Zbiorów Specjalnych – fonoteka

Fonoteka Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki IBL, a właściwie płytoteka, była również gromadzona w profilu literacko-językowym. Obecnie, z powodu braków finansowych, nie jest już uzupełniana. Większość zbiorów to nagrania adaptacji większych dzieł literackich, niewielką część stanowią dwie serie „Polskich Nagrań” pt. *Współczesna poezja polska*, obejmującej recytacje największych współczesnych poetów. Niektóre płyty są wzbogacone dodatkowym komentarzem innych literatów.

⁵Wywiad z pracownikami Działu Fonicznego Muzeum Literatury.

Opis dokumentów w zbiorach IBL jest zgodny z normą (są to w większości dokumenty wydawnicze, poza nagraniami imprez własnych IBL), pozostaje jednak na najniższym stopniu szczegółowości.

Niewielki zasób IBL jest dostępny przez katalog rzeczowy (głębiej uporządkowany alfabetycznie), podzielony następująco:

- autorzy i tytuły,
- kompozytorzy,
- wykonawcy,
- autorzy not informacyjnych,
- autorzy adaptacji.

Nagrania przechowywane w IBL, podobnie jak zbiory fotograficzne, mają charakter przede wszystkim archiwalny, wykorzystuje się je sporadycznie.

4.4. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej – taśmoteka i płytoteka

Zgodnie z ustawą powołującą Archiwum Dokumentacji Mechanicznej do istnienia, na początku swojej działalności wyznaczyło ono sobie następujące zadania:

- zbieranie informacji o zbiorach nagrań słownych i muzycznych w kraju metodami ankiet i przykładowych wizytacji,
- nadzór nad fonotekami nagrań słownych o charakterze dokumentalnym (np. RTV),
- uporządkowanie własnego zasobu,
- możliwość kopiowania zbiorów.

W obecnej chwili łatwo ocenić, w jakim stopniu założenia te są realizowane. Do ADM trafiają materiały według przyjętych kryteriów selekcji, w tym m.in. zawierające dokumentację z *wydarzeń mających znaczenie kulturalne dla kraju lub regionu, w tym (...) zjazdów stowarzyszeń kulturalnych, konferencji i porozumień międzynarodowych w Polsce i Polski dotyczących, jubileuszy, odznaczeń i uroczystości pogrzebowych wybitnych osobistości życia społecznego, politycznego, kulturalnego i naukowego, przemówienia, wypowiedzi, wywiady ze znaczącymi osobami, relacje, wspomnienia i opowiadania dotyczące historii kraju oraz innych dziedzin życia, nagrania utworów literackich w wykonaniu samych autorów, materiały pomocnicze dla szkół itp*⁶. Takie kryterium obejmuje również szeroko rozumianych twórców kultury, w tym literatów. Materiały powinny spełniać także kryterium formalne, dotyczące walorów dźwiękowych i stanu technicznego oraz unikatowości zapisu informacji w porównaniu z innymi dokumentami fonicznymi. Ten ostatni warunek chroni materiały

⁶ H. Robótka, op. cit. s. 114.

nawet bardzo zniszczone lub słabo zachowane, ale ze względów historycznych lub kulturalnych bezcenne. Gromadzone nagrania powinny być w tak dobrym stanie technicznym i fonicznym, aby mogły stanowić podstawę kopii archiwalnej.

Archiwum Dokumentacji Mechanicznej przyjmuje nagrania przekazywane przede wszystkim przez Rozgłośnie Centralną Polskiego Radia (około 80%), rozgłośnie regionalne, Rozgłośnie Harcerską, fonoteki wytwórni filmów dokumentalnych, teatry, instytuty naukowe, muzea, częściowo z darów, np. 49 jednostek z Rozgłośni Radia Londyńskiego BBC, 2 z Radia Moskwa, od Radia Wolna Europa lub od osób prywatnych, także z przekazów od innych instytucji (ZAIKS), rzadko z zakupów⁷. Nagrania radiowe są przekazywane według dwójakiego klucza: jeżeli radio chce pewne audycje skasować, a ADM uzna je za ważne, może je skopiować. Druga możliwość to przejęcie nagrań, które są szczególnie cenne. Nie ma zasady sukcesywnego przejmowania całości, ponieważ radio prowadzi własne archiwum, na potrzeby bieżących programów, ze względu na konieczność szybkiego i bezpośredniego dostępu do źródeł. Toteż zbiorów ADM nie można nazwać zasobem archiwalnym, raczej kolekcją, powstającą w wyniku nieuporządkowanego napływania materiałów. Dokumentacja dźwiękowa urzędów państwowych, zgodnie z przyjętym wcześniej podziałem, jest przekazywana Archiwum Akt Nowych.

Zbiory fonograficzne Archiwum Dokumentacji Mechanicznej obejmują nagrania na płytach analogowych (całość: ponad 2000, w tym 45 dotyczących literatów) i taśmach magnetofonowych (całość: 7000 nagrań, w tym 900 dotyczących literatów)⁸ szpulowych, specjalistycznych „radiowych” jednośladowych (przede wszystkim), o prędkości przesuwu 19 m/s.

Zbiory ADM są opracowane w całości w katalogach kartkowych (podział formalny na płyto- i taśmotekę, a głębiej rzeczowy i alfabetyczny).

Karta katalogowa głównego katalogu rzeczowego w ADM, uporządkowanego według klasyfikacji UKD, opracowana na podstawie opisu na opakowaniu nagrania i przesłuchania materiału, zawiera następujące elementy:

- sygnatura archiwalna i symbol klasyfikacji UKD,
- nazwa instytucji przekazującej materiał,
- tytuł/regest nagrania z nazwiskami autorów lub wykonawców,
- data nagrania,
- czas trwania nagrania,
- technika zapisu i stan zachowania,
- uwagi.

⁷H. Karczowa (oprac.): *Taśmoteka Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie*, op. cit. s. 8.

⁸K. Wesolowski: *Narodowe Archiwum Audiowizualne?* „Wiadomości Kulturalne” 1997 nr 24 s. 9.

Są to niemal wszystkie elementy wymagane przez przepisy regulujące sposób opracowania materiałów dźwiękowych w archiwach⁹.

W pracy archiwalnej katalogi są pomocniczym narzędziem wyszukiwawczym. Opis w prowadzonym równolegle indeksie autorów i wykonawców obejmuje następujące elementy:

- sygnatura archiwalna,
- symbol grupy rzeczowej,
- nazwisko, imię, zawód, tytuł naukowy, stanowisko lub stopień służbowy,
- tytuł nagrania (w skrócie),
- data nagrania.

Taśmota w większości jest dostępna również w bazie komputerowej (ponad 6000 rekordów na 7000 nagrań, systematycznie uzupełniana), napisanej specjalnie dla potrzeb ADM w programie Micro CD/ISIS.

Budowa rekordu opiera się nie na normie opisu nagrań fonicznych, ale na budowie znormalizowanej karty katalogowej, zawiera jednak wszystkie niezbędne informacje (nie wszystkie są jednak wyświetlane na ekranie do wglądu dla przeciętnego użytkownika, np. nie ukazuje się informacja o instytucji sprawczej). Oto poszczególne pola rekordu, widoczne po zastosowaniu maski dla użytkownika:

- sygnatura,
- tytuł i opis merytoryczny nagrania,
- data nagrania,
- czas trwania,
- uwagi techniczne o taśmie,
- uwagi (np. kopia),
- numer rekordu.

Dodatkowe informacje: instytucja sprawcza i instytucja przekazująca, data przyjęcia do archiwum, autorzy utworów i audycji, bardziej szczegółowe dane techniczne są również wypełniane, choć zastosowana maska nie wyświetla ich na ekranie.

Wyszukiwanie w zbiorach dźwiękowych ADM prowadzi się według pola indeksu. Słowami kluczowymi są wszystkie elementy opisu z pola tytułu, które można łączyć w różne konfiguracje i maskować. Np. na polecenie kwerendy obejmującej współczesnych literatów polskich zastosowano pytanie o: a) pisarza i b) poetę, i w efekcie otrzymano wydruk obejmujący około 900 rekordów.

Płyty i taśmy przechowuje się osobno. Każde nagranie istnieje w jednej kopii, która – w ramach konserwacji zbiorów – jest przegrywana co 10 lat. Na jednej taśmie może się znaleźć kilka nagrań (zależnie od długości), które są od siebie oddzielone informacjami o ich zawartości. Na pudełkach są podane sygnatury wszystkich nagrań. Taśmy przechowuje się na

⁹Por. niżej.

zasadzie akcesji, tj. według numerów wpływu (sygnatur), bez uwzględnienia w układzie odrębności pochodzenia i treści poszczególnych jednostek inwentarzowych, w tekturowych pudełkach i na metalowych regałach, na pewnej wysokości (ok. 50 cm) od podłogi, aby uchronić zbiory przed ewentualnym zalaniem wodą. Nabywane zbiory są zapisywane w księdze inwentarzowej. Każde nagranie jest zapisane na taśmie magnetycznej jednośladowo, przy szybkości przesuwu taśmy 19 m/s oraz nawinięte na odrębny, znormalizowany krążek. Zapis na jednym krążku może mieć do 35 minut nagrania¹⁰.

Archiwum nie ma ścisłych kontaktów z podobnymi sobie placówkami krajowymi (np. Muzeum Literatury) czy zagranicznymi, np. w celu przekazywania informacji o posiadanych zbiorach.

4.5. Archiwum Polskiego Radia SA

Polskie Radio SA, na mocy *Ustawy z dn. 14.07.1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach*¹¹ oraz *Zarządzenia nr 24 Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja” z dn. 11.05.1984 r. w sprawie organizacji służby archiwalnej w Komitecie (...)*¹², obowiązującej do 1993 roku, prowadziło archiwum złożone z następujących działów:

- Dział Dokumentacji Programowej Zespołu Telewizji Polskiej,
- Dział Fonoteki Polskiego Radia Zespołu Polskiego Radia, a w jego ramach katalog nagrań muzycznych i katalog audycji słownych,
- Archiwum Dokumentacji Aktowej Radia i Telewizji w Biurze Administracyjno-Socjalnym Zarządu,
- archiwa rozgłośni regionalnych polskiego radia, ośrodków telewizyjnych i jednostek nadzorowanych przez Komitet.

Archiwum Komitetu do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja” wchodziło w skład państwowej sieci archiwalnej, prowadziło więc formalnie swoją działalność w zakresie państwowych zasobów archiwalnych¹³, według zasad sformułowanych w Ustawie. W rzeczywistości jednak nadzór Państwowej Służby Archiwalnej pozostawał „na papierze”, nikt nie wymagał przestrzegania chociażby zasad archiwalnej ewidencji. Po rozwiązaniu Komitetu, powstaniu spółek „Telewizja Polska” SA i „Polskie Radio” SA i wejściu w życie *Ustawy o Publicznej Radiofonii i Telewizji* zasoby dawnych jednostek Komitetu, zgromadzone do dnia 31 grudnia 1993 roku, przeszły formalnie na własność Państwowej Służby Archiwalnej. Cezura 1993 roku związana jest ze zmianami własnościowymi oraz prawnymi.

¹⁰ Tamże, s. 6-8.

¹¹ Dz. U. Nr 38, poz. 173., art. 22.1.

¹² *Przepisy o archiwach i działalności archiwalnej*. Wybór i oprac. Jerzy Góral. Wg stanu prawnego na dzień 31.10.1985 r. Warszawa, 1985.

¹³ Dz. U. Nr 38, poz. 173, op. cit.

Dla uporządkowania i zewidencjonowania zbiorów, zgodnie z wymogami metodyki archiwistycznej, pozostają one nadal pod opieką spółek Polskie Radio SA, Telewizja Polska SA i radiofonii regionalnych, jako użyzione przez Archiwum Dokumentacji Mechanicznej i archiwa państwowe na czas ich odpowiedniego opracowania¹⁴.

*Dział Fonoteki Polskiego Radia Zespołu Polskiego Radia gromadzi i przechowuje materiały foniczne powstałe w wyniku działania i na użytek działów i redakcji programowych Zespołu Polskiego Radia i innych jednostek aparatu wykonawczego Komitetu*¹⁵. W archiwum Polskiego Radia zbiera się audycje słowne i muzyczne. Do działu audycji słownych trafiają materiały radiowe wszelkiego typu: magazyny, słuchowiska, rozmowy, transmisje, gawędy i inne audycje, reprezentujące wszystkie możliwe gatunki radiowe (poza dziennikami, z jednym wyjątkiem „7 dni w kraju i na świecie”). W archiwum pozostają – teoretycznie – wszystkie programy uznane za cenne dla kultury polskiej. Według Zarządzenia *do zadań archiwów jednostek organizacyjnych Komitetu należy przejmowanie materiałów dokumentacyjnych, przechowywanie i zabezpieczanie materiałów, ich ewidencja, opracowywanie informatorów o posiadanych materiałach, wyłączenie materiałów, które utraciły wartość programową i praktyczną*¹⁶. Tak szeroko sformułowane kryterium wyłączenia zbiorów jest jednak bardzo subiektywne i w rzeczywistości nawet wysoka wartość dokumentacyjna nie gwarantuje audycjom zachowania. Zmieniające się kolejno kierownictwo w każdej chwili mogło przesądzić o usunięciu programu ze względu na brak ogólnie pojętych „wartości programowych”. Również decyzja przejęcia audycji przez ADM nie opierała się na jasnych i precyzyjnych zasadach, ponieważ pojęcie „znaczenia” może być różnorodnie interpretowane.

Katalogi fonoteki obejmują jedynie audycje – czyli programy wyemitowane przez radio. Nic nie wiadomo jednak o losach nagrań, które nie zostały wykorzystane w tworzeniu audycji. Redaktorzy nie musieli oddawać taśm z takimi materiałami, nikt też nie kontrolował kasowania przez nich nagrań nawet unikatowej wartości. Jeżeli zaś są one przechowywane, nie posiadają dokumentacji ani nie są opracowane, co uniemożliwia zidentyfikowanie ich zawartości.

Opracowanie nagrań słownych wymaga przesłuchania audycji i sporządzenia karty informacyjnej zawierającej wszystkie dane (łącznie z obiektywnym streszczeniem audycji), które umieszcza się następnie w opisie.

¹⁴ Por. *Porozumienie w sprawie przekazania jednostkom publicznej radiofonii i telewizji w użyczenie zbiorów dokumentacji byłej państwowej jednostki organizacyjnej „Polskie Radio i Telewizja” z dn. 15.04.1994 r.*, zawarte w Warszawie przez Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych i Krajową Radę Radiofonii i Telewizji oraz *Pismo okólne nr 1 Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych z dn. 8.05.1996 r. w sprawie zatwierdzenia przez właściwe archiwa państwowe kwalifikatorów wartości archiwalnej fonograficznej i wideograficznej dokumentacji działalności programowej byłej państwowej jednostki organizacyjnej „Polskie Radio i Telewizja” oraz akceptowania spisów zdawczo-odbiorczych materiałów archiwalnych kategorii A.*

¹⁵ Por. Zarządzenie nr 24, op. cit. par. 2.3.

¹⁶ Tamże, par. 2.1.

Praca ta jest dokonywana sukcesywnie, obecnie – zależnie od redakcji – opracowywane są materiały z lat osiemdziesiątych (Program III PR) lub początku lat dziewięćdziesiątych (Program I i Program II PR). Audycje redakcji: oświatowej, sportowej, dziecięcej nie są na razie w ogóle opracowywane, z powodu braku personelu i finansowania. Dla usprawnienia tej pracy od roku 1998 redakcje przekazujące nagrania będą zobowiązane do samodzielnego wypełnienia kwestionariusza, zawierającego wszystkie niezbędne do dokonania opisu informacje. Na ich podstawie dokona się rejestracji komputerowej, co znacznie przyspieszy proces opracowania i ułatwi dostęp do danych.

Osobno prowadzona jest (od 1993 roku) bieżąca rejestracja programów. Przygotowana baza danych pozwala jednak na zapis w rekordzie podstawowych informacji o tytule, redaktorze i dacie emisji audycji oraz podstawowych danych technicznych (prędkość, minutaż). Taka baza danych nie może być narzędziem wyszukiwawczym w zakresie rzeczowym. Rejestracja w typowej książce inwentarzowej jest prowadzona na bieżąco dla wszystkich typów zbiorów.

Dział audycji słownych archiwum Polskiego Radia prowadzi skomplikowany w swej strukturze katalog rzeczowy. W jego dziale „biografie” rejestruje się zarówno autorów, jak uczestników i bohaterów audycji. Wszystkie programy, w których dana osoba występowała jako główny rozmówca czy bohater, są opisywane na kartach głównych. Jeżeli była tylko wspomniana przez uczestników – pod nazwiskiem figuruje odsyłacz do karty głównej, umieszczonej bądź pod autorem, inną osobą lub wydarzeniem/tematem.

Katalog rzeczowy ma bardzo wiele działów ogólnych (jak poezja polska i obca, proza polska i obca – głębiej uporządkowane według nazwisk, teatr, archeologia, sport, ochrona zdrowia, przemysł, miasta – głębiej uporządkowane również działowo). Osobno rejestrowane są posiedzenia Sejmu. W katalogu tym występuje też często układ krzyżowy, mieszają się hasła tytułowe, tematyczne i autorskie (autorów tekstów, które wykorzystano w nagraniu), np. w obrębie poezji obcej obok haseł autorskich – nazwisk poetów w porządku alfabetycznym – występują hasła przedmiotowe: poeci niemieccy o Polsce, poezja amerykańska, angielska, arabska.

W przypadku kwerendy dotyczącej Skamandrytów najlepiej jest skorzystać z działu biograficznego, uporządkowanego alfabetycznie. Jednak w przypadku odsyłaczy do katalogu przedmiotowego klient nie jest w stanie samodzielnie wyszukać informacji, z powodu szczegółowego i nie logicznego podziału zagadnień. Niezbędna jest pomoc pracowników. Wspomnienia z okresu odbudowy Warszawy po II wojnie światowej mogą się znaleźć zarówno pod hasłem „Warszawa”, jak i pod hasłami „okres po zakończeniu II wojny” czy „wspomnienia powojenne”, a odsyłacz podaje tytuł audycji i sygnaturę, nie podając hasła katalogowego.

Wewnątrz hasła karty są uporządkowane działowo według sygnatur (które składają się z liter i cyfr i identyfikują pewne zespoły). Archiwum PR korzysta ze specyficznych kart formatu A6, na których umieszczane są następujące, informacje szczegółowe:

- tytuł audycji, ewentualnie tytuł cyklu, w ramach którego jest prezentowana,
- sygnatura,
- ośrodek radiowy, redakcja, w której program powstał,
- autorzy, reżyser, realizator dźwięku,
- data nagrania,
- data odtworzenia,
- czas trwania,
- prędkość przesuwu taśmy,
- rozmówcy (nazwisko, profesja), recytatorzy,
- krótka charakterystyka audycji,
- szczegółowy opis programu, w tym kolejności i tematu wypowiedzi poszczególnych rozmówców, wykorzystanych utworów literackich (jeśli nie rozpoznano tytułu, podaje się inc. i słowa końcowe).

Opis taki odpowiada potrzebom użytkowników (przede wszystkim dziennikarzy radiowych), którzy najczęściej poszukują wypowiedzi konkretnych osób na dany temat. Bardzo szczegółowa charakterystyka audycji (czasami nawet z krótkimi cytatami) ułatwia i przyspiesza to zadanie. Budowa opisu oparta jest bardziej na zasadach obowiązujących w zbiorach archiwalnych niż zawartych w normie opisu bibliograficznego.

Archiwizacji podlegają wszystkie audycje cenne dla dokumentacji życia kraju. Powoduje to pewne powielanie materiałów-kopii, ponieważ nagranie podstawowe, np. autorecytacja fragmentu *Kwiatów polskich* Juliana Tuwima, może być wykorzystywane kilkakrotnie, za każdym razem – jako nowa audycja – otrzymując osobną kartę. Niestety nie zaznacza się wtedy odsyłacza do nagrania źródłowego.

Od roku 1989 archiwum (najpierw dział muzyczny, a od 1992 roku dział słowa) jest komputeryzowane w systemie STAR (firmy Cuadra Associates, Inc.), stosowanym m.in. przez British Library i BBC. Wcześniej próbowano wprowadzić system IZIS, ale zrezygnowano z niego z powodu niemożności dostosowania do polskich zasad opracowania formalnego. System STAR (zakupiony dla Telewizji Polskiej SA, przez PR jedynie dzierżawiony) posiada osobne maski do wprowadzania danych dla dokumentów muzycznych i dla dokumentów słownych. Wkrótce jednak formularz wprowadzania danych zostanie ujednolicony, co pozwoli na stworzenie jednej bazy danych dla wszystkich zbiorów fonoteki. System jest na tyle pojemny i elastyczny, że pozwala na dostosowanie do różnych typów zbiorów (także bibliotecznych) oraz na zaprojektowanie np. modułu wypożyczeń. Proces komputeryzacji przebiega bardzo wolno i na bieżąco wprowadza się jedynie audycje z posiedzeń Sejmu i Senatu, a wprowadzanie retrospektywne doprowadzono do początku lat osiemdziesiątych.

Obecnie jeden rekord składa się z następujących pól:

1. numer kwestionariusza (siedmiocyfrowy kod daty i osoby wpisującej informacje: rok(dwucyfrowo)-inicjały-(puste miejsce wypełnia zero)-miesiąc),
2. kategoria archiwalna (A – do archiwizacji wieczystej, E – do emisji, czyli wykorzystania i skasowania),
3. sygnatura (różna dla różnych redakcji odpowiedzialnych za powstanie audycji),
4. kod komórki przechowującej taśmę (CR – Woronicza, RCI – Myśliwiecka, RCII – Malczewskiego),
5. kod redakcji (twórcy audycji),
6. dane techniczne nagrania (minutaż, prędkość przesuwu taśmy),
7. czas trwania nagrania,
8. rodzaj rejestracji (studyjna, terenowa),
9. stara sygnatura,
10. tytuł bloku programowego,
11. tytuł cyklu,
12. oryginalny tytuł programu,
13. tłumaczenie tytułu programu,
14. pierwowzór literacki,
15. gatunek programu (np. poezja, gawęda, słuchowisko),
16. autor pierwowzoru literackiego (pole tylko dla pisarzy, poetów i autorów słuchowisk),
17. autor przekładu,
18. autor adaptacji,
19. reżyser,
20. realizator,
21. inni współtwórcy (np. opracowanie muzyczne),
22. aktor/rola,
23. prowadzący audycję/sprawozdawca,
24. uczestnicy/mówcy/rozmówcy,
25. kod rozgłośni realizującej audycję,
26. miejsce nagrania/obiekt,
27. nazwa imprezy,
28. data nagrania (rok-miesiąc-dzień - w kodzie sześciocyfrowym),
29. data premiery (jw.),
30. treść (jasno, zwięźle: sygnalizacja zagadnień i problemów zawartych w audycji),
31. uwagi,
32. słowa kluczowe,
33. kod dokumentalisty.

Nie wszystkie z powyższych pól są wypełniane (np. nie działa jeszcze pole słów kluczowych, co zdecydowanie utrudnia wyszukiwanie rzeczowe), trwają prace nad optymalnym dostosowaniem formatu do potrzeb. Każde jednak pole może być elementem wyszukiwawczym, łączenie zapytań

odbywa się na zasadach algebry Boole'a. Dane już przechowywane w pamięci komputera użytkownik może zobaczyć na ekranie w trzech formatach wyświetlania: pełnym, skróconym (oba przedstawiają dane w kolejności i z identyfikatorami poszczególnych pól) i nieco zmodyfikowanym, o formie zbliżonej do standardowej karty katalogowej.

Materiały archiwalne są magazynowane w układzie działowym. Zastosowano podział ogólny na tzw. taśmy-matki, wydzielone i nie udostępniane, oraz przegrania – kopie. W ramach tego podziału materiał przechowuje się według kolejności numerów inwentarzowych. Z powodu braków przestrzeni stosuje się tzw. blokowanie kopii, tzn. wypowiedzi jednej osoby czy utwory jednego wykonawcy rozproszone na kilku taśmach o małej pojemności (7-8 min.) są przegrywane na jedną – zbiorową. Konserwacja polega jedynie na przeczyszczeniu nośnika przez realizatora dokonującego kolejnego przegrania na zamówienie odbiorcy.

Wypożyczanie jest analogiczne do wypożyczania książek w bibliotekach – użytkownikom z instytucji macierzystej zakłada się karty z numerem konta, taśmom – karty wypożyczeń, funkcjonują rewery. Inaczej nieco przebiega udostępnianie materiałów użytkownikom z zewnątrz, którzy muszą uzyskać zgodę kierownictwa na skorzystanie z zasobów archiwum.

ZBIORY FONOGRAFICZNE

5.1. Gromadzenie

Historia gromadzenia nagrań dźwiękowych rozpoczyna się niemal wraz z pojawieniem się sprzętu umożliwiającego nagrywanie, tj. z końcem XIX wieku. Pierwsze archiwum fonograficzne powstało w Austrii w 1899 roku (Phonogramm Archiv Akademii Nauk w Wiedniu, tam także kolekcja „portretów dźwiękowych” nagrań głosów sławnych ludzi), następne w Danii i Niemczech (1904), Francji (1911), Szwecji i Hiszpanii (1918), Włoszech (1928) i Stanach Zjednoczonych (1929)¹.

Na świecie istnieje tradycja gromadzenia nagrań głosów ludzi najbardziej znanych i zasłużonych dla rozwoju cywilizacji i kultury. Największą taką kolekcję głosów przechowuje obecnie Biblioteka Michigan State University w Eastlawing w USA². Niezmiernie ciekawa jest również biblioteka nagrań „BBC – Sound Archives”³ zawierająca nagrania niekomercyjne, które wykonała sama lub otrzymała od innych rozgłośni. Na archiwum to, założone jako kolekcja historycznych głosów wykorzystywana przy produkcji nowych programów, składa się ok. 40 tys. taśm. Jest ono jednak przeznaczone tylko do działań wewnętrznych BBC⁴. Płyty uporządkowane są według symboli i numerów firmowych, a taśmy według numerów akcesji. Katalog uporządkowano według własnej klasyfikacji i uzupełniono indeksem alfabetycznym autorów, wykonawców, kompozytorów, tytułów i tematów.

Istniejąca od 1938 roku w Paryżu Fonoteka Narodowa (La Phonothèque Nationale) przejęła w roku 1963 działające od 1914 roku Muzeum Słowa (Musée de la Parole), kompletujące zarówno sprzęt fonograficzny, jak i nagrania głosów sławnych ludzi z Francji i z zagranicy⁵.

¹ Por. S. Nawrocki, S. Sierpowski (red.): *Metodyka pracy archiwalnej*. Poznań, 1995. s. 195-198.

² Por. R. Maniecka, op. cit. s. 81.

³ Por. tamże, s. 84.

⁴ Por. G.P. Cornish, op. cit. s. 25-26.

⁵ Por. R. Maniecka, op. cit. s. 85-86.

W 1931 roku Komitet Rzeczoznawców ds. Nagrań Muzycznych Instytutu Współpracy Intelktualnej przy Lidze Narodów zaproponował program rozwoju zbiorów w skali międzynarodowej. W każdym kraju miał powstać centralny zbiór nagrań muzycznych i żywego słowa (Fonoteka Narodowa), który zachowałby całość nagrań muzycznych, artystycznych, literackich i naukowych, w tym głosy sławnych ludzi, dokumentację naukową, oświatę, poezję, teatr, literaturę. Fonoteki takie powinny wypełniać urzędowy obowiązek organizowania systemu udostępniania nagrań w interesie rozwoju muzycznego oraz podnoszenia poziomu kultury i oświaty w społeczeństwie.

W latach trzydziestych powstawały i rozwijały się również ośrodki radiowe i ich fonoteki (pierwsza przy rozgłośni niemieckiej).

Gromadzeniem materiałów audiowizualnych zajęło się także po II wojnie światowej UNESCO, poruszając ten problem na seminarium w Malmo. Zaproponowano tam trzy programy działania bibliotek, według kryterium zaangażowania:

- program minimum, zalecający prowadzenie służby informacyjnej w zakresie materiałów audiowizualnych,
- program pośredni, obejmujący „program minimum” oraz użytkowanie przez biblioteki materiałów audiowizualnych we własnym zakresie dla programów oświatowych (publiczne pokazy filmów i przezroczy, koncerty z płyt),
- program maksimum – wszystkie powyżej opisane działania oraz pełny obieg materiałów audiowizualnych (udostępnianie i/lub wypożyczanie na zewnątrz)⁶.

W Polsce o świadomej polityce gromadzenia i udostępniania materiałów audiowizualnych przez biblioteki można mówić od 1958 r.; początkowo realizowano zalecany przez UNESCO program „pośredni”, oświatowy. Działania biblioteczne usankcjonowała *Ustawa o bibliotekach* z 9.04.68 w art. 4: *Do zadań biblioteki należy 1) gromadzenie, przechowywanie i konserwacja materiałów bibliotecznych, jak: książki, czasopisma i inne materiały drukowane, rękopisy, ryciny, nuty, mapy, filmy, mikrofilmy, płyty oraz wszelkie inne zapisy obrazu i dźwięku.* (Podkr. moje.)

Gromadzeniem materiałów archiwalnych zajmuje się przede wszystkim (czy może – powinno się zajmować) utworzone w 1955 roku Archiwum Dokumentacji Mechanicznej posiadające status archiwum państwowego o charakterze centralnym, a także Archiwum Akt Nowych i archiwa państwowe w Gdańsku, Kielcach, Krakowie, Łodzi, Opolu, Poznaniu, Szczecinie i Wrocławiu. ADM nadzoruje najważniejsze instytucje wytwarzające materiały dźwiękowe, w tym Polskie Radio SA i Telewizję Polską SA; pozostałe 41 placówek pozostaje pod nadzorem Archiwum Akt Nowych. Zdarza się jednak, że z powodu trudności technicznych lub lokalno-

⁶ Por. tamże, s. 10.

wych nagrania pozostają u twórcy; w ten sposób pewną samodzielność na mocy Ustawy zyskało dawne „Polskie Radio i Telewizja”. Obecnie trwają prace nad przejściem ich zbiorów przez Państwową Służbę Archiwalną.

Oprócz powyższych, gromadzeniem i udostępnianiem materiałów fonograficznych na terenie Warszawy zajmuje się Biblioteka Narodowa – Pracownia Dokumentów Dźwiękowych i Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza.

Zadanie to realizują także, choć na dużo mniejszą skalę, w zakresie literackim, muzea biograficzne (podległe ML): Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów, Andrzeja Struga, Władysława Broniewskiego, Marii Dąbrowskiej. Zbierają one dokumenty dźwiękowe (a ostatnio także audiowizualne – filmy i nagrania telewizyjne) dotyczące osoby swojego patrona oraz działalności swojej placówki (np. wieczory „Sztuka królewska i Muzy” w Muzeum A. Struga). Zespół nagrań Instytutu Badań Literackich jest już od dawna zamknięty i posiada na tyle szczątkową formę, że nie można tu mówić o gromadzeniu, najwyżej o utrzymywaniu dotychczasowych zasobów. Biblioteka Domu Literatury nie prowadzi tego typu działalności.

Wszystkie zbiory mają przede wszystkim charakter archiwalny, dokumentacyjny. Zasadą porządkującą gromadzenie w Pracowni Dokumentów Dźwiękowych BN był (i jest nadal, a dzięki nowej Ustawie może będzie rygorystyczniej przestrzegany) obowiązek przekazywania Książnicy egzemplarza obowiązkowego. Jest to przywilej wyróżniający Pracownię spośród innych tego typu placówek.

Najbardziej świadome i planowe działania w tym zakresie prowadzi Muzeum Literatury, dokumentując jak najszerzej życie środowiska literackiego w stolicy, a często i poza nią. Archiwum foniczne realizuje przyjęty przez siebie program, w miarę możliwości i rozwoju techniki rozszerzając swoje plany (np. przejście od dokumentacji fonicznej do wideofonicznej). Pozostałe placówki natomiast gromadzą materiał, który jest im przekazywany, mając do swoich obowiązków nastawienie raczej bierne.

5.2. Opracowanie

5.2.1. Opracowanie formalne

Przy opracowywaniu formalnym dokumentów dźwiękowych można korzystać z zasad sformułowanych w normie PN-85-N-01152/07 *Opis bibliograficzny. Dokumenty dźwiękowe*. Jak wskazuje tytuł, są to reguły przeznaczone do sporządzania opisów bibliograficznych, mogą jednak stanowić podstawę także opisu katalogowego tego typu zbiorów specjalnych. Przygotowanie normy oparto na propozycji IFLA *International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials – ISBD(NBM)*, obejmującej swoim zakresem także materiały dźwiękowe. Na podstawowe elementy opisu składać się będą:

- tytuł właściwy i równoległy, dodatek do tytułu i kolejne oznaczenia odpowiedzialności, typ dokumentu,
- miejsce i data wydania i/lub nagrania, nazwa wydawcy, miejsce i data produkcji, nazwa producenta,
- postać dokumentu dźwiękowego i czas odtwarzania, prędkość i inne dane techniczne, format, oznaczenie dokumentu towarzyszącego,
- tytuł serii, oznaczenie odpowiedzialności dotyczące serii, numeracja w obrębie serii, analogiczne dane dotyczące podserii,
- uwagi,
- oznaczenie katalogowe wydawcy/producenta, numer matrycy lub wzorca, cena.

W ramach oznaczenia katalogowego należałoby również wprowadzać International Standard Recording Code⁷, w swej formule i przeznaczeniu analogiczny do numeracji ISBN czy ISSN i kolejnych. Numer ISRC można nadawać poszczególnym nagraniom w całości lub ich częściom. Składa się on z 12 znaków alfanumerycznych, które kodują nazwę kraju, tzw. pierwszego właściciela, rok nagrania, identyfikator nagrania lub jego części.

W katalogach bibliotecznych opis dokumentu powinien być sporządzony na drugim stopniu szczegółowości, obejmującym elementy obowiązkowe i zalecane, bliżej charakteryzujące dokument dźwiękowy. Zbudowanie takiego opisu katalogowego nie stanowi problemu przy dokumentach wydawniczych, takich jednak w interesującym nas zakresie jest niewiele (przede wszystkim wydane przez „Polskie Nagrania” autorecytacje). Trudności pojawiają się, gdy trzeba stworzyć opis dla dokumentów nagrywanych przez instytucję własną.

Formalne opracowanie danych w ML można porównać z wymaganiami stawianymi przez normę, z pewnym zachwianiem porządku. Imię i nazwisko bohatera audycji oraz tytuł audycji lub wydarzenia można traktować jako strefę tytułu właściwego i równoległego. Informacja o instytucji nagrywającej i dacie nagrania – to strefa publikacji, dystrybucji i produkcji. Czas trwania nagrania i prędkość przesuwu taśmy kwalifikuje się do strefy opisu fizycznego, natomiast informację o bezpośrednim udziale osoby w audycji – do uwag. Wszystkie te dane zawierają więc informacje niezbędne do identyfikacji dokumentu w istniejących opisach, brak jednak zachowania ustalonego porządku i znaków umownych rozdzielających poszczególne strefy.

Proces archiwizacji nagrań przechodzi etapy podobne do określonych dla zbiorów fotograficznych: studia wstępne, wyodrębnianie lub scalanie, brakowanie (przede wszystkim materiałów niezidentyfikowanych, uszkodzonych, dalszych kopii, wariantów tych samych nagrań), porządkowanie (rzeczowe), inwentaryzacja, sporządzanie innych pomocy i przechowywanie.

⁷ ISO 3901 - *Documentation - International Standard Recording Code*. 1986.

Jednostką ewidencji archiwalnej jest *jedno nagranie, stanowiące zapis informacji utrwalony na nośniku dźwięku, odnoszący się do określonego zjawiska, wydarzenia lub osoby, powstały w wyniku działania jednego twórcy*⁸ – niezależnie od liczby jednostek fizycznych je tworzących. Karta inwentarzowa obowiązująca w archiwistyce (która po opracowaniu inwentarza książkowego może stać się kartą katalogową) powinna być zgodna z formularzem NDAP-0-3 i zawierać następujące elementy⁹:

1 – data zapisu archiwalnego, tzn. przegrania na taśmę archiwalną, zgodnie z wymogami konserwacji,

1a – nazwa archiwum, w którym nagranie jest przechowywane,

2 – nazwa instytucji przekazującej nagranie,

3 – sygnatura archiwalna,

3a – symbol UKD,

4 – tytuł nagrania,

5 – data wykonania nagrania,

6 – imię i nazwisko autora (zapis ten obejmuje autorów tekstów: utworów literackich, audycji, komentarzy, dzienników itp.),

7 – imię i nazwisko wykonawcy (odtwórcy),

8/8a – dane fonograficzne i techniczne: informacje o autorze technicznym nagrania – rozgłośnia, ośrodek telewizyjny, przedsiębiorstwo, marka, nr kolekcji płyty (rodzaj ewidencji nagrań w przedsiębiorstwie produkującym nagrania) i symbol taśmy, określenie materiału technicznego, z którego został wykonany nośnik, szybkość obrotu lub przesuwu, prędkość płyty, liczba jednostek tworzących nagranie,

9 – uwagi: materiały o podobnej treści lub związane z opisywaną jednostką.

Dla ułatwienia i ujednoczenia tych prac zdawczo-odbiorczych w Polskim Radiu SA, NDAP opracowała kwalifikator wartości archiwalnej fonograficznej i wideograficznej odnośnej dokumentacji, a także wzór opisu fonogramu lub wideogramu kategorii A stanowiący pozycję spisu zdawczo-odbiorczego materiałów kategorii A (spełniających kryteria procesu archiwizacji). Wzór taki będzie podstawą do akceptowania przez właściwe archiwum państwowe (w tym przypadku ADM) materiałów archiwalnych. Pozycję spisu zdawczo-odbiorczego stanowiąc będzie cały fonogram lub wideogram (audycja, program radiowy, program telewizyjny, film, ewentualnie każda część cyklu programowego oddzielnie), bez względu na liczbę jednostek fizycznych wchodzących w jego skład.

Przeprowadzana na podstawie *Porozumienia* kwalifikacja obejmuje fonogramy i wideogramy:

⁸ Por. H. Karczowa: *Taśmoteka Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie*. Op. cit. s. 8.

⁹ Por. H. Robótka, B. Ryszewski, A. Tomczak, op. cit. s. 162-167.

- własne, do których prawa producentckie przysługują następcom prawnym byłej jednostki „Polskie Radio i Telewizja”, tzn. których producentem, współproducentem lub zleceniodawcą były jednostki organizacyjne ww.,
- sporządzone przez producentów krajowych, nie będących jednostkami organizacyjnymi ww., zgromadzone przez nią,
- polonika producentów zagranicznych,
- bez względu na producenta, jeżeli fonogram lub wideogram został sporządzony w technologii lub na nośniku o unikatowych lub muzealnych parametrach.

Kwalifikacja jest przeprowadzana według kryteriów merytorycznego, realizacyjnego (rodzaj nośnika, zastosowane techniczne środki wyrazu oraz cechy interpretacyjne realizacji dźwięku i obrazu). Jej celem jest wyodrębnienie do wieczystego przechowywania ze zbiorów fonograficznej i wideograficznej dokumentacji działalności programowej byłej p.j.o. „Polskie Radio i Telewizja” tych fonogramów i wideogramów, które posiadają wartość historyczną ze względu na informację zawartą w ich treści, walory artystyczne i estetyczne realizacji dźwięku i obrazu oraz walory techniczne (rodzaj nośnika i zastosowane techniki utrwalenia dźwięku i obrazu), odzwierciedlające rozwój technik audiowizualnych.

Wprowadzono następujące definicje:

- preoryginał fonogramu lub wideogramu – materiały audialne, wizualne i audiowizualne traktowane jako materiały robocze (produkcyjne), sporządzone do tworzenia autoryzowanych oryginałów fonogramów i wideogramów – w tym audycji radiofonicznych i telewizyjnych – drogą montażu, zmiksowania lub zgrania;
- oryginał fonogramu lub wideogramu – nośniki, na których dokonano pierwotnego sporządzenia fonogramu lub wideogramu (w tym utworów audialnych, wizualnych lub audiowizualnych) drogą tzw. nagrania „na żywo” lub drogą montażu, zmiksowania lub zgrania z preoryginału. Oznacza to, że archiwizacji podlegać powinny nie tylko gotowe audycje, ale również nagrania wstępne, robocze.

W przypadku niezachowania się oryginału fonogramu lub wideogramu weryfikacji przedmiotowej i technicznej podlegają jego kopie, znajdujące się w zbiorach w celu wyboru egzemplarza o najmniejszej ilości zniekształceń parametrów dźwięku i obrazu i zakwalifikowania jako równoważnik oryginału.

Materiałami archiwalnymi są następujące preoryginały i oryginały fonogramów¹⁰:

- w odniesieniu do analogowej techniki utrwalenia: taśma magnetofonowa o szerokości 6,25 - 6,5 mm, na której po raz pierwszy sporządzono dany fonogram poprzez:

¹⁰ Por. *Pismo okólne nr 1 NDAP*, op. cit., zał. nr 1.

- integralne utrwalenie warstwy dźwiękowej (tzw. nagranie 100%) pochodzącej ze źródeł akustycznych lub syntetycznych – bez montażu taśmy lub zmontowania taśmy z fragmentów kilku wersji utrwalenia (preoryginał),
- zmiksowanie warstwy dźwiękowej z utwaleń sporządzonych uprzednio na taśmie wielośladowej (oryginał),
- w odniesieniu do cyfrowej techniki utrwalenia – kasetą z taśmą magnetyczną, na której po raz pierwszy sporządzono dany fonogram według metod wyszczególnionych powyżej bez względu na technikę zapisu (oryginał).

Do materiałów kategorii A według kryterium merytorycznego¹¹ zaliczono między innymi zapisy:

- wszystkich utworów muzycznych, słowno-muzycznych, literackich, scenicznych, filmowych i innych stanowiących przedmiot prawa autorskiego (w tym autorecytacje – przyp. autorki),
- sztuki profesjonalnej, literatury, muzyki, muzealnictwa, bez względu na gatunek dziennikarski, (...)
- wywiadów i materiałów biograficznych, jeśli dotyczą twórców wybitnych profesjonalnych i nieprofesjonalnych (podkr. moje).

To ostatnie kryterium, przez zastosowanie określenia „twórcy wybitni”, pozostaje niejasne, niedoprecyzowane i subiektywne.¹²

Opis jednostki archiwalnej obejmować ma następujące elementy:

- nazwa jednostki przechowującej fonogram lub wideogram,
- sygnatura nośnika fonogramu lub wideogramu – nadana przez instytucję przechowującą dokument,
- status nośnika fonogramu lub wideogramu (data kopii) – preoryginał, oryginał lub kopia (data sporządzenia lub data wpisania kopii do księgi nabytków),
- nazwa producenta – producent może być niezależny od instytucji przechowującej lub jego komórka – redakcja,
- tytuł (w oryginalnym brzmieniu nadanym przez producenta), krótki rege- gest, forma (audialna lub audiowizualna), data (dokładna lub przedział czasowy) i miejsce utrwalenia (miejsce wydarzenia utwalonego na nośniku, miejscowość i nazwa obiektu, w którym dokonano rejestracji),
- autorzy treści fonogramu lub wideogramu (np. autor pierwowzoru literackiego, autor adaptacji, scenariusza, audycji, reżyser, kompozytor, scenograf, choreograf, itp.) i realizatorzy audialni i audiowizualni,
- wykonawcy treści fonogramu lub wideogramu – osoby występujące, w przypadku wykonawcy zbiorowego – nazwa i główni wykonawcy,
- data sporządzenia oryginału,

¹¹ Tamże, załącznik nr 2.

¹² Stopień oceny „wybitności” jest bardzo względny, może zależeć nie tylko od merytorycznej znajomości przedmiotu (np. muzyki, literatury), ale od bardzo indywidualnych postaw osób oceniających – sympatii bądź antypatii wobec twórców lub wykonawców.

- miejsce przechowywania oryginału (w przypadku kopii zakwalifikowanych do kategorii A),
- dane techniczne fonogramu lub wideogramu – charakterystyka nośnika, metoda utrwalenia, technologia utrwalenia i odtwarzania, parametry fizyczne nośnika, parametry zapisu sekwencji dźwięku/obrazu, opis jednostek fizycznych wchodzących w skład jednostki opisowej (liczba, rodzaj), minutaż lub metraż, uwagi o stanie technicznym jednostek fizycznych,
- uzasadnienie kwalifikacji do kategorii A (kryterium merytoryczne lub wartość artystyczna, kryteria techniczne, realizatorskie, cymelia),
- sygnatura akt dokumentacji programu dla fonogramów i wideogramów tzw. własnych,
- uwagi.

Jest on zgodny z wytycznymi dotyczącymi opracowania fonogramów i wideogramów, jakie obowiązują w Państwowej Służbie Archiwalnej. Dzięki takiemu przygotowaniu materiałów, będzie je można bez większych problemów włączyć do zasobów. Nie sprecyzowano jeszcze tylko, kiedy i której placówce zostaną one przekazane.

Opracowanie proponowane w formularzu wprowadzania danych programu STAR stosowanego przez Polskie Radio uwzględnia wszelkie cechy formalne niezbędne do zidentyfikowania i właściwego scharakteryzowania dokumentu dźwiękowego.

5.2.2. Opracowanie rzeczowe

Norma ISO¹³ podkreśla, że dokumenty niedrukowane, w tym audio-wizualne i wizualne, wymagają specyficznych procedur indeksowania. Nie zawsze można się zapoznać z całym dokumentem (np. ze względu na długość filmu), należy więc opracowywać zbiory na podstawie tytułu i/lub streszczenia. Mimo to, osoba opracowująca powinna mieć prawo do zapoznania się z całością dokumentu, jeśli informacja pisemna nie jest wystarczająca lub nieodpowiednia. Wyboru tematu należy dokonać przede wszystkim ze względu na użytkowników, poziom szczegółowości powinien umożliwiać identyfikację i ułatwiać wyszukiwanie dokumentu.

Opis nagrań fonicznych następuje po zapoznaniu się z treścią dokumentu – czyli przesłuchaniu go – oraz ze wszystkimi informacjami podanymi na dokumentach towarzyszących (np. okładka). Dzięki stosowanemu oprogramowaniu, możliwe jest (choć nie wszędzie się to stosuje) wyszukiwanie za pomocą słów kluczowych czy zawartości poszczególnych pól – np. w Archiwum Dokumentacji Mechanicznej czy fonotece Polskiego Radia. Zdecydowanie niekorzystne jest podwójne, alfabetyczne i chronologiczne według sygnatur, uporządkowanie katalogów fonoteki Muzeum Literatury. Natomiast katalogi stosowane w Bibliotece Narodowej pozwala-

¹³ ISO 5963, op. cit. s. 2.

ją na prowadzenie poszukiwań zależnie od posiadanych informacji i różnych potrzeb. Niezbędne wydaje się skatalogowanie zbiorów (w tym przypadku nagrań słownych) według:

- autorów wypowiedzi,
- wykonawców (z odsyłaczami do innych uczestników audycji),
- autorów programu (redaktorów, realizatorów nagrania),
- firm wydawniczych,
- tytułów programów, płyt, dzieł literackich, wydarzeń.

5.3. Wykorzystywanie

Z zasobów fonograficznych Biblioteki Narodowej audycje słowne wykorzystywane są znacznie rzadziej niż nagrania muzyczne. Służą one przede wszystkim instytucjom (np. do ilustracji dźwiękowej wystaw), czasem osobom prywatnym do celów naukowych. Zasób tak skromny nie jest konkurencyjny dla zbiorów Polskiego Radia czy Muzeum Literatury, nie jest też w żaden sposób promowany.

Nagrania gromadzone w Muzeum Literatury są udostępniane przede wszystkim uczniom (olimpijczykom – co stało się już w ML pewną tradycją), kółkom polonistycznym, magistrantom i pracownikom naukowym, dla potrzeb programów biograficznych, na wystawy. Wykorzystywanie zbiorów jest obwarowane pewnymi warunkami, np. materiałów RWE nie wolno udostępniać pracownikom publicznego radia i telewizji bez uprzedniej zgody redakcji. Pozostałe nagrania radiowe i telewizyjne są udostępniane ww. użytkownikom bez ograniczeń. Nagrania własne ML są udostępniane tylko za zgodą pisarza, którego wypowiedź nagrano. Niektóre wypowiedzi zastrzeżono do szerszego rozpowszechniania bez konieczności uzyskiwania takiej zgody – są to głównie wypowiedzi deklaratywne o twórczości lub autorecytacje. Przyjmowane kwerendy rejestruje się tylko wrywkowo.

Archiwum przygotowało dla celów dydaktycznych specjalną kasetę autorecytacji najwybitniejszych polskich twórców (Staff, Gałczyński, Broniewski, Tuwim, Wierzyński, Słonimski, Iwaszkiewicz, Jastrun, Ważyk, Różewicz, Grochowiak, Herbert, Białoszewski, Szymborska, Miłosz, Stachura). Kaseeta nie została jednak rozreklamowana w szkołach, jest sprzedawana w muzealnym kiosku¹⁴.

¹⁴ Podobną inicjatywę podjął ostatnio krakowski oddział Polskiego Radia SA, publikując w roku 1997 dwupłytowy album CD „Głosy poetów”. Znajdziemy w nim nagrania (zaczepnięte z Archiwum Radia Kraków) autorecytacji takich poetów, jak Leopold Staff, Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Tuwim, Konstanty Ildefons Gałczyński, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Halina Poświatowska. Album ten nie znalazł się jeszcze (grudzień 1997) w zbiorach żadnej z opisywanych placówek, krótki okres, jaki minął od wydania płyt, nie pozwala na dokonanie oceny jego odbioru.

Zbiory dźwiękowe Archiwum Dokumentacji Mechanicznej są dostępne na miejscu – nieodpłatnie – lub przegrywane na zamówienie (odpłatnie). Z zasobów tych korzystają przede wszystkim pracownicy mediów, przygotowując nowe programy, rzadziej pracownicy naukowcy (może ze względu na specyficzną formę dokumentu). Wszystkie odwiedziny są zapisywane w księdze odwiedzin, przegrania dokonywane na podstawie pisemnego zamówienia (można dokonać analizy kwerend).

Archiwum Polskiego Radia nie jest placówką zamkniętą, ma jednak charakter wewnętrzny, głównie ze względu na grupę osób korzystających z jego zasobów. Są to przede wszystkim dziennikarze i redaktorzy (pracownicy radia publicznego), korzystający z dawnych nagrań przy przygotowywaniu nowych audycji. Można z nich również skorzystać w celach naukowych (jeśli chodzi o nagrania muzyczne – nawet w badaniach medycznych) lub dokumentacyjnych (gromadzenie archiwum audycji z własnym udziałem).

Obserwując wykorzystanie bogatych zasobów fonograficznych instytucji można stwierdzić, że ogranicza się ono tylko do grona osób w pewien sposób zaangażowanych w ich tworzenie (dziennikarze i redaktorzy, dla których jest to element codziennej pracy, bohaterowie programów radiowych kompletujący własną dokumentację) oraz tych, którzy nie czują oporów przed użyciem materiału w formie innej niż tekstowa (pracownicy nauki). Niewielka część materiałów wykorzystywana jest w różnych formach działalności oświatowej i popularyzatorskiej (dźwiękowa ilustracja wystaw). Nasuwa się wniosek, że instytucje zobowiązane do prowadzenia dokumentacji fonograficznej skupiły się na zadaniu gromadzenia nośników, w miarę możliwości opracowując napływające obiekty, dla bardzo ogólnie sformułowanego celu „zachowania dziedzictwa kulturowego dla przyszłych pokoleń”. Nie ma jednak koncepcji, jak zgromadzone materiały promować i wykorzystywać, tak aby „przyszłe pokolenia” rzeczywiście mogły dzięki nim rozwijać swoją wiedzę i umiejętności.

Problem ten, między innymi ze względów ekonomicznych, jest obecnie nie bez znaczenia, ponieważ instytucje kulturalne i naukowe – archiwa, muzea, biblioteki, ośrodki badawcze – coraz częściej zmuszone są do szukania sposobów samofinansowania swojej działalności. Szerokie udostępnienie i możliwość komercyjnego wykorzystania zasobów to przynajmniej częściowe rozwiązanie tego problemu. Dostępność obiektów staje się narzędziem promocji działalności instytucji macierzystych.

PROJEKT KRAJOWEJ SIECI INFORMACJI FOTO- I FONOGRAFICZNEJ ŚRODOWISKA LITERACKIEGO

29 maja 1954 roku. Nie mogę patrzeć się od dawna na moje fotografie; ludzę się że – jak mi mówią życzliwi – zrobiłem się nefotogeniczny. Ale to nie to – na pewno. Po prostu utylłem potwornie, najłżejszy uśmiech pokazuje defekty mego uzębienia, łysina i dwa podbródki zmieniały zupełnie proporcje mojej twarzy. Byłoby to straszne, gdyby aforyzm Lincolna o odpowiedzialności za własną twarz miał być regułą bez wyjątków. Bo moja – wedle tych fotografii – jest to twarz nie bardzo mądrego, zawsze roześmianego klechy-pasibrucha¹.

Wydarzenia i osoby mają wpisana w swoje istnienie – niejako na przekór – przemijalność. Od swoich początków ludzie próbowali jednak utrwać historię – na miarę możliwości, jakie stwarzały im kolejne etapy rozwoju techniki. Najwierniejszy przekaz umożliwiło nam dopiero wynalezienie fotografii, nagrań dźwiękowych i filmowych, obecnie już w zapisie cyfrowym.

Dokumentacja foto- i fonograficzna rozwija się dopiero od połowy XIX w., obejmuje więc w zasadzie – w szerokim rozumieniu – czasy nam współczesne. Umysł ludzki nie może zapamiętać wszystkiego, zwłaszcza zaś trudno mu przyswoić informacje otrzymywane nie bezpośrednio ze źródła, lecz przez pośredników, oraz takie, które są odbierane tylko jednym zmysłem (np. wzroku). Te typy dokumentów, jakimi są nagrania i fotografie, kryją w sobie dodatkowy potencjał ze względu właśnie na odrębność formy. Nadal zbyt rzadko materiały te są wykorzystywane, choć stanowią dokumenty znacznie bogatsze w treść niż słowo pisane. Na zdjęciu – oprócz głównego obiektu – w tle dostrzega się np. osoby, z których obecności, wyrazu twarzy, postawy i ubioru można wiele wynioskować, czy fragmenty zabudowań pozwalające na dokładne ustalenie daty i rejonu wykonania

¹J. Lechoń: *Dziennik*. Londyn 1967, s. 326-327.

fotografii. W nagraniu słycać nie tylko tekst, ale również brzmienie głosu, demaskujące emocje mówiącego, reakcję słuchaczy i okoliczności towarzyszące wypowiedzi, obecne w dodatkowych odgłosach. Dlatego aby udokumentować wydarzenia minione, od końca minionego stulecia w Europie (także na ziemiach polskich – po odzyskaniu niepodległości) i Stanach Zjednoczonych powstawały archiwa, gromadzące dokumenty i pamiątki różnego typu, ulegając stopniowo specjalizacji formalnej (rodzaj nośnika) i merytorycznej – np. archiwa głosów ważnych osobistości z życia danego kraju.

Ochrona dóbr nauki i kultury to jednak nie tylko wskazanie im półki i staranne zamknięcie szafy. Podstawowym zadaniem jest wyznaczenie odpowiedzialności za ich uporządkowanie i dostępność, aby żyły nadal i były wykorzystywane dla rozwoju cywilizacji.

W latach osiemdziesiątych pracownicy i użytkownicy bibliotek zaczęli doceniać wartość dokumentalną fotografii i nagrań dźwiękowych. W wielu ośrodkach na świecie prowadzi się badania nad możliwością zachowania ich w nie zmienionej jakości, z jednoczesnym zapewnieniem jak najszerszej dostępności. Specjalny program rozpoczęła Biblioteka Narodowa w Brazylii². Przygotowywane są przejrzyste i kompletne zasady katalogowania, oprogramowanie pozwalające na komputerowe opracowanie formalne i rzeczowe zbiorów (na bazie programu CDS/ISIS).

Nadal jednak niewiele krajów może poszczycić się instytucjami zajmującymi się archiwizacją dokumentów audiowizualnych na skalę narodową. Najważniejszym przykładem może tu być Biblioteka Narodowa Francji, przy której – dzięki przeprowadzonej niedawno modernizacji i przebudowie – afilowano dawną Fonotekę Narodową. Instytucja ta sięga swoimi początkami roku 1911, kiedy to stworzono w Paryżu podległe uniwersyteckiemu Instytutowi Fonetyki Muzeum Słowa. Sama Fonoteka została powołana do istnienia dekretem Ministerstwa Edukacji Narodowej z roku 1938, choć już od 1925 miała przyznany egzemplarz obowiązkowy (franc. *depôt legal*) z każdej formy zapisu dźwięku, a od 1975 r. także z nagrań wideo. Dekretem z 1953 r. Fonoteka stała się centralną instytucją gromadzącą fonogramy narodowe i międzynarodowe realizowane przez inne fonoteki francuskie, zobowiązaną do prowadzenia centralnej dokumentacji i wspólnej kartoteki. Dla tego celu powołano wtedy Centralną Komisję Koordynacyjną Fonotek, która działała w porozumieniu z Międzynarodową Komisją Fonotek. Od 1963 r. Fonoteka przejęła również Muzeum Słowa. W 1975 r. połączono ją z Biblioteką Narodową. Obecnie w Fonotece znaleźć można ponad 900 000 dokumentów, od najstarszych wałków fonograficznych aż do nagrań cyfrowych z zakresu muzyki, etnografii, literatury i sztuki, historii

² Por. M.F. Araujo, *Technical Treatment and Preservation of the Photographic Collection of the Brazilian National Library. Materiały z 59 Konferencji Generalnej IFLA*. Barcelona 1993, Booklet 6, s. 3-7.

i polityki³. Instytucja dysponuje również ponad 40 tys. nagrań wideo i 28 000 dokumentów multimedialnych.

Instytucja gromadzi swoje zbiory nie tylko dzięki egzemplarzowi obowiązkowemu, ale również przez dary, zakupy i nagrania własne *przemówień wybitnych osobistości francuskich i zagranicznych, polityków, literatów, adwokatów, artystów i innych*⁴.

Zbiory są podzielone tematycznie na grupy, wśród których znajdują się m.in.:

- nagrania głosów znakomitych poetów, prozaików, dramaturgów recytujących utwory własne, jak np. B. Pasternaka, L. Aragona, A. Camusa,
- nagrania głosów mistrzów myśli (*maîtres de la pensée*), np. A. Einsteina, M. Gandhiego⁵.

Rozwój techniki pozwala realnie myśleć o przeniesieniu treści fotografii na CD-ROM-y, tworząc bazy danych odpowiadające zbiorom poszczególnych bibliotek lub grup tematycznych. Działanie takie nie niszczy oryginału, nie powoduje pogorszenia jakości obrazu, natomiast pozwala na jak najszersze korzystanie ze zbioru i oszczędność miejsca.

Aby umożliwić powszechne wykorzystanie tej metody, powinno się zagwarantować jej elastyczność, pozwalającą na zachowanie wielu cech fotografii, niskie koszty i swobodne funkcjonowanie (tak aby duża objętość plików zdjęciowych nie stanowiła problemu).

Obecnie w Warszawie istnieje kilka placówek, także o zasięgu ogólnokrajowym, które prowadzą działania w zakresie dokumentacji audiowizualnej, nie znając wzajemnie swoich zbiorów i możliwości. Ich stan i zasoby dokumentacji środowiska literackiego w obrębie miasta przedstawiono szczegółowo w poprzednich rozdziałach. Rozwój technologii informatycznej i cyfrowej pozwala nam lepiej organizować posiadane zasoby i jak najszerszej udostępnić to, co przechowujemy na półkach. Spróbujmy więc zastanowić się, jak można by przeorganizować i połączyć prace wybranych instytucji, jak najskuteczniej i najowocniej wykorzystywać zebrane w nich materiały do celów naukowych, oświatowych i kulturalnych.

6.1. Ocena potrzeb i możliwości funkcjonowania sieci informacji foto- i fonograficznej na szczeblu krajowym

Zanim zostanie sformułowana propozycja zacieśnienia współpracy różnych placówek, należy dokonać oceny potrzeb i możliwości funkcjonowania sieci informacji, zarówno fotograficznej, jak i fonograficznej.

³ Por. G. Grunberg: *Le Programme Audiovisuel de la Bibliothèque Nationale de France. Materiały z 61 Konferencji Generalnej IFLA. Stambul 1995 Booklet 6*, s. 80-87.

⁴ H. Karczowa: *Muzeum Słowa i Fonoteka Narodowa w Paryżu*. Archeion 1966 R. XLV s. 156.

⁵ Por. tamże, s. 151-160.

Pytanie o możliwości dotyczy następujących aspektów:

- zasoby dokumentów (ich liczba, jakość, różnorodność, bezpieczeństwo, dostępność),
- możliwości techniczne i technologiczne,
- finansowanie (budynek, personel, wyposażenie itp.).

Zasoby – tak fotograficzne, jak i fonograficzne – są ogromne ilościowo i bardzo bogate merytorycznie. Mimo zniszczeń wojennych, mimo swoistych „czystek”, ograniczeń cenzuralnych i unicestwienia wielu obiektów, nadal w placówkach kulturalnych przechowywane są bardzo cenne dokumenty rozwoju naszej historii i kultury. O ich bogactwie najlepiej świadczy unikatowa kolekcja iwaskiewiczianów w Stawisku, dokument półwiecza naszych dziejów, a także konsekwentnie powiększane przez Muzeum Literatury czy Bibliotekę Raczyńskich w Poznaniu⁶ zbiory wypowiedzi pisarzy współczesnych.

Zmienia się nasze podejście do nowych typów dokumentów, może więc wkrótce zwiększy się grupa użytkowników zainteresowanych inną formą przekazu informacji. Należy potencjalnym odbiorcom przygotować jak najszybciej dobrą, atrakcyjną ofertę. Największe uznanie zdobędą niewątpliwie nagrania filmowe, ale przecież są takie okresy czy wydarzenia w historii, które udokumentować można jedynie zdjęciem lub nagraniem.

Gwałtowny w ostatnich latach rozwój techniki, zwłaszcza technologii informatycznej, pozwala na ogromne przyspieszenie prac i jednocześnie ich ujednoczenie (np. w opracowaniu dokumentów). Dzięki temu mamy możliwość szybkiej wymiany informacji, większość prac wykonywana jest automatycznie, bez udziału lub z niewielkim udziałem człowieka (np. indeksowanie).

Osiągnięcia techniczne pozwalają na przeniesienie praktycznie wszystkich typów dokumentów na nośniki cyfrowe, z zachowaniem pełnej jakości zawartych w nich informacji. Takie rozwiązanie ułatwia i upraszcza udostępnianie, przynajmniej prezencyjne – zapoznanie się ze zdjęciem – oraz dla celów publikacji (przekaz w formie pliku, z zachowaniem wszystkich praw autorskich) czy promocji (popularne strony internetowe). W większym stopniu zapewnia niezniszczalność treści, mimo zmiany formy. Nie należy jednak mylić tych zmian z rezygnacją z oryginału. Przeciwnie. Według bieżących ocen, klient przychodzący do placówki naukowej czy kulturalnej coraz częściej potrzebuje szybkiej i pełnej odpowiedzi na pytanie, z drugiej jednak strony szuka także kontaktu z dokumentem oryginalnym, z atmosferą szacunku dla przedmiotu, jego wieku i historii.

Nowe możliwości techniczne pozwalają również na zagwarantowanie zbiorom pełniejszego zabezpieczenia, tak przed kataklizmami i kradzieżą, jak i przed zniszczeniem spowodowanym zanieczyszczeniem środowiska

⁶ K. Próchnicka: *Dokumentowanie współczesności, czyli o nowej misji poznańskiej biblioteki publicznej*. *Bibliotekarz* 1990 nr 4 s. 25-26. J. Dembski, *Dokumentowanie dorobku twórców poznańskich*. „*Bibliotekarz*” 1994 nr 7-8 s. 25-28.

i czynnikami biologicznymi (bakterie, grzyby, insekty, gryzonie) czy wreszcie przed samym człowiekiem. Rozwój techniczny pomaga nam udzielić odpowiedzi na każde niemal pytanie. Stoimy przed szansą spełnienia większości z naszych marzeń i potrzeb informacyjnych, nie ma już przed nami zamkniętych drzwi.

Możliwości te hamowane są obecnie wyłącznie przez braki finansowe, czyli niemożność zorganizowania i odpowiedniego zagospodarowania przestrzeni magazynowej i czytelniczej, braki personalne (zwłaszcza w zakresie konserwacji, gdzie niezbędne są wysokie kwalifikacje), udostępniania i opracowania, niedostatek sprzętu (komputery, oprogramowanie, kopiowanie).

Dla kogo to wszystko – i po co? Musimy zadać sobie kolejne pytanie o potrzeby dokonywania zmian w audiowizualnej służbie informacyjnej. Korzyści z nich płynące można rozpatrywać w kilku aspektach:

- **Potrzeba zabezpieczenia dorobku naukowego i dziedzictwa kulturowego.** Wielokrotnie już wspomniane korzyści z zachowania pełnej jakości treści na czas nieokreślony, nawet w sytuacji nieumyślnego zniszczenia nośnika oryginalnego. Łatwiejsze zabezpieczenie informacji przed zniszczeniem przez wyeliminowanie pewnego typu zagrożeń (głównie biologicznych); oszczędność miejsca.
- **Potrzeby naukowe.** Łatwiejszy dostęp do różnych form informacji wzbogaca i rozszerza wiadomości oraz zmienia punkt widzenia, pozwala na odkrywanie nowych powiązań i wzajemnych relacji. Większy dostęp do zbiorów ułatwia badania bezpośrednio nad samą fotografią, jak i jej przekazem (w tym przypadku: bohaterem). Materiały takie mogą być również wykorzystywane do ilustracji, dokumentowania prezentowanych w tekście treści.
- **Potrzeby oświatowe.** Możliwość przygotowania publikacji multimedialnych i pomocy naukowych. Komputerowa informacja towarzysząca wystawom. Przekaz wielokierunkowy, który ułatwia przyswajanie wiedzy, otwiera umysł na wielotorowość przyjmowania informacji, uczy szukania powiązań, a więc rozwija twórcze myślenie.
- **Potrzeby komercyjne** – dla publikacji w prasie, telewizji, wydawnictwach. Łatwość kopiowania pliku – przy odpowiednim zachowaniu praw autorskich (plik można uzyskać jedynie w instytucji przechowującej negatywy lub oryginalną odbitkę, która utrzymuje kontakt z fotografiami przygotowującymi dokumentację bieżącą).
- **Promocja polskiej kultury i literatury** – dzięki sieci, w której może być ilustrowana obrazem i dźwiękiem historia, a nawet „wystawy czasowe”. Jej zawartość informacyjna powinna być obowiązkowo uaktualniana, zgodnie z biegiem polskiego „życia literackiego”, znacznym takimi wydarzeniami, jak premiery, konkursy, rocznice, jubileusze i nagrody.

6.2 Krajowa sieć informacji fotograficznej

Zainteresowane instytucje, które posiadają zbiory fotograficzne i są zobowiązane przepisami lub chcą je udostępnić, powinny połączyć swoje możliwości, tworząc sieć współpracy. Spośród omawianych placówek do sieci takiej przystąpić powinny:

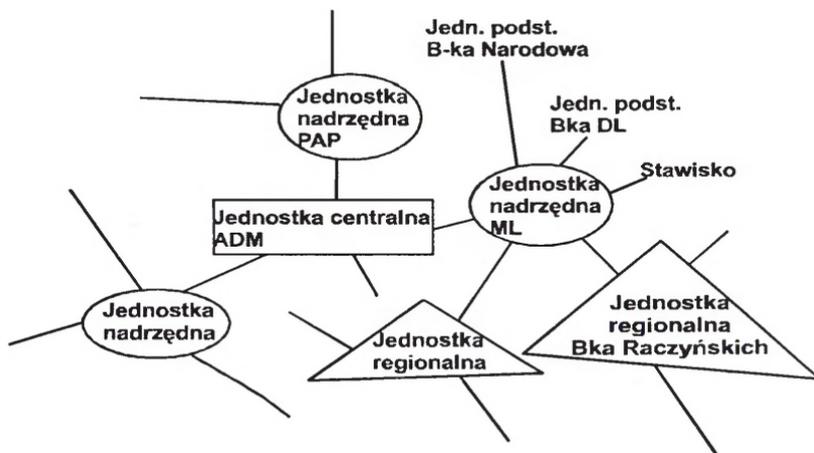
- Archiwum Dokumentacji Mechanicznej,
- Archiwum Fotograficzne PAP,
- Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza (z filiami muzeów biograficznych),
- Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku,
- Dział Ikonograficzny Biblioteki Narodowej,
- Biblioteka Domu Literatury.

Problematiczne może być przystąpienie IBL PAN, ze względu na pasywny stosunek do zbiorów, co jednak nie oznacza wyłączenia ze współpracy – wręcz przeciwnie. Rozszerzanie sieci powinno aktywizować działalność poszczególnych instytucji.

Następnym etapem byłoby dokonanie podziału obowiązków oraz zakresów zbieractwa. Proponuje się następujący układ hierarchiczny placówek:

- Archiwum Dokumentacji Mechanicznej – jako jednostka centralna, odpowiedzialna za funkcjonowanie całej sieci, kierująca pracami w zakresie normalizacji i ustawodawstwa, nadzorująca współpracę placówek nadrzędnych w poszczególnych gałęziach. ADM od początku swojego istnienia deklarowało zaangażowanie się w koordynowanie placówek gromadzących informacje na nośnikach mechanicznych. Aby ADM mogło jednak skutecznie i nowoczesnie wypełniać obowiązki związane z takim stanowiskiem, niezbędna jest reforma ustawy o archiwach, a także modernizacja sposobu myślenia – aktywne, twórcze i otwarte podejście do swoich zadań i zasobów.
- Placówki nadrzędne w poszczególnych gałęziach informacji fotograficznej. Np. w dziedzinie literatury proponuje się wyznaczenie Muzeum Literatury, w dziedzinie wydarzeń bieżących – Polską Agencję Prasową. Komórki te odpowiadają za współpracę wewnątrz sieci dziedzinowej, koordynując działania podległych placówek przez swoich przedstawicieli regionalnych. Ich szczególnym zadaniem jest prowadzenie bazy danych zawierającej informacje o całości zbiorów w danej gałęzi sieci (baza danych powinna być dostępna przez łącza komputerowe we wszystkich jednostkach). Czuwają one nad wymianą informacji oraz kontaktami z klientami, jak i podmiotami swoich zainteresowań (czyli środowiskiem literackim). Poważnym elementem ich działalności jest promocja i upowszechnianie swoich zasobów, np. współpraca z podmiotami posiadającymi informacje komplementarne (tekstowe, dźwiękowe) przy tworzeniu publikacji multimedialnych.

- Placówki regionalne kierują współpracą w danym obszarze, najczęściej pokrywającym się z terenem województwa. Przykładowo w stolicy rolę taką powinno pełnić Muzeum Literatury, w Poznaniu – dobrze przygotowana w tym zakresie Biblioteka Raczyńskich. Instytucje te szkolą personel w zakresie opracowania formalnego i rzeczowego materiałów fotograficznych, oprogramowania komputerowego, sposobów przechowywania i konserwacji oryginalnych nośników i zapisanej na nich informacji. Wyznaczają jednostkę odpowiedzialną za konserwację i digitalizację materiałów (ze względu na wysokie koszty, dobrze jest zorganizować jeden taki ośrodek w danym terenie). Czuwają nad właściwym, zgodnym z prawem odpłatnym udostępnianiem zbiorów oraz działaniami popularyzatorskimi i oświatowymi.
- Jednostki podstawowe prowadzą działania w zakresie gromadzenia, opracowania i udostępniania dokumentów fotograficznych. Opracowanie formalne i rzeczowe odbywa się z wykorzystaniem wspólnego oprogramowania, a opisy są przekazywane do centralnej bazy danych. W strukturze warszawskiej rolę tę spełniać będą: Dział Ikonograficzny Biblioteki Narodowej, Biblioteka Domu Literatury, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku (i inne muzea literackie), Biblioteka IBL PAN (lub innych, nowszych nośnikach) itp.



Rys. 1. Schemat krajowej sieci informacji środowiska literackiego

Proponowana sieć obejmuje nie tylko archiwa, ale wszystkie zainteresowane instytucje, posiadające zbiory fotograficzne. Zastosowano w niej podział terytorialny, z uwzględnieniem prawnych i fizycznych możliwości poszczególnych placówek, predestynowanych do koordynacji prac na poszczególnych szczeblach. Uporządkowanie terytorialne nie wyklucza ściślejszej współpracy jednostek specjalizujących się w węższych ramach historycznych (tylko XIX w. bądź tylko współczesność) lub tematycznych (np. Stawisko).

ADM gromadziłyby nadal – zgodnie z profilem zainteresowań – fotografie najstarsze, przejmując zdezaktualizowane (w sensie formalnym) zbiory np. PAP, dzięki czemu spełniałyby swoje ustawowe zadanie archiwum państwowego dla tego typu nośników.

Rejestracja bieżących wydarzeń kulturalnych pozostaje domeną PAP. Ogólnokrajowa sieć współpracujących z Agencją fotoreporterów pozwala na dokumentowanie ważniejszych wydarzeń bieżącego życia literackiego w całym kraju. Agencja przygotowuje aktualne serwisy, z których korzystają media. Po pierwszym, krótkim okresie dość powszechnego wykorzystania zdjęć, negatywy są przekazywane do archiwizacji, natomiast wartościowe zdjęcia (w opinii fotografa, archiwisty i literaturoznawcy – lub innego eksperta, zależnie od merytorycznej specjalizacji sieci) digitalizuje się i udostępnia na płytach CD, uporządkowane np. według istniejącej już lub zmodernizowanej klasyfikacji. Fotografie od momentu wpłynięcia do PAP są opracowywane komputerowo.

Dział Dokumentacji ML powinien prowadzić akcję fotografowania pisarzy jako uzupełnienie do prowadzonych już nagrań audialnych i wideo (portrety, życie literackie stolicy związane już tradycyjnie z Muzeum). Jest on nadal głównym nabywcą zdjęć literatów minionych pokoleń, jako wyspecjalizowana placówka zajmująca się historią literatury (przejmowanie zdjęć wraz ze spuścizną przekazywaną przez spadkobierców – jak Wierzyński, Wańkiewicz, Tuwim). Koordynuje także pracę innych muzeów literackich i biograficznych.

Gromadzenie fotografii nie jest dla Biblioteki Narodowej działalnością podstawową. Zakres zbieractwa jest bardzo szeroki, w zbiorach znajdują się więc przede wszystkim dokumenty najbardziej reprezentatywne dla historii i kultury narodu. Książnica, jako uczestnik współpracy sieciowej, jest partnerem bardzo wartościowym ze względu na szczególnie reprezentatywne eksponaty z dziedziny literatury i sztuki (np. duży dział teatraliów), ale jej unikatowy charakter łączy się z otrzymywaniem dokumentów fotograficznych wraz z materiałami rękopiśmiennymi – jako spuścizny po pisarzach, naukowcach, ludziach kultury i sztuki. Ten element gromadzenia wydaje się szczególnie ciekawy i godny kontynuacji. Działalność taka w pewnym stopniu pokrywa się z zakresem obowiązków proponowanych ML, nigdy jednak instytucje te nie rywalizowały ze sobą. Przeciwnie – wzajemnie informowały się o możliwościach nabycia obiektów uzupełniających już posiadane kolekcje.

Dom Literatury, jako że zakończył już prowadzenie szczegółowej dokumentacji fotograficznej środowiska (z powodów finansowych), powinien skupić się na fotografowaniu oficjalnej działalności stowarzyszeń literackich – Związku Literatów Polskich, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i PEN- Clubu (w pewnym stopniu wiąże się to z połączeniem działań dokumentacyjnych tych organizacji).

6.3. Początek współpracy. Zasady opracowania zbiorów i stworzenie bazy danych

Pierwszym etapem współpracy będzie przygotowanie jednolitych zasad opracowania formalnego i rzeczowego dokumentów, z maksymalnym rozszerzeniem możliwości wyszukiwania, oraz wybór tego samego lub współpracującego ze sobą oprogramowania, pozwalającego na prowadzenie jednej bazy danych, zawierającej opisy wszystkich obiektów fotograficznych przechowywanych przez współpracujące instytucje, i wymianę opisów.

Główna baza danych sieci powinna się znaleźć w Muzeum Literatury. Sieć informacji fotograficznej środowiska literackiego jest bowiem przykładem jednego z odgałęzień tematycznych potencjalnej krajowej sieci informacji audiowizualnej. Tego typu współpracę należy zorganizować także dla zagadnień z innych dziedzin, włączając w miarę potrzeb i możliwości inne instytucje. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej pozostaje jednostką centralną, nadzorującą i koordynującą całość prac, inne zaś placówki mogą czuwać nad współpracą „branżową”, np. Muzeum Literatury obsługuje sieć literacką, PAP bieżące zagadnienia społeczno-polityczne, ZPAF – działalność fotograficzną o charakterze artystycznym.

Użytkownikowi należy zagwarantować możliwość wyszukiwania tekstowego, według pól rekordu oraz słów kluczowych (np. nazwisko, pseudonim, styl literacki, gatunek literacki, przynależność do grupy literackiej, fotograf).

Większość kolekcji posiada już swoje negatywy, stopniowo uzupełniane ze względu na łatwość wykonywania reprodukcji. Proces prze fotografowania powinien być jak najszybciej doprowadzony do końca; docelowo każdy nowy nabytek natychmiast po opracowaniu zyskuje swoją kopię negatywową.

Kolejnym, długofalowym działaniem będzie digitalizacja zdjęć (rozpoczęta już przez PAP) – wstępnie najbardziej reprezentatywnej i najczęściej poszukiwanej części zbiorów. Jak już wspomniano, płyty CD gwarantują oszczędność miejsca, zachowanie jakości oryginału, większy zasięg zastosowań i krąg odbiorców, trwałość. Jeszcze większe możliwości oferuje technologia DVD.

Każdy opis zdjęcia zawiera pole wskazujące miejsce przechowywania oryginału. Powielanie następuje tylko w instytucji macierzystej, przechowującej oryginał i kopię negatywową, dla ochrony i przestrzegania praw autorskich. Pełna dostępność informacji nie oznacza naruszenia bezpieczeństwa i szacunku dla oryginału.

Taka informatyczna organizacja zbiorów ułatwi nie tylko ich obsługę, pozwoli także na udostępnianie – oprócz tradycyjnych działań wystawieniowych i publikacji – w formie nowoczesnych pomocy naukowych, wydawnictw elektronicznych (multimedialny podręcznik literatury współczesnej) i przez stworzenie strony www dla polskiego środowiska literackiego, we współpracy z siecią fonograficzną i audiowizualną.

6.4. Krajowa sieć informacji fonograficznej środowiska literackiego

Organizacja sieci współpracy fonograficznej instytucji zaangażowanych w dokumentację działań literackich będzie wyglądała podobnie. Stworzą ją początkowo:

- Archiwum Dokumentacji Mechanicznej,
- Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza,
- Polskie Radio SA,
- Pracownia Dokumentów Dźwiękowych Biblioteki Narodowej.

Instytucje te w ramach sieci podzielią się zakresami swoich obowiązków. Koordynatorem całości działań pozostanie ADM. Powinno ono przejmować część nagrań radiowych (zgodnie ze swoimi ustawowymi obowiązkami), a także dary napływające od instytucji i osób prywatnych. Należy unormować sytuację związaną z obecnym stanem realizacji obowiązków i uprzedzeniami ofiarodawców – wskutek czego np. nagrania RWE zostały przekazane ML.

Podobnie jak w przypadku informacji fotograficznej, literacka gałąź sieci fonograficznej może być przykładowym elementem ogólnokrajowej sieci nagrań dźwiękowych obejmujących bardzo różnorodną problematykę. Konsekwentnie, ADM spełniać będzie zadania nadzorujące i kontrolujące funkcjonowanie całości, natomiast dla odgałęzień merytorycznych należy wyznaczyć jednostki odpowiedzialne na niższym szczeblu. W tym przypadku, aby nie rozdzielać informacji w stosunku do siebie komplementarnych (nagrań i zdjęć) zadanie placówki nadrzędnej dla całej gałęzi, jak i placówki regionalnej dla województwa stołecznego również powinno przyjąć na siebie Muzeum Literatury.

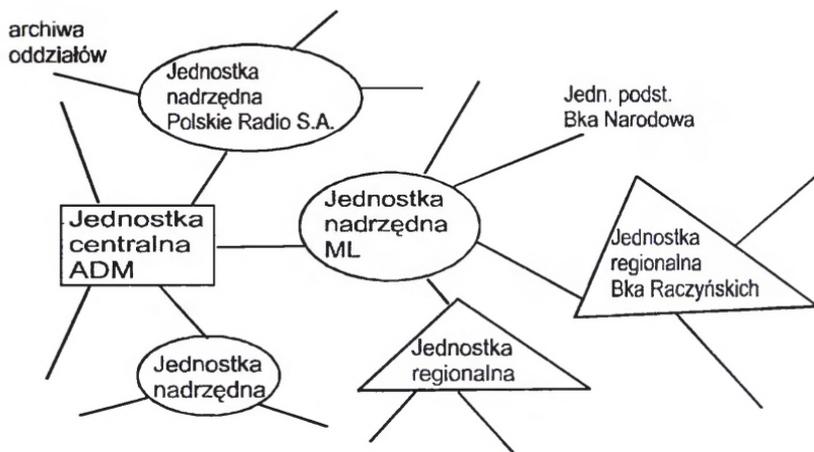
Jego zadaniem byłoby kontynuować rejestrowanie wypowiedzi deklaratywnych pisarzy na temat własnej twórczości, autorecytacji i wydarzeń z literackiego życia stolicy. Nowe obowiązki wymagałyby natomiast całkowitej zmiany dotychczasowego sposobu prowadzenia dokumentacji, czyli przygotowania bazy danych o swoich zbiorach.

Polskie Radio SA archiwum centralne dla programu I i II oraz archiwa pozostałych programów i rozgłośni regionalnych będą gromadzić materiały z bieżącej produkcji – audycje i materiały robocze uznane za cenne dla kultury polskiej. Zadaniem Biblioteki Narodowej będzie konsekwentne przejmowanie od producentów egzemplarza obowiązkowego wydawnictw dźwiękowych (w tym wypadku słownych i słowno-muzycznych).

Do sieci należy dołączyć inne placówki krajowe (np. Biblioteka Raczyńskich – też autorecytacje i wypowiedzi, IBL PAN, prywatne stacje radiowe), rejestrujące wydarzenia literackie z konkretnych regionów czy z pogranicza literatury i nauki.

Analogicznie do hierarchii fonograficznej, struktura będzie się kształtować następująco:

- jednostka centralna, zobowiązana do koordynacji całej sieci oraz prowadzenia działań w zakresie normalizacji i ustawodawstwa;
- placówki nadrzędne dla poszczególnych dziedzin informacji fonograficznej, odpowiadające za współpracę w ramach poszczególnych gałęzi i prowadzące wspólną dziedziczną bazę danych;
- placówki regionalne, kierujące działaniami w danym obszarze, czuwające nad jednolitymi zasadami (dotyczącymi zwłaszcza opracowania dokumentów) i rozdzielające zadania dodatkowe (np. konserwacja);
- jednostki podstawowe, gromadzące, opracowujące i udostępniające nagrania dźwiękowe.



Rys. 2. Schemat krajowej sieci informacji fonograficznej środowiska literackiego

Placówki zainteresowane współpracą powinny również przygotować jedno oprogramowanie i jedną bazę, rejestrującą całość zbiorów poszczególnych instytucji. Opis formalny należy dostosować do wymagań obowiązującej normy (może on być zbudowany na podstawie doświadczenia ADM ze stosowania istniejącego już programu działającego w standardzie Micro CD/ISIS). Zadanie to jest trudne, ponieważ nagrania z udziałem literatów mają bardzo różny charakter, a ich opis powinien odpowiadać potrzebom różnego typu odbiorców – np. dziennikarzom radiowym niezbędne jest dosyć szczegółowe przedstawienie treści nagrania, aby mogli na podstawie samego opisu dokonać wyboru.

Zbiór powinien być dostępny przez wyszukiwanie według zawartości poszczególnych pól (nazwisko i imię, tytuł audycji, redaktor/reżyser, temat wypowiedzi, tytuł wiersza/prozy, wykonawcy, wydarzenie, miejsce przechowywania oryginału) i słów kluczowych (np. grupa literacka, gatunek, rodzaj wypowiedzi, styl pisarski).

Komputerowe opracowanie zbiorów ułatwia udostępnianie dzięki różnorodności metod wyszukiwania. Informatyka to także narzędzie nowoczesnych form udostępniania, takich jak nagrania materiałów ilustracyjnych dla lekcji języka polskiego w szkołach podstawowych i średnich lub dla spotkań muzyczno-poetyckich wzbogacanych autorecytacjami (w przypadku twórców nieżyjących). Nagrania dźwiękowe stają się elementem publikacji multimedialnych. Brzmienie i intonacja głosu pisarza – wypowiedzianego się na tematy literackie lub recytującego fragmenty własnej twórczości – może mieć ogromny wpływ na odbiór i interpretację poznawanej literatury. Ułatwia dostrzeżenie fragmentów dla autora ważniejszych, przez niego podkreślanych. Może także obalać mity, jakie budujemy sobie na podstawie informacji wyłącznie wizualnej (np. zaskakująca wydaje się różnica między barytonem Słonimskiego a tenorem Iwaszkiewicza, choć ich różnice wzrostu i tuszy sugerowałyby zupełnie inne brzmienie ich głosów).

6.5. Projekt multimedialnego podręcznika współczesnej literatury polskiej

Współpraca placówek w ramach obu sieci może przynosić konkretne owoce. Może nie tylko służyć usprawnieniu obsługi informacyjnej użytkowników przychodzących z konkretnymi pytaniami, ale tworzyć własne produkty, realizujące zadania oświatowe, popularyzatorskie i komercyjne. Jednym z nich mógłby być multimedialny podręcznik literatury współczesnej, obejmujący informacje od roku 1914 do chwili obecnej.

Multimedialny podręcznik to jedna z coraz popularniejszych publikacji, łącząca w sobie obraz, słowo i dźwięk. Dzięki swojej budowie umożliwia on realizację podstawowych zasad pedagogiki, mówiących o skuteczności przekazu wielotorowego, czyli nadawania tych samych treści kana-

łem słownym, dźwiękowym, obrazowym. Ta metoda bardziej angażuje ucznia, wykorzystując różne bodźce i oddziałując na różne zmysły. Podręcznik audiowizualny może więc być wykorzystany jako główne źródło poznania lub inspiracja w rozwiązywaniu problemów, jako ilustracja do przekazywanych wiadomości lub podsumowanie danego, opracowywanego tematu. Trzeba jednak zawsze pamiętać, że dobór materiałów może być narzędziem pewnej manipulacji, subiektywizowania treści nauczanych przez nauczyciela czy autora podręcznika.

Nowoczesność formy i pośrednictwo komputera w udostępnianiu informacji nie tylko zachęca uczniów do korzystania z niego, ale może ich także zaskoczyć różnorodnością typów przekazu i zwiększoną możliwością samodzielnego poznawania twórców i pogłębiania interpretacji ich dzieł.

Przy projektowaniu treści podręcznika należy brać pod uwagę jego cele i funkcje w procesie dydaktycznym. Zawarty w nim materiał powinien pozostawać na odpowiednim poziomie szczegółowości, uporządkowany i przejrzysty. Ma stanowić pomoc i ułatwienie w pracy poznawczej, dając możliwość powrotu do już przerabianych treści. Powinien zawierać także metody czy modele prac samodzielnych oraz możliwość sprawdzania nabytej wiedzy. Podręcznik stanowi podstawę pracy domowej i samodzielnych syntez. Na tej podstawie wyróżniamy kilka najważniejszych jego funkcji, jak: informacyjna, badawcza (problemowe ujęcie treści), operacyjna (ćwiczenia), integrująca, samokształceniowa, synchronizująca, wychowawcza, sterownicza, stymulatywna i preparacyjna⁷.

Podręcznik audiowizualny jest swoistą odmianą książki szkolnej, odbiegającą od jej pierwotnej formy. Tutaj tekst sprzężony jest ze środkami audiowizualnymi (ilustracja, dźwięk, film), a wszystkie użyte w nim środki muszą ze sobą współgrać w realizacji określonych zadań nauczania – uczenia się. Budowa takiego narzędzia powinna uwzględniać powiązania między poszczególnymi środkami, np. między tekstem a ilustracją (w naszym przypadku – fotografią). Same tylko ilustracje podręcznikowe różnią się wg kryterium znaków ikonicznych i arbitralnych na: ilustracje ikoniczne (wyraźne, sytuacyjne), ikoniczno-arbitralne i arbitralne (abstrakcyjne, symboliczne)⁸.

W. Strykowski⁹ podaje następującą typologię funkcji odnoszącą się już bezpośrednio do materiałów audiowizualnych:

– poznawczo-kształcąca, ze szczególnym wyróżnieniem zdolności dokumentalnych. Pozwala na przedstawienie tych fragmentów rzeczywistości, które są niedostępne bezpośredniej obserwacji i wolne od chronologii; z możliwością zdynamizowania treści statycznych i strukturalizacji wiedzy („rozkładanie” obrazów na czynniki pierwsze). Niezbędne jest tu zachowanie warunku obiektywności w doborze i prezentacji treści.

⁷ Typologię funkcji podano za: L. Preuss-Kuchta: *Z teorii i praktyki modelowych opracowań podręcznika szkolnego*. Słupsk, 1991. W literaturze pedagogicznej można jednak znaleźć również inne typologie.

⁸ Tamże, s. 31.

⁹ W. Strykowski: *Kształcenie multimedialne w szkole*. Kalisz, 1983 s. 8.

– emocjonalno-motywacyjna, której celem jest rozbudzenie uczuć i zaciekawienie materiałem. Materiały audiowizualne pozwalają na zachowanie pewnego dramatyzmu treści i wykorzystania odpowiednich środków wyrazu, czego celem jest nawiązanie z uczniem kontaktu emocjonalnego, pozaintelektualnego.

Według strategii prowadzenia zajęć wyróżniamy ponadto: funkcję wprowadzającą i motywacyjną, ilustracyjną i pogładową, źródłową i weryfikacyjną, ćwiczeniową i treningową, syntetyzującą i utrwalającą, zastosowawczą i poszerzającą oraz kontrolną i ocenającą.

Mając powyższe na uwadze, podręcznik literatury współczesnej powinien zawierać następujące, połączone ze sobą elementy:

◇ **tekstowe:**

- ciąg chronologiczny – ogólne informacje o następujących po sobie lub rozwijających się równolegle epokach i kierunkach literackich, charakterystyka poszczególnych prądów, ich wzajemne oddziaływanie, powiązania z wydarzeniami politycznymi, społecznymi, literackimi, rozwój kultury,
- ciąg encyklopedyczny – hasła związane z tym okresem w dziejach literatury i ich definicje,
- literaci – nazwiska twórców oraz ich noty biograficzne i bibliografie twórczości, z odesłaniem do literatury przedmiotu,
- literatura – przykładowe fragmenty utworów,

◇ **wizualne:**

- fotografie osób (portrety) i miejsc (np. kawiarnia „Ziemiańska”) korespondujące bezpośrednio z omawianym tematem,
- zespoły zdjęć ilustrujące życie i twórczość konkretnej osoby (portrety, zdjęcia rodzinne, fotografie z przyjaciółmi, dokumentacja życia towarzyskiego i oficjalnego – nagrody, jubileusze, konferencje itp.),
- fotografie rękopisów lub szczególnie cennych wydań dzieł,
- fotografie ilustracji do twórczości,
- zdjęcia z ewentualnych adaptacji filmowych lub teatralnych,

◇ **dźwiękowe:**

- nagrania głosu twórcy: wypowiedzi deklaratywne, autorecytacje, fragmenty wystąpień oficjalnych,
- wypowiedzi innych osób o danym literacie.

Kształcenie multimedialne jest strategią dydaktyczną, której istota polega na wyborze i zastosowaniu odpowiednich, powiązanych ze sobą sekwencji audiowizualnych źródeł uczenia się, które wzajemnie wzmacniają się i usprawniając przepływ informacji, powodują rozwój uczącego się. Pakietem multimedialnym nazwiemy więc taki zestaw celowo dobranych materiałów, które dostarczają uczącemu się informacje różnymi kanałami komunikowania i tworzą system źródeł uczenia się skonstruowany zgodnie z przesłankami psychodydaktycznymi¹⁰. Multimedialność takiego podręcz-

¹⁰ W. Strykowski: *Audiowizualne materiały dydaktyczne*. Warszawa 1984 s. 10.

nika pozwala nie tylko na ujęcie niejako „chronologiczne”, ale na swobodne przechodzenie do interesujących użytkownika fragmentów. Projekt publikacji powinien uwzględniać wzajemne połączenia między:

- ciągiem chronologicznym a ciągiem encyklopedycznym, biograficznym i fragmentami twórczości,
- ciągiem chronologicznym a wypowiedziami deklaratywnymi i autorecytacją,
- ciągiem chronologicznym a zdjęciami ilustrującymi poszczególne wydarzenia i ich uczestników,
- ciągiem chronologicznym a fotografiami rękopisów i publikacji,
- ciągiem encyklopedycznym a ciągiem biograficznym i fragmentami twórczości,
- ciągiem encyklopedycznym a wypowiedziami deklaratywnymi i autorecytacją,
- ciągiem encyklopedycznym a zdjęciami ilustrującymi poszczególne wydarzenia i ich uczestników,
- ciągiem encyklopedycznym a fotografiami rękopisów i publikacji,
- ciągiem encyklopedycznym a zdjęciami adaptacji teatralnych i filmowych,
- ciągiem biograficznym a wypowiedziami deklaratywnymi i autorecytacją,
- ciągiem biograficznym a zdjęciami ilustrującymi życie i twórczość autora
- tekstami literackimi a autorecytacją,
- tekstami literackimi a portretami twórcy oraz zdjęciami rękopisów i publikacji,
- tekstami literackimi a zdjęciami ich ilustracji.

Tak skonstruowany podręcznik jest nie tylko zapisem niezbędnej do przyswojenia wiedzy. On ją automatycznie porządkuje, wskazując powiązania i zależności. Dzięki obecności dźwięku i obrazu pozwala na postrzeganie autorów lektur jako ludzi żyjących w określonym czasie i warunkach historycznych, w gronie rodziny i przyjaciół.

6.6. Propozycja internetowej strony www polskiego środowiska literackiego

Posiadanie własnej „strony” w globalnej internetowej sieci world wide web staje się powoli wymogiem dla wszystkich firm i instytucji. To możliwość zasygnalizowania wszystkim użytkownikom internetu swojego istnienia, zaproszenie do skorzystania z usług i propozycji autorskich. Dla instytucji kulturalnych to szczególnie cenna okazja do promocji zasobów, dzieł i ich twórców.

Przy podejmowaniu decyzji o stworzeniu takiej formy informacji, trzeba przede wszystkim wybrać instytucję lub organizację odpowiedzialną za jej nadzorowanie. Wydaje się, że strona taka powinna powstać we współpracy Muzeum Literatury i Instytutu Badań Literackich PAN oraz Związku Literatów Polskich, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i PEN-Clubu.

Zapewniłoby to umieszczenie na stronie informacji zarówno z zakresu historii literatury polskiej, jak i wydarzeń współczesnych.

Strona www powinna mieć budowę atrakcyjną, elastyczną i przyjazną dla użytkownika, pozwalającą na swobodne odnalezienie konkretnej poszukiwanej informacji. W projekcie należy uwzględnić następujące elementy:

- informacje bieżące – wydarzenia z życia literackiego kraju, nagrody, jubileusze, wizyty, polscy twórcy za granicą, recenzje najnowszych wydawnictw, (część z nich można już znaleźć np. na stronie <http://www.książki.pl>),
- informacje poszczególnych organizacji (ZLP, SPP, PEN-Club) o ich strukturze, działalności, aktualnych propozycjach,
- połączenie ze stronami informacyjnymi wydawnictw publikujących krajową literaturę piękną,
- krótkie informacje z historii literatury, orientujące czytelnika (użytkownika) w podstawowych prądach, nazwiskach, tytułach, przykładowych fragmentach poezji i prozy,
- działalność naukowa z zakresu literaturoznawstwa (konferencje, spotkania, bieżąca bibliografia zalecająca),
- działalność wystawiennicza – w Muzeum Literatury i innych placówkach muzealnych w całym kraju.

Informacje tekstowe należy uzupełniać materiałem fotograficznym – zarówno elementy stałe, jak i zmienne, aktualizowane. Zwłaszcza bieżący serwis informacyjny powinien mieć swój wymiar wizualny. Cennym urozmaicheniem mogłyby być także fragmenty literatury przedstawiane w formie autorecytacji bądź recytacji (w przypadku utworów starszych). Taka budowa strony nie powinna stwarzać problemów dzięki istnieniu sieci informacji foto- i fonograficznej, z której można czerpać niezbędny materiał ilustracyjny.

ZAKOŃCZENIE

Fotografie i nagrania dźwiękowe przez długi czas pozostawały na drugim planie prac archiwalnych, muzealnych i bibliotecznych, co było spowodowane odmiennością ich formy, nie pozwalającą na obchodzenie się z nimi jak z tradycyjnymi papierowymi nośnikami tekstu. Doceniając wagę ich zawartości, nie do końca umiano ją wykorzystać. Przeprowadzona w wybranych warszawskich placówkach kulturalnych kwerenda potwierdza, a miejscami także odkrywa bogactwo i różnorodność ich zasobów foto- i fonograficznych.

Unikatowość zbiorów ma charakter tak merytoryczny, jak i formalny. Spodziewamy się, że placówki literackie gromadzą podobizny pisarzy i poetów, mimo to często zaskakuje nas liczba i oryginalność ujęć. Podobnie dzieje się z nagraniami. W aspekcie formalnym wciąż pewne zdziwienie budzi nośnik, dzięki któremu nawet powszechnie znane nam informacje zyskują dodatkową treść, wartość czy wymiar.

Dokumenty, zwane umownie audiowizualnymi, wymagają specyficznego sposobu opracowania, przechowywania i konserwacji. W chwili obecnej służby archiwalne i informacyjne na całym świecie dążą do ujednoczenia prac w tym zakresie, dzięki powszechnemu już wykorzystaniu technologii informatycznej. Komputerowe opracowanie danych ułatwia wymianę informacji, pozwala stworzyć jedną, ogólnie dostępną bazę danych.

Aktualne dążenie do zdigitalizowania informacji (niezależnie od jej oryginalnej postaci) i metainformacji, a także dążenie do powszechnego jej udostępnienia, powoduje konieczność zmiany polityki działania placówek kulturalnych, oświatowych i naukowych, w tym przede wszystkim prowadzenie niezbędnych działań promocyjnych i marketingowych, aby umocnić swoją pozycję na rynku, oraz komercjalizacji części oferty – aby zdobywać fundusze na działalność niedochodową. Dobrym przykładem dostosowania się do bieżących wymogów jest podjęcie nowych wyzwań przez Bibliotekę Raczyńskich w Poznaniu.

Opisane w tekście zasoby oraz dotychczasowe formy działalności instytucji je gromadzących pozwalają na zdefiniowanie aktualnej sytuacji tej grupy placówek. Gromadzenie dokumentów tradycyjnie już było w Polsce motywowane szacunkiem dla ich wieku i historii, potrzebami i obawami zrodzonymi przez doświadczenia wojenne. Dla zapewnienia trwałości przedmiotu, skupiano się na elemencie przechowywania (na odpowiednią konserwację często nie starczało już funduszy).

Tymczasem współczesna polityka archiwizacyjna i informacyjna wymaga zmiany podejścia do dokumentu. Przy zachowaniu szacunku dla oryginału, trzeba jednak maksymalnie wykorzystać zawartą w nim informację. Źródła audiowizualne, ogromnie wartościowe, należy odpowiednio uporządkować i udostępnić. Wypromować inność formy i „sprzedać” ją różnym kategoriom użytkowników, aby informacja była w ruchu, napędzała, przyczyniała się do rozwoju wiedzy, aby przynosiła pożytek, a także dochody.

Ze względu na kwantum wiedzy zawartej w tych nośnikach, konieczne jest dokonanie wyraźnego podziału zadań, a jednocześnie zorganizowane współdziałanie zainteresowanych instytucji, aby nie powielać pracy, lecz uzupełniać wzajemnie posiadane informacje.

Niezmiernie ważna jest także możliwość udzielenia jak najpełniejszej odpowiedzi na pytanie użytkownika, na co pozwoli stworzenie sieci, a łączność komputerowa wymiennie przyspiesza ten proces.

Po odpowiednim zbadaniu sytuacji dokumentacji wizualnej, tzn. filmowej, oraz nagrań wideo i audycji telewizyjnych, należałoby doprowadzić do połączenia wszystkich trzech elementów, tworząc krajową **sieć informacji audiowizualnej**.

Przykładowe opisy fotografii członków grupy Skamander

W nawiasach ukośnych znajdują się informacje uzupełniające, dodane do opisu katalogowego po zapoznaniu się z poszczególnymi zdjęciami.

1. J. Iwaszkiewicz i M. Rytard, z albumu J. Iwaszkiewicza. Ze zbiorów ML Wgład. /Oryginał Stawisko. Siedzą przy drewnianym stole na kozłach, na dworze; J. Iwaszkiewicz za stołem; lat ok. 30/.
2. J. Iwaszkiewicz z żoną, 1923. Ze zbiorów ML Wgład. /Portret – ujęcie pozowane – profile twarzy w przybliżeniu. Publ. WL nr 6, 8.02.25 s. 1. kj.: „U J. Iwaszkiewicza. Laureat nagrody wydawców o swoich książkach. Wywiad własny WL”./
3. 24. 01. 64. Fot. A. Szypowski. Ze zb. ZLP. 23,4 x 14,4. /Portret do pasa za biurkiem w redakcji „Twórczości”, na tle kotary i trójkątnej lampy stojącej. Na biurku papiery, 2 szklanki herbaty, herbatniki. J. Iwaszkiewicz ujęcie prosto, ręce trzyma na blacie biurka./
4. J. Iwaszkiewicz. 7.10. 66. Ze zb. ZLP. /18 x 13. Fot. D. Łomaczewska. Kongres Kultury Polskiej, Warszawa. J. Iwaszkiewicz przemawia z trybuny, ujęcie prawe en face, pochylony, opiera się na prawej ręce zgiętej w łokciu./
5. Reprodukacja fotografii w: „WL” 1925 nr 3 s. 7. Ze zbiorów BN. Wym. 6,8x 5/ J. Lechoń – portret, zdjęcie legitymacyjne, popiersie prosto./
6. Przeniesienie prochów S. Żeromskiego z tymczasowego miejsca spoczynku do nowego grobu. Listopad 1927. [Światowid 1927 nr 48]. Ze zbiorów ADM. 13 x 18. /Cmentarz, tłum ludzi zgromadzonych dookoła trumny, J. Lechoń stoi za trumną w meloniku i białym szaliku, popiersie. Obok m.in. A. Strug./
7. Fotografia, popiersie, profil w lewo (siedzący na tle drzew). Ze zbiorów ML. Wgład. – dar Ireny Fischerowej, 1977, aut. T. Przykowski, Jędrzejów, Paryż 1933. 9,8 x 15. /Z tyłu ołówkiem: fot. podarowana przez Irenę Fischerową z Krakowa. J. Lechoń na tle gobelinu o motywie roślinnym. Ok. 40 lat./
8. Pogrzeb Jana Lechonia na Calvary Cemetery. Trumnę niosą: Z. Karpiński, gen. Wł. Kowalski, A. Ciolkosz, gen. Wł. Anders, J. Lipski, A. Janta-Polczyński. Nowy Jork 1956. Wł. pryw. J. Krzywickiego (USA), udostępniona na pokaz 1991. Ze zbiorów ML Wgład. / Trumna, przykryta polską flagą z godłem, wynoszona z kościoła. Dookoła tłum./
9. Antoni Słonimski, literat. Repr. CAF. Ze zb. AF PAP. /13 x 18. Antoni Słonimski – popiersie, ujęcie prawe en face, twarz okrągła, cwikiery; ok. 20 lat./
10. Grupa literatów w kawiarni IPS-u, widoczni: hr Tarnowski, sekretarz IPS-u, A. Słonimski, Parandowska, J. Konarska, Sohowski, kpt. M. Lepecki, F. Goetel, J. Paradowski. Warszawa, 5. 05. 1933. Codzienne posiedzenie literatów i artystów, „Światowid” nr 457/20, 2/3.05.33. Ze zbiorów ADM. /24 x 18. Antoni Słonimski ujęcie prawe en face, prawa ręka na oparciu fotelika./
11. Pensjonariusze Domu Literatów w Oborach w dn. 11.10.59. Od lewej: A. Marianowicz, A. Słonimski, Brandysowa, J. Hartwig, A. Międzyrzecki. Fot. A. Szypowski. Ze zbiorów ZLP. /16,8 x 21,8. Siedzą na leżakach i krzesłach na ganuku. A. Słonimski w jasnym płaszczu i ciemnym kapeluszu, wsparty na łokciach./

12. Jubileusz A. Słonimskiego w PEN-Clubie – 3.11.75. Fot. D. Łomaczewska. Ze zbiorów ZLP. 18 x 13. /A. Słonimski siedzi za stolikiem i ? czyta, nachylo-ny. Z tyłu na schodkach siedzą inni./
13. J. Tuwim, K. Makuszyński i T. Boy-Żeleński na bankiecie (przy stole) w Kry-nicy w restauracji Domu Zdrojowego, 1927. Dar Józefy Lubelskiej, 1980. Ze zbiorów ML. 8,5 x 13,5. /Zdjęcie przekazane – dar od żony jednego z uczest-ników owego spotkania. W liście podpisanym przez Alicję Gwiżdżową do-datkowa informacja, że było reprodukowane latem 1927 r. w „Gazecie Pod-halańskiej” lub „Krynickiej”. Bankiet dla uczczenia pobytu ww. Oprócz nich obecni: dr Górski, dyr. Nowotarski, dr Przewieczewski, mjr Kornaus i właścic-iel restauracji i kawiarni domu Zdrojowego p. Józef Lubelski. Na zdjęciu: w środku pod oknem Makuszyński, z jego prawej Boy, z lewej – J. Tuwim, ujęcie prawe en face, łokcie oparte o róg stołu./
14. Józef Porębski i Adolf Dymśa gołą J. Tuwima. Okres XX-lecia między-wojennego. Zbiory prywatne E. Dziewońskiego. Ze zbiorów ML Wgląd. /J. Tu-wim siedzi, głęboko odchyłony do tyłu, z białą serwetką za gorsem. J. Porębski trzyma go za głowę, A. Dymśa goli mu prawy policzek zwykłym nożem stoło-wym./
15. J. Tuwim w Paryżu, 1939 r. Ze zbiorów ML Rkp. Wystawa 1993. /J. Tuwim stoi na tle ulicznej kawiarenki, w letnim jasnym płaszczu, trzyma laskę, zakłada prawą rękawiczkę./
16. J. Tuwim z żoną na tarasie mieszkania przy ul. Wiejskiej, 1946. Ze zbiorów ML Rkp. Ujęcie /stoją, z prawej strony leżak i stolik, w perspektywie ulica. Ona trzyma na rękach psa./
17. Fotografia grupowa z zebrania ZLP. J. Tuwim czwarty w pierwszym rzędzie. Fot. J. Kosidowski, 1952. Ze zbiorów ML. 18,1 x 23,8. /W srebrnej okładce skoroszyt: Zenon Kosidowski – uroczystości, spotkania lata 1952-78. Podpis obok zdjęcia: „ZLP w Warszawie 1952. Tuwim, Czajka, Kosidowski – drugi rzad, trzeci (koło Czajki)”. J. Tuwim w pierwszym rzędzie trzeci z prawej, klasz-cze i rozmawia z sąsiadem z lewej ręce papieros. Pełna sala ludzi./
18. K. Wierzyński jako lejtenant austriacki. Repr. A. Szypowski 1960. Ze zbiorów ZLP. 17,7 x 10,8. /Nieostra reprodukcja starej fotografii, K. Wierzyński w woj-skowym mundurze i kepi. Młody – ok. 20 lat./
19. K. Wierzyński w Pradze w 1928 r. Wyst. 1994. Stawisko – album „Podróże”. Ze zbiorów ML Wgląd. /K. Wierzyński stoi na tle domu, prawa ręka w kieszeni, twarz w cieniu kapelusza./
20. W Tatrach; w białej koszuli i sportowych butach, siedzi na trawie, opierając nogi o kamień; w całej postaci, w prawo. Ok. 1928-29. Ze zbiorów Wandy Broniewskiej w Muz. W. Broniewskiego. Fotokop. repr. BN, 1979. 13,3 x 8,5. / K. Wierzyński z plecakiem, w prawej ręce papieros./
21. K. Wierzyński wśród uczestników przyjęcia wydanego w hotelu Lewisa w Chi-cago z okazji pobytu poety w USA, widoczni: Koniuszewska, Szuprycht, Kon-sul RP Edmund Kaleński, dr Saturn Mioduszewski, Leon Walkowicz, dr Koniu-szewski. Chicago 1929. [Światowid nr 26 1929] Ze zbiorów ADM. /12,7 x 10,5. Ujęcie pozowane, na kanapie. K. Wierzyński siedzi drugi od lewej, w smokin-gu, z różą./

22. Doroczne posiedzenie PAL. J. Kaden Bandrowski odczytuje sprawozdanie roczne, siedzą obok: W. Goetel, K. Wierzyński, T. Zieliński, K. Irzykowski, L. Staff, W. Sieroszewski, J. Szaniawski, K. Makuszyński, T. Boy Żeleński. Warszawa, 8.11.38. Ze zbiorów ADM. /13 x 18. K. Wierzyński – popiersie, drugi z lewej, za stołem prezydialnym./
23. K. Wierzyński – Sag Harbor. Ze zbiorów ML Wgłąd., oryg. u St. Wierzyńskiego. /Lata 1940/50. K. Wierzyński siedzi na tle morza, w jasnej marynarce./
24. K. Wierzyński w Bibliotece Polskiej w Londynie. „Wiadomości” Londyn 1969 nr 1199. Ze zbiorów ML Wgłąd. /Stoją na tle książek, z żoną i 4 nn osobami. K. Wierzyński pierwszy z lewej, pod rękę z żoną./

Załącznik 2

Przykładowe opisy nagrań fonograficznych głosów członków grupy Skamander

1. Wiersze J. Iwaszkiewicza w wykonaniu autora. Tytuły utworów: „Wiersz noworoczny”, „Wiersz noworoczny” (drugi), „Wiersz zimowy”, „Wiersz noworoczny z 1945 roku”, „Serce”, „Kwiaty Brazylii”, „Rozmyślanie nad morzem”, „Ars poetica”, „Westchnienie”. 1.02.50. t=11’. Kopia 1977. Ze zb. ADM.
2. Rozmowa z J. Iwaszkiewiczem – pisarzem, prezesem ZLP – na temat pracy nad powieścią *Sława i chwała*. Fragment III tomu utworu – czyta autor. 4.07.59. t=21’. Ze zb. ADM.
3. Parnasik nr 101 – Lato (fragm.)/ Andrzej Zdanowski, Andrzej Kudelski, Witold Zadowski, Jerzy Janicki; Redakcja Literacka. N: 7.07.63. Rozmówca: J. Iwaszkiewicz. Audycja o tematyce lata. J. Iwaszkiewicz opowiada o powstawaniu sztuki *Lato w Nohant*, którą pisał w Sandomierzu. Ze zb. PR.
4. Archiwum PEN-Clubu. Zebranie poświęcone H. Sienkiewiczowi. Wypowiedzi: J. Parandowskiego, Z. Kossak-Szczuckiej, J. Iwaszkiewicza, M. Kornilowiczowej. 28.10.66. t=69’. 2 egz. Ze zb. ML.
5. Studium współczesnych literatur świata. Inauguracja. Głos zabierają: J. Iwaszkiewicz, Michał Rusinek, Waław Sadkowski. Dom Literatury, 30.01.78, kopia 1988. t=46’. Ze zb. ML.
6. J. Lechoń i J. Wittlin. Gawędy wigilijne (w Ameryce) obu pisarzy oraz „Pastorałka” J. Lechoń w wykonaniu aktorskim. t=28’. Ze zb. ML.
7. Jan Lechoń z cyklu „Poeta i jego świat”/ Janina Titkow, oprac. aud. Krzysztof Karasek; Teatr PR. N: 1.06.81, O: 8.06.81. t=28’. Reż. Stanisława Grotowska. Rozmówcy: Jan Lechoń (nagr. arch.). Wykonawcy: Włodzimierz Press, Tadeusz Borowski, Henryk Boukołowski, Olga Stokłosa. Audycja poświęcona wspomnieniom o J. Lechoń i jego twórczości. Wykorzystano rozmowę z poetą z nagrań archiwalnych, który mówił o twórczości Marii Konopnickiej. (...) Ze zb. PR.
8. Satyrycy przed mikrofonem – Słonimski/ A. Słonimski, oprac. Tadeusz Polanowski; Teatr PR. N: 20. 05. 54. t=17’50”. Wykonawcy: A. Słonimski, H. Bielicka, Jerzy Bielenia, Waław Jankowski, Tadeusz Olsza. Zapowiada – Jeremi Przybora. 1. A. Słonimski mówi o swoich utworach satyrycznych, o tym,

- że teraz złągodniał, o aktualnej sytuacji w literaturze. 2. Satyryczne utwory A. Słonimskiego. Ze zb. PR.
9. Wypowiedź A. Słonimskiego – poety – z okazji X-lecia UNESCO. 25.01.57. Ze zb. ADM.
 10. „Spotkania z Warszawą” – wypowiedzi na temat walk o Warszawę w styczniu 1945 roku. Głos zabierają: Stanisław Ryszard Dobrowolski – poeta; gen. Stanisław Okęcki; Mieczysław Taube – uczestnik walk o Warszawę; Cegielski (br. im.); Bronisław Boczek – mieszkaniec Warszawy; Władysław Szpilman – pianista; Agnieszka Białowąs – dozorczyńni; Tadeusz Bocheński – spiker radiowy; Jerzy Bałuszko – kierowca; Leokadia Krajewska – milicjantka; Andrzej Kozłowski – czyścibut spod hotelu „Polonia”; Dąbrowski (br. im.) – pierwszy motorniczy tramwaju nr 9; **Antoni Słonimski – poeta**; Józef Sigalin – architekt; Michał Krajewski – murarz; Karol Szczeciński – operator filmowy; Jerzy Jurandot – literat, satyryk; Melchior Wańkowicz – pisarz i Zygmunt Dworakowski – przewodniczący Prezydium Stołecznej Rady Narodowej. 16. 01. 59. t=30’. Kopia 1988. Ze zb. ADM.
 11. Dobry wieczór poeto – Antoni Słonimski/ oprac. Jerzy Skokowski. N: 27.05.63. t=12’15”. Rozmówca: A. Słonimski. Wybitny pisarz i poeta opowiada o powstaniu i działalności grupy literackiej Skamander. Wspomnienia o Żeromskim, Boyu, Witkacym. Ze zb. PR.
 12. A. Słonimski recytuje swoje wiersze (przegranie z wieczoru autorskiego w PEN-Clubie), z dn. 26. 11. 70. Kopia 1980, 1990. 2 egz. t=45’. Ze zb. ML.
 13. Fragment prywatnej rozmowy (urwany). t=40”. Ze zb. ML.
 14. Fragment „*Kwiatów polskich*”. „*Grande valse Brillante*” – autorecytacja. Oryginał 22.11.43. Ze zb. ML.
 15. (przebrane z płyty). Inw. 1964. Kopia 1977, 1987. t=6’. Ze zb. ML.
 16. Audycja poetycka – J. Tuwim o pokoju/ nagranie własne; Redakcja Literacka. N: 9.05.51. t=20’. Analiza ideowo-polityczna twórczości J. Tuwima. Cytat z wypowiedzi J. Tuwima, w której poeta określa swój stosunek do polityki kół imperialistycznych. Recytacja wierszy Tuwima: Matka, Okrzyk, Sztandar, Ex oriente. Ze zb. PR.
 17. Parnasik 171 – Listy (fragm.)/ Jerzy Janicki, Andrzej Kudelski, Witold Zadzrowski, Andrzej Zdanowski; Redakcja Literacka. N: 8.11.67, O: 10.11.67. Mówi: Irena Stawińska – siostra J. Tuwima. Siostra J. Tuwima prezentuje pocztówkę dźwiękową, którą otrzymała 26 lat temu od brata. Ze zb. PR.
 18. Wypowiedź J. Tuwima – poety – udzielona z okazji wyborów do Sejmu PRL. 25.10.52. t=10’. Kopia 1987. Ze zb. ADM.
 19. Parnasik – stare archiwum/ Witold Zadzrowski, Andrzej Zdanowski, Jerzy Janicki; Redakcja Literacka. N: 2.05.73, O: 6.05.73. t=29’. Rozmówcy: Elżbieta Paszkowska – dyrektor ADM, Helena Karczowa – kierownik Działu Nagrań Dźwiękowych. Utrwalone na taśmach archiwalnych głosy: Z. Nałkowskiej, I. Paderewskiego, A. Hitlera, gen. Wł. Sikorskiego, J. Stalina, Tadeusza Bocheńskiego, Olgi Kamińskiej, poety Domeradzkiego, K. I. Gałczyńskiego, J. Tuwima, L. Staffa, W. Broniewskiego, S. Żeromskiego, J. Piłsudskiego. Audycja nagrana w ADM. Zawiera informacje o historii Archiwum i wartości jego zasobów, ilustrowana nagraniami głosów wymienionych powyżej. Ze zb. PR.

20. Fragmenty „Pamiętnika poetyckiego”. Przegrywanie zastrzeżone przez Stanisława Wierzyńskiego. Ze zb. ML. Cz. 1. t=27'. 1918 r. – Kijów – praca w internecie Macierzy Polskiej – wspomnienie o B. W. Długoszowskim. Powrót do Polski, pobyt w Nałęczowie, spotkanie ze S. Żeromskim, Warszawa, pierwsze spotkanie z L. Staffem i początek przyjaźni.
21. Poeta czyta swoje wiersze w czasie spotkania w Fundacji Kościuszkowskiej z okazji nadania honorowego medalu. Taśma zastrzeżona. Przegranie z kasety udostępnionej przez Stanisława Wierzyńskiego. t = 30'. Ze zb. ML. 1. Erotyk dla ziemi. – 2. Nocne drzewa. – 3. Kiedy ranne wstają zorze. – 5. Śnieg. – 6. Ogrodnicy. – 7. Na śmierć Broniewskiego. – 8. Emily Dickinson. – 9. Znaki zapytania. – 10. Kufer. – 11. Siemiony.
22. Audycja RWE – kasetą nr 20. K. Wierzyński recytuje wiersz „Nurmie”. Emisja 1.01.57. t=ca 4'. Ze zb. ML.
23. „Kawalkada czasu” – audycja dokumentalna Rozgłośni Polskiej Radia „Wolna Europa”, dotycząca wydarzeń w Polsce i na świecie w latach 1952-1973. [...] 26. 03. 1964 r. – „Protest 34” – pisarzy i naukowców przeciwko kontroli pracy, literatury i nauki. Wypowiedź K. Wierzyńskiego – pisarza emigracyjnego – w obronie wolności słowa w Polsce. [...] B.d. t=51'. Kopia 1984. Ze zb. ADM.

PRZYDATNE ADRESY

Archiwum Dokumentacji Mechanicznej

fonoteka – Warszawa, ul. Świętojerska 24

fonoteka – Warszawa, ul. Hankiewicza 1

Biblioteka Narodowa

Dział Ikonografii – Warszawa, pl. Krasińskich 5

Pracownia Dokumentów Dźwiękowych – Warszawa, al. Niepodległości 213

Archiwum Fotograficzne Polskiej Agencji Prasowej

(d. Centralna Agencja Fotograficzna) Warszawa, Al. Jerozolimskie 7

Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN

Warszawa, ul. Nowy Świat 72

Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza

Dział Dokumentacji, Archiwum Foniczne

Warszawa, Rynek Starego Miasta 20

Polskie Radio S. A. – Archiwum

Warszawa, ul. Woronicza 17

Związek Literatów Polskich – Biblioteka Domu Literatury

Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 87/89

Muzeum Im. Anny i Jarosława Iwazkiewiczów w Stawisku

Podkowa Leśna, ul. Gołębia 1

WYKAZ SKRÓTÓW

ADM	– Archiwum Dokumentacji Mechanicznej
AF PAP	– Archiwum Fotograficzne Polskiej Agencji Prasowej
BN	– Biblioteka Narodowa
CAF	– Centralna Agencja Fotograficzna
IBL	– Instytut Badań Literackich PAN
ML	– Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza
ML Wgląd.	– Muzeum Literatury, katalog wglądówek
PR	– Polskie Radio S A
ZLP	– Związek Literatów Polskich

BIBLIOGRAFIA

Artykuły

1. Błażejowski T.: *Wystawiennictwo w muzeum typu literackiego*. Blok-Notes 1988 nr 9 s. 339-351.
2. Dembski J.: *Dokumentowanie dorobku twórców poznańskich*. „Bibliotekarz” 1994 nr 7-8 s. 25-28.
3. Dernałowicz Z.: *Zbiory ikonograficzne w Bibliotece IBL*. „Biuletyn Poloistyczny” 1969 nr 35 s. 19-23.
4. Fletcher J.: *Pix: The British Library's Electronic Photo Viewing System*. Audiovisual Librarian 1996 Vol. 22 nr 37 s. 179-181.
5. Gębołyś Z.: *Konferencja naukowa nt. „Ochrona zbiorów fotograficznych przed zniszczeniem”*. Sosnowiec, 7.06.88. „Bibliotekarz” 1989 nr 3 s. 22-24.
6. Grochowska A.: *Normalizacja terminologii z zakresu bibliotekarstwa i bibliografii*. i 1991 z.2 s. 147-155.
7. Ichnatowiczowa J.: *Zbiór fotografii w Bibliotece Narodowej, jego historia i charakterystyka*. Rocznik Biblioteki Narodowej 1994-1995 nr 30-31 s. 239-249.
8. Janczewska-Sołomko K.: *Kolekcja wałków fonograficznych w Bibliotece Narodowej*. Rocznik Biblioteki Narodowej 1994-1995 nr 30-31 s. 181-196.
9. Januszewski T.: *Muzea literackie i muzeum literatury*. Blok-Notes 1975 s. 240-252.
10. Karczowa H.: *Muzeum Słowa i Fonoteka Narodowa w Paryżu*. Archeion 1966 R. 45 s. 151-160.
11. Karczowa H.: *Niektóre problemy archiwizacji materiałów dźwiękowych*. Archiwista 1967 nr 1 s. 1-12.
12. Kisilowska M.: *Definicje materiałów audiowizualnych wobec nowych form dokumentów*. ZIN 1997 nr 2 s. 47-61.
13. Koszutski O.: *Stawisko – Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów*. Muzealnictwo 1988 nr 31 s. 31-36.
14. Kozłowska E.: *Fonoteka Biblioteki Publicznej m. st. Warszawy*. „Bibliotekarz” 1997 nr 11 s. 26-27.
15. Krysiak E., oprac.: *Przechowywanie optyczno-elektroniczne – alternatywą mikrofilmowania?* „Bibliotekarz” 1993 nr 5 s. 12-14.
16. Libera Z.: *Znaczenie Muzeum Literatury w kształtowaniu życia kulturalnego stolicy i kraju*. Blok-Notes 1988 nr 9 s. 331.
17. Lu G.: *An approach to image retrieval based on shape*. Journal of Information Science 1997 vol. 23 nr 2 s. 119-127.
18. Morris G.: *BBC Information and Archives: Towards the Vision*. Audiovisual Librarian 1996 vol. 22 nr 4 s. 163-269.
19. Próchnicka K.: *Dokumentowanie współczesności, czyli o nowej misji poznańskiej biblioteki publicznej*. „Bibliotekarz” 1990 nr 4 s. 25-26.

20. Sarzyński P.: *Zdjęcia do reanimacji. Czy powstanie Fototeka Narodowa?* Polityka 1997 nr 23 s. 64-66.
21. Steele M., Murdoch J., Arnott M.: *The emergence of Photo CD as a preferred method for image capture and storage.* Information Services & Use 1996 no 16 s.7-13.
22. Treat H., Ort E., Ho J. et. al.: *Searching images using Ultimeidia Manager.* Information Services & Use 1996 no 16 s. 15-24.
23. Wesolowski K.: *Narodowe Archiwum Audiowizualne?* Wiadomości Kulturalne 1997 nr 24 s. 9.
24. Witkowska M.: *Kolekcja portretów fotograficznych autorstwa B. J. Dorysa (1901-1990) w zbiorach Biblioteki Narodowej.* Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi 1997 t. 18 s. 195-219.
25. Witkowska M.: *Polskie środowisko literackie XX w. w dokumentacji fotograficznej wybranych warszawskich placówek kulturalnych.* Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi 1997 t. 18 s. 183-193.
26. Wrocławska M.: *PN-85/N-01152.07 Opis bibliograficzny. Dokumenty dźwiękowe. Uwagi i pytania po kilku latach obowiązywania normy.* Przegląd Biblioteczny 1991 z. 2 s. 183-186.
27. Wróblewska M.: *Czy w Bibliotece Narodowej można posłuchać nagrań? Uwagi o udostępnianiu dokumentów dźwiękowych.* Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej 1997 nr 2 s. 13-16.

Recenzje wystaw w prasie polskiej

28. A.[licja] K.[asprzycza]: *Wystawa Jarosława Iwaszkiewicza.* Polonistyka 1978 nr 6 s. 441-442.
29. Borkiewicz M.: *Podróże Iwaszkiewicza. (Wystawa w Muzeum Literatury.)* Tak i Nie 1984 nr 17 s. 13.
30. Gałczyńska K.: *Wśród pamiątek. (Wystawa J. Iwaszkiewicza w Muzeum Literatury w Warszawie.)* Trybuna Ludu 1974 nr 57 s. 7.
31. Raczkowska K.: *„Jestem od lat nomadą...” wystawa o Kazimierzu Wierzyńskim w Bibliotece Narodowej.* Biuletyn Informacyjny BN 1995 nr 1 s. 22-25.
32. Wągiel P.: *Iwaszkiewicz. Rzeczywistość* 1984 nr 15 s. 10.
33. R.G.: *Śladami Iwaszkiewicza. (Wystawa w Muzeum Literatury.)* Tygodnik Kulturalny 1974 nr 9 s. 11.

Foldery muzealne i katalogi wystaw

34. Chmurzyński W., Martenko G.: *Poznat', poniat', wyrazit.* Wystawka, poświęcona twórczestwu Jaroslava Ivaškiewica. Warszawa 1976.
35. Januszewski T.: *Wystawa „Skamander. Tuwim”.* Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza. Folder. Warszawa, 1994.
36. *Katalog wystawy „Iwaszkiewicz”.* Warszawa, Muzeum Literatury, marzec-czerwiec 1984.
37. Martenko G.: *Jarosław Iwaszkiewicz. Folder wystawy zorganizowanej przez Muzeum Literatury w siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Brwinowa.* Warszawa, 1978.

38. Odrowąż-Pieniążek J., Koczot S., Ross-Rysiak B.: Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza. Folder. Warszawa, 1988.

Normy

39. International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials. Londyn 1977.
40. International Standard Bibliographic Description for Computer Files. Londyn 1990.
41. International Standard Bibliographic Description for Electronic Resources. Londyn 1996.
42. ISO 3901. Documentation. International Standard Recording Code.
43. ISO 5127-2. Documentation and information. Vocabulary – Part 2: Traditional documents.
44. ISO 5127-3. Documentation and information. Vocabulary – Part 3: Iconic documents.
45. ISO 5127-11. Documentation and information. Vocabulary – Part 11: Audio-visual documents.
46. ISO 5963. Documentation. Methods for examining documents, determining their subjects, and selecting indexing terms.
47. PN-85 N-01152/07 „Opis bibliograficzny – dokumenty dźwiękowe”. Warszawa.
48. PN-92/N-01227. „Bibliotekarstwo i bibliografia. Typologia dokumentów. Terminologia.” Warszawa, 1992.

Publikacje zwarte

49. Araujo M.F.: *Technical treatment and preservation of the photographic collection of the Brazilian National Library. Materiały z 59 Konferencji Generalnej IFLA*. Barcelona 1993, Booklet 6, s. 3-7.
50. Bartelski L.: *Polscy pisarze współcześni 1939-1991. Leksykon*. Warszawa, 1995.
51. Biernat A., Laszuk A. (red.): *Archiwa państwowe w Polsce. Przewodnik po zasobach*. Warszawa, 1998.
52. *The Bookman's Glossary*. Ed. Jean Peters. New York, 1975.
53. Chłopecka J., Stawiarska E.: *Opracowanie wybranych typów dokumentów audiowizualnych. Poradnik*. Warszawa, 1994.
54. Cornish G.P.: *Archival collections of non-book materials. A listing and brief description of major national collections*. Boston Spa 1986.
55. Dembski J.: *Biblioteka a środowisko twórcze. W: Biblioteki publiczne w Polsce i na świecie. Materiały z Europejskiego Forum Bibliotekarzy*. Warszawa, 23-25 maja 1995. Warszawa 1996.
56. *Dictionary of archival terminology*. Ed. Peter Walue. Munchen, 1988.
57. *Encyklopedia wiedzy o książce*. Wrocław, 1971.
58. *Encyklopedia współczesnego bibliotekarstwa polskiego*. Wrocław, 1976.
59. *Encyclopedia of library and information science*. Ed. by Allen Kent, Harold Lancour. New York, 1969.
60. Fothergill R. Butchart I.: *Non-book materials in libraries*. London 1990.

61. *Glaister's glossary of the book, terms used in papermaking, printing, book-finding and publishing.* London, 1979.
62. Gorman M., Winker P. (red.): *Anglo-American cataloging rules.* Chicago, 1988.
63. Grońska M.: *Zbiory ikonograficzne. W: 50 lat istnienia Biblioteki Narodowej.* Warszawa 1928-1978. Warszawa, 1984.
64. Grunberg G.: *Le Programme audiovisuel de la Bibliothèque Nationale de France. Materiały z 61 Konferencji Generalnej IFLA.* Stambuł 1995, booklet 6, s. 480-487.
65. *Harrod's librarians' glossary of the book. Terms used in librarianship documentation and the book crafts.* Aldershot, 1987.
66. Harrison H.P.: *Special materials and problems. Towards standards for audiovisual materials. Materiały kursowe „Standards for the international exchange of bibliographic information”.* Londyn 1990, s. 1-7.
67. Hemar M.: *Wspomnienie pośpieszne. W: Przebity światłem. Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim.* Londyn, 1969.
68. Jarosław Iwaszkiewicz. 1894-1980. *Bibliografia podmiotowa i przedmiotowa.* Oprac. Lucyna Bernacka. Zamość, 1988.
69. *Kalendarium wystaw i imprez kulturalnych zorganizowanych przez Muzeum Literatury.* Oprac. Z. Wolska-Grodecka. Blok-Notes 1978, 1983, 1988, 1991, 1994.
70. Karczowa H.: *Rozwój form kancelaryjnych i współczesne rodzaje dokumentów archiwalnych. Dokumentacja wizualna i audialna (fotografie, filmy, nagrania).* Toruń, 1979.
71. Karczowa H. (oprac.): *Taśmota Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie. Dokumentacja dźwiękowa dotycząca lat 1901-1972. Przewodnik.* Warszawa-Łódź, 1989.
72. Krzemianowski Z. (red.): *Doskonalenie praktyki dydaktycznej w świetle koncepcji kształcenia multimedialnego (wydanie posesyjne).* Koszalin, 1988.
72. Leja L.: *Techniczne środki dydaktyczne.* Warszawa, 1978.
73. Leja L.: *Unowocześnianie infrastruktury dydaktycznej.* Poznań, 1976.
74. Maziarz Cz., Skrzypczak J.: *Podręcznik szkolny w multimedialnym systemie kształcenia.* Kraków, 1980.
75. Mikoś E., Zaufal K. (red.): *Rozmowy o książkach szkolnych w nauczaniu przedmiotów humanistycznych (język polski – historia – wiedza o społeczeństwie).* Kraków, 1994.
76. Nadler M.: *How to start an audiovisual collection.* New York & London, 1978.
77. Nałęcz D.: *Kultura II Rzeczypospolitej.* Warszawa, 1991.
78. Nawrocki, S. Sierpowski (red.): *Metodyka pracy archiwalnej.* Poznań, 1995.
79. Niblack W., Barber R., Equitz W. et al.: *The QBIC project. Querying images by content using color, texture, and shape. (W:) Storage and retrieval for image and video databases, t. 1908, SPIE, 1993 s. 173-187.*
80. Olczak J.: *Formalne opracowanie zbiorów bibliotecznych.* Lublin 1986.
81. Preuss-Kuchta L.: *Z teorii i praktyki modelowych opracowań podręcznika szkolnego.* Słupsk, 1991.
82. Robótka H.: *Metodyka archiwalna. Opracowanie dokumentacji geodezyjno-kartograficznej, technicznej, audiowizualnej (fotografii, filmów i mikrofilmów, nagrań).* Toruń 1988.

83. Robótka H., Ryszewski B., Tomczak A.: *Archiwistyka*. Warszawa 1989.
84. Skrzypczak J.: *Konstruowanie i ocena podręczników. Podstawowe problemy metodologiczne*. Poznań-Radom, 1996.
85. Skrzypczak J.: *Stan i potrzeby metodologii badań podręczników szkolnych*. Koszalin, 1984.
86. *Słownik literatury polskiej XX w.* Wrocław, 1992.
87. *Słownik terminologiczny informacji naukowej*. Wrocław, 1979.
88. Strykowski W.: *Audiowizualne materiały dydaktyczne*. Warszawa, 1984.
89. Strykowski W.: *Kształcenie multimedialne w szkole*. Kalisz, 1983.
90. Strykowski W., Gawrecki L.: *Metody i środki kształcenia stosowane w szkole*. Warszawa – Kraków, 1990.
91. Strykowski W., Zajac A.: *Nowoczesna technika w kulturze, nauce, oświacie*. Tarnów, 1995.
92. Tomicki J.: *Polska odrodzona 1918-1939*. Warszawa, 1988.
93. Toporowski M. (oprac.): *„Wiadomości Literackie 1924-1933. Zestawienie treści – indeks ilustracji – pseudonimy i kryptonimy”*. Warszawa, 1939
94. *XXX-lecie „Wiadomości”*. Oprac. Tymon Terlecki. Londyn, 1957.
95. Ward A.: *A manual of sound archive administration*. Aldershot, 1990.
96. Więckowska H., Pliszczyńska H.: *Podręczny słownik bibliotekarza*. Warszawa, 1955.
97. Wróblewska M. (oprac.): *Katalog dokumentów dźwiękowych Biblioteki Narodowej. Część 1: Wokalno-instrumentalne utwory sceniczne*. Nagrania kompletne. Warszawa, 1996.
98. Yound. H. (red.): *The ALA glossary of library and information science*. Chicago, 1983.
99. Zieliński H.: *Historia Polski 1914-1939*. Wrocław, 1983.

Rozporządzenia prawne

100. Góral J., oprac.: *Przepisy o archiwach i działalności archiwalnej. Według stanu prawnego na dzień 31.10.1985*. Warszawa, 1985.
101. Instrukcja w sprawie opracowywania nagrań w archiwach państwowych. Załącznik do Zarządzenia nr 27 Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych z dn. 10.08.1972 r. w sprawie opracowywania nagrań w archiwach państwowych.
102. Pismo ogólne nr 1 Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych z dnia 8.05.1996 r. w sprawie zatwierdzania przez właściwe archiwa państwowe kwalifikatorów wartości archiwalnej fonograficznej i wideograficznej dokumentacji działalności programowej byłej państwowej jednostki organizacyjnej „Polskie Radio i Telewizja” oraz akceptowania spisów zdawczo-odbiorczych materiałów archiwalnych kategorii A.
103. Porozumienie w sprawie przekazania jednostkom publicznej radiofonii i telewizji w użyczenie zbiorów dokumentacji byłej państwowej jednostki organizacyjnej „Polskie Radio i Telewizja” z dn. 15.04.1994 r.
104. Ustawa z dn. 14.07.1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach. Dz. U. Nr 38, poz. 173.

105. Wytyczne w sprawie archiwalnego opracowania zasobu fotografii. Zarządzenie nr 17 Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych z dnia 30.06.1969 r., NDAP Nr PNM-53-1.
106. Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dn. 22.03.1957 r. w sprawie korzystania z materiałów archiwalnych. Mon. Pol. nr 24 poz. 173; zmiany: Mon. Pol. 1966 nr 5 poz. 44, 1968 nr 4 poz. 24 par. 1 i par. 17.

Prace niepublikowane

107. Maniecka R.: *Nowe typy zbiorów dokumentów: fonoteki i filmoteki*. Praca mgr pod kier. dr H. Chamerskiej. Warszawa, IBIN UW, 1973.
108. Wierzbicka E.: *Automatyzacja archiwum zdjęć w Centralnej Agencji Fotograficznej*. Praca mgr pod kierunkiem dr Reginy Hancko. Warszawa, Studium Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej dla Pracujących Uniwersytetu Warszawskiego, 1985.
109. *Zasady gromadzenia zbiorów w Bibliotece Narodowej*. Warszawa, 1973. Druk do użytku wewnętrznego.

SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA	7
WSTĘP	9
1. PROBLEMY TERMINOLOGICZNE ZWIĄZANE Z DOKUMENTACJĄ FOTOGRAFICZNĄ I DŹWIĘKOWĄ	26
1.1. Piśmiennictwo polskie	26
1.1.1. Terminologia archiwistyczna	34
1.2. Piśmiennictwo obce	37
1.3. Wnioski	45
2. ZBIORY FOTOGRAFICZNE W WYBRANYCH WARSZAWSKICH INSTYTUCJACH KULTURALNYCH	46
2.1. Biblioteka Narodowa – Dział Ikonograficzny	46
2.2. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza – Dział Dokumentacji	49
2.3. Biblioteka Domu Literatury	54
2.4. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej – Dział Fotografii	57
2.5. Archiwum Fotograficzne PAP	59
2.6. Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN, Dział Zbiorów Specjalnych – zbiory ikonograficzne	65
2.7. Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku	67
3. ZBIORY FOTOGRAFICZNE	69
3.1. Gromadzenie	69
3.2. Opracowanie	72
3.2.1. Opracowanie formalne	72
3.2.2. Opracowanie rzeczowe	76
3.3. Wykorzystanie zbiorów fotograficznych	79
3.3.1. Działalność wystawiennicza	80
3.3.2. Publikacje w prasie, na przykładzie „Wiadomości Literackich” ..	97
3.3.3. Wydawnictwa zwarte, w których wykorzystano materiał fotograficzny dotyczący Skamandrytów (opracowania, wydania polskie, przekłady)	101
4. ZBIORY FOTOGRAFICZNE W WYBRANYCH WARSZAWSKICH INSTYTUCJACH KULTURALNYCH	105
4.1. Biblioteka Narodowa – Pracownia Dokumentów Dźwiękowych ..	106
4.2. Muzeum Literatury – Archiwum Foniczne	108
4.3. Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN, Dział Zbiorów Specjalnych – fonoteka	110
4.4. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej – taśmoteka i płytoteka ..	111
4.5. Archiwum Polskiego Radia SA	114

5. ZBIORY FONOGRAFICZNE	120
5.1. Gromadzenie	120
5.2. Opracowanie	122
5.2.1. Opracowanie formalne	122
5.2.2. Opracowanie rzeczowe	127
5.3. Wykorzystywanie	128
6. PROJEKT KRAJOWEJ SIECI INFORMACJI FOTO- I FONOGRAFICZNEJ ŚRODOWISKA LITERACKIEGO	130
6.1. Ocena potrzeb i możliwości funkcjonowania sieci informacji foto- i fonograficznej na szczeblu krajowym	132
6.2. Krajowa sieć informacji fotograficznej	135
6.3. Początek współpracy. Zasady opracowania zbiorów i stworzenie bazy danych	138
6.4. Krajowa sieć informacji fonograficznej środowiska literackiego	139
6.5. Projekt multimedialnego podręcznika współczesnej literatury polskiej	141
6.6. Propozycja internetowej strony www polskiego środowiska literackiego	144
ZAKOŃCZENIE	146
PRZYDATNE ADRESY	153
WYKAZ SKRÓTÓW	153
BIBLIOGRAFIA	154

TABLE OF CONTENTS

FOREWORD	7
INTRODUCTION	9
1. TERMS AND CONCEPTS OF PHOTOGRAPHIC AND AUDIAL DOCUMENTATION	26
1.1. Polish literature	26
1.1.1 Archivistic terms	34
1.2. Foreign literature 37	
2. PHOTOGRAPHICAL COLLECTIONS OF SELECTED WARSAW CULTURAL INSTITUTIONS	46
2.1. National Library – Department of Iconography	46
2.2. Adam Mickiewicz Museum of Literature – Department of Documentation	49
2.3. House of Literature Library	54
2.4. Archive of Mechanical Documentation – Department of Photography	57
2.5. Polish Press Agency – Photographic Archive	59
2.6. Polish Academy of Science, Institute of Literature Research Library – Department of Special Collections, iconographic collection	65
2.7. Anna i Jarosław Iwaszkiewicz Museum in Stawisko	67
3. PHOTOGRAPHIC COLLECTIONS	69
3.1. Storage	69
3.2. Elaboration	72
3.2.1. Formal elaboration	72
3.2.2. Meritorious elaboration	76
3.3. Usage of photographic collections	79
3.3.1. Exhibitions	80
3.3.2. Photographies published in journals, ex. „Wiadomości Literackie”	97
3.3.3. Photographies of the Skamander members published in books (critical analysis, Polish editions, translations)	101
4. AUDIAL COLLECTIONS OF SELECTED WARSAW CULTURAL INSTITUTIONS	105
4.1 National Library – Audial Documents' Unit	106
4.2 Museum of Literature – Archive of Audial Documents	108

4.3. Polish Academy of Science, Institute of Literature Research Library – Department of Special Collections – Phonoteca	110
4.4. Archive of Mechanical Documentation – Audial Documents' Department	111
4.5. The Polish Broadcasting Co. Archive	114
5. PHONOGRAPHIC COLLECTIONS	120
5.1. Storage	120
5.2. Elaboration	122
5.2.1 Formal elaboration	122
5.2.2 Meritorious elaboration	127
5.3. Usage	128
6. PROJECT OF THE NATIONAL SYSTEM OF PHOTO- AND AUDIAL INFORMATION FOR LITERATURE (PAIL)	130
6.1. Evaluation of the needs and possibilities of PAIL system	132
6.2. National system	135
6.3. Beginning of co-operation. Rules of collection's and database's formulation	138
6.4. National system of audial information for literature	139
6.5. Project of a multimedia manual of current Polish literature	141
6.6. Project of a Polish literature internet website	144
CONCLUSIONS	146
ADRESSES	153
ABBREVIATIONS	153
BIBLIOGRAPHY	154

Komitet Redakcyjny serii wydawniczej
<<PROPOZYCJE i MATERIAŁY>>

Stanisław CZAJKA (przewodniczący), Lucjan BILIŃSKI, Jan BURAKOWSKI, Marcin DRZEWIECKI, Janina JAGIELSKA, Janusz NOWICKI (sekretarz), Ewa STACHOWSKA-MUSIAŁ, Maria WASIK-ŚWIDERSKA, Elżbieta Barbara ZYBERT

**Książka wydana przy pomocy finansowej Instytutu Informacji Naukowej
i Studiów Bibliologicznych UW w ramach badań własnych**

Projekt graficzny okładki i strony tytułowej
Wydawnictwo SBP

Zdjęcia ze zbiorów Muzeum Literatury w Warszawie oraz Archiwum Dokumentacji
Mechanicznej w Warszawie

Redaktor tomu
Janusz NOWICKI

Redakcja techniczna i korekta
Anna LIS

© Copyright by Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich

ISBN 83-87629-31-6

CIP - Biblioteka Narodowa

Kisilowska Małgorzata

Skamandryci w fotografii i fonografii : problemy opracowania i wykorzystywania
zbiorów audiowizualnych : poradnik dla bibliotekarzy i polonistów / Małgorzata
Kisilowska. - Warszawa : Wydaw. SBP, 1999. - (Propozycje i Materiały /
Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich ; 31)

Wydawnictwo SBP, Warszawa 1999, Wyd. I. Ark. wyd. 10,16 Ark. druk. 10,25

Łamanie: Urszula LASOCKA

Druk i oprawa: Zakład Poligraficzny PRIMUM, Kozerki 17^A

05-825 Grodzisk Mazowiecki





18634 *notat*

WYDAWNICTWO
SBP

