

Agnieszka Grabowska

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

Wartość czy ułomność? Kopie i rekonstrukcje w zbiorach etnograficznych

Obecnie, wraz z upowszechnieniem się ekspozycji o charakterze narracyjnym, coraz częściej pojawiają się na wystawach zarówno kopie, jak i repliki w formie rekwizytów, które umożliwiają interakcję z widzem i pełniejsze doznanie przeszłości. Podobnie jest z rekonstrukcjami wydarzeń historycznych, które zyskują coraz szersze grono zwolenników, zarówno aktywnie uczestniczących w rekonstrukcjach, jak i ich odbiorców. W związku z tym w środowiskach muzealników rodzi się spór dotyczący najwłaściwszych sposobów zastosowania, obok oryginałów, również kopii czy też rekonstrukcji obiektów. W poniższym tekście spróbuję pochylić się nad zagadnieniem kopii i rekonstrukcji w kolekcjach etnograficznych, co wiąże się z dyskusyjnym na tym polu pojęciem oryginalności.

W muzealnictwie polskim, szczególnie bliskim mi etnograficznym, funkcjonuje mylnie używane, moim zdaniem, pojęcie kopii muzealnej, która często nie jest kopią danego muzealium a jego rekonstrukcją. Na co dzień, kopia jest traktowana wieloaspektowo, jako pojęcie ogólne, a rekonstrukcja względem kopii jest uznawana za kategorię wtórną, podrzędną. Stąd bierze się to niedookreślenie i wynikające z tego zawikłania. Aby sygnalizowany przeze mnie problem był zrozumiały, zacznijmy od nomenklatury, przybliżmy pojęcie rekonstrukcji i kopii, ich rodzajów i funkcji. Czym są te zjawiska i jaką rolę pełnią w kolekcjach muzealnych? W poniższym tekście przytoczę kilka przykładów, głównie z kolekcji tkanin i strojów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, uzupełniając je o przykłady z innych placówek w kraju. Punktem wyjścia dla moich rozważań jest pojęcie **muzealium**, pojmowane jako oryginał. Współczesne encyklopedie jednoznacznie definiują termin **oryginał**

jako przedmiot oryginalny czy oryginalne dzieło sztuki, odwołując się do łacińskiego słowa *originalis* (pierwotny, odziedziczony). Oryginalny to zatem pierwotny, samoistny, niebędący powtórzeniem ani naśladownictwem. Oryginalne dzieło sztuki nie jest naśladownictwem rzeczy już powstałej i istniejącej, nie jest także przeróbką dzieła stworzonego przez innych [Grabski 2010: 115]. W takim rozumieniu jest prototypem, czymś niepowtarzalnym, autentycznym. Określenie przedmiotu jako autentycznego wymusza naturalnie przeciwstawienie go takiemu, który cech autentyczności nie posiada. Takim przedmiotem jest **kopia**. Pochodzenie tego wyrazu (*copia* – obfitość, wielka ilość) wyraźnie wskazuje powtórzenie, naśladownictwo, ponowną interpretację czegoś co zostało już stworzone. **Rekonstrukcja** natomiast, to odtwarzanie czegoś na podstawie dochowanych fragmentów, szczątków, przekazów, form pochodnych, odtworzenie na takich podstawach zniszczonych częściowo lub całkowicie budynków, dzieł sztuki [Słownik Języka Polskiego PWN 1996]. Kopie od wieków współistnieją wraz z oryginalnymi dziełami. Dzieła mistrzów powielano dla celów dydaktycznych, aby je studiować, poznawać warsztat. Kopiowano dzieła ze względów dekoratorskich, aby przyozdabiać wnętrza domów i pałaców możliwych tamtych epok, co było szczególnie modne w XVIII i XIX w. Gromadzono kopie do celów kolekcjonerskich, w celu uzupełnienia zbiorów i prywatnych kolekcji. Kopie były tworzone również dla ochrony oryginalnego dzieła, dla zabezpieczenia przed kradzieżą lub wpływem niekorzystnych warunków atmosferycznych, tzw. „kopie ratownicze.” Kluczowym w stosunku do dzisiejszych odtworzeń jest moim zdaniem ładunek emocjonalny, wynikający z niechlubnego procederu szalbierstwa w produkowaniu, często doskonałych technicznie, falsyfikatów w celach zarobkowych. Wielość dzieł naśladowczych wymusza przeprowadzenie klasyfikacji kopii i scharakteryzowanie ich pokrótce, gdyż jak widzimy kopia kopii nierówna. Mamy zatem całe spektrum odwzorowań. **Kopia konserwatorska**, inaczej replika lub duplikat, która jest drugim, co nie znaczy, gorszym, spojrzeniem na dzieło. Naśladuje oryginał, technologię jego wykonania, materiał. Najczęściej jest oznakowana, jej kompozycja lub skala mogą być nieznacznie zmienione, co pozwala odróżnić ją od oryginału. Repliki wykonuje się dla największych smakoszy dzieł sztuki. Można uznać, że już same repliki są dziełami sztuki, doskonałości i precyzji. Terminologia słownikowa podaje istotną informację, iż „kopie powstałe z potrzeby włączenia dzieła sztuki dawnej w aktualną problematykę artystyczną, pełniły doniosłą rolę przekaziciela tradycji w obszarze kultury wizualnej” [Słownik terminologiczny sztuk pięknych 2007]. Tym samym, każda z kopii staje się w pewnym sensie oryginałem. Świadczy o tym trudna do uchwycenia, tzw. „oryginalność mimowolna”, która dowodzi, że nie ma prac bezwzględnie takich samych. W każdej naśladowczej pracy jest cząstka

oryginału, osobowości artysty, która go wyróżnia. Składa się na to temperament, upodobania, przyzwyczajenia, umiejętności itp. „Oryginalność mimowolna” sprawia, że dwie kopie dwóch różnych kopistów, wykonane z tego samego oryginału są bardzo do niego zbliżone, jednak nie takie same. Adam Małkiewicz przedstawia jeszcze inny podział repetycji, wyodrębniając: kopie szkolne, multiplikacyjne, pozorne kopie multiplikacyjne, kopie dokumentacyjne, kopie fragmentaryczne [Małkiewicz 1988: 91–94]. Według Małkiewicza, **kopie szkolne** stanowiły istotny element edukacji artystycznej.

Od XVI w. dzieła uznanych mistrzów nowożytnych, podobnie jak dzieła antyczne, były uważane za wzór do naśladowania natury, tak więc ich powtarzanie było elementem edukacji artystycznej. W tym ujęciu ważny jest sam proces kopiowania, a nie wytwór tego procesu. **Kopie multiplikacyjne** pomnażały ilość egzemplarzy dzieła, uważanego za ważne, pełniły więc funkcję podobną do repliki warsztatowej. **Kopie pozornie multiplikacyjne** były z kolei jakby powtórzeniem drugiej generacji dzieła. Powstawały, gdy artysta tworząc nowe dzieło intuicyjnie, nawiązywał do wzoru graficznego lub rysunku innego dzieła. Teoretycznie zatem kopia pozornie multiplikacyjna mogła odtwarzać oryginał, gdy artysta posługiwał się dobrą kopią multiplikacyjną. Małkiewicz wyróżnia jeszcze dwa rodzaje kopii: fragmentaryczną i dokumentacyjną. **Kopia dokumentacyjna** ma służyć jedynie, jak sama nazwa wskazuje, celom dokumentacyjnym, bądź propagandowym. Ma popularyzować dzieło bądź jego twórcę. W tym przypadku mogła służyć identyfikacji obiektu a jej funkcje można porównać do małych reprodukcji fotograficznych w katalogach muzealnych. **Kopie fragmentaryczne** natomiast powtarzają jedynie fragmenty danego obiektu, służąc udoskonalaniu warsztatu twórcy, bliskie są więc kopiom szkolnym. Jak słusznie zauważa Małkiewicz, przedstawiona wyżej klasyfikacja oparta jest na kryterium funkcji. Tylko dwa typy spośród wymienionych zasługują na miano kopii (szkolne i multiplikacyjne), gdyż zamierzeniem autora repetycji jest wierność oryginałowi. W pozostałych przypadkach nie zakładano pełnego podobieństwa do pierwowzoru, zatem słowo kopia musi być tu traktowane umownie.

Jak na tym tle scharakteryzować kopie w kolekcjach etnograficznych? Jak w ogóle postrzegać muzealia etnograficzne, które mają swoją specyfikę? Niedekoracyjne, nieskomplikowane przedmioty dnia codziennego danej społeczności, rodziny: wyposażenie ich domu, ubrania, często pamiątki i rzeczy osobiste. Tworzone nierzadko z nietrwałych materiałów – jak pióra, papier, skorupki jaj. Pamiętać należy, że często te rzeczy które obecnie są muzealiami w inwentarzu swoich „nowych domów”, muzeów, w założeniu twórców miały żyć tylko chwilę. Ozdoby chałup, wycinanki, pisanki, palmy wielkanocne, cała plastyka obrzędo-

wa to przedmioty produkowane na konkretną okoliczność, służące jedynie jako „rekwizyt” w roku obrzędowym, podczas świąt i uroczystości rodzinnych. Nawet rzeczy, które miały w swoim założeniu mieć trwalszy charakter, jak strój czy narzędzia rolnicze, w momencie swojego powstawania nie były „projektowane” z założeniem, by być numerem inwentarzowym, częścią kolekcji placówki muzealnej. Przedmioty te mają zupełnie inny charakter niż dzieła sztuki profesjonalnej (oczywiście swoich rozważań nie odnoszę do sztuki ludowej, tworzonej przez artystów nieprofesjonalnych, tzw. ludowych). Nikt z twórców je ludzi nie zakładał, że będą „obiektami pożądania” – kolekcjonowane z namaszczeniem, przechowywane w muzealnych magazynach, chronione i eksponowane. Przedmioty krótkiego trwania stanowią dużą część kolekcji muzeów etnograficznych, które są przecież instytucjami długiego trwania.

Właśnie z racji charakteru tych zbiorów, materiału z którego zostały wykonane, kopii muzealiów etnograficznych nie powinno się, moim zdaniem, postrzegać *stricte* według kategorii kopii w rozumieniu historii sztuki. Oczywiście pewne grupy kopii w kolekcjach etnograficznych można klasyfikować według istniejących reguł. Są jednak i takie, które wymykają się ogólnej charakterystyce, są trudne do kategoryzowania, „niewygodne”.

Podstawową kwestią jest to, jak kopie i rekonstrukcje są traktowane na gruncie przepisów prawnych. Obecnie ustawodawca jasno określa, jak mają być inwentaryzowane muzealia i co decyduje czy dany przedmiot może być uznany za muzealium, a co go dyskwalifikuje w tym zapisie. Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach, dotyka również kwestii kopii. Art. 4 pkt 2 tegoż aktu wyraźnie mówi o tym, że kopie nie powinny być wpisywane do inwentarza muzealiów, a pkt. 1 dodatkowo daje możliwość tworzenia innych inwentarzy i wpisywania tego rodzaju obiektów [www.dziennikustaw.gov.pl/du/2004/s/202/2073; data odczytu: 31.01.2018].

Prześledziwszy wcześniejsze unormowania prawne, zapis dotyczący kopii odnalazłam jedynie w Rozporządzeniu Ministra Kultury i Sztuki z 1997 r. Wcześniejsze akty jurystyczne, również te przedwojenne, pomijają tę kwestię, bagatelizując rolę kolekcjonowania i określenia wytycznych dla pracowników działów inwentaryzacji. Może dlatego kopie pojawiały się w inwentarzach muzealnych nie tylko mojego Muzeum, ale w zasadzie była to praktyka dość powszechna. Czemu tak się działo? Czy były to zaniedbania i niedopatrzienia kolegów muzealników z lat ubiegłych? Tak kategorycznie bym tego nie określała. Stan takowy był prawdopodobnie wynikiem wielu czynników. Brak uregulowań, które jasno określały

zasady dotyczące wpisywania kopii oraz innych rzeczy niebędących dobrami kultury do inwentarza muzealiów, na pewno przyczynił się do takiej sytuacji. Sądzę, że nie bez znaczenia jest fakt, iż kopie, rekonstrukcje, a także modele i miniatury współtworzyły zbiory etnograficzne od samego początku. Nie były one traktowane oddzielnie, ale tworzyły integralną część kolekcji. Przypomnieć należy, iż było to wynikiem „utrudnionego startu” dla tworzących się kolekcji etnograficznych i pierwszych placówek muzealnych tego typu. Mimo, że na kanwie romantyczno-pozytywistycznej idei wykluczo się zainteresowanie etnografią i antropologią, powstawały towarzystwa ludoznawcze, entuzjastycznie rodziły się akcje kolekcjonerskie, to wartość zabytkowa eksponatów etnograficznych nie była uznawana. Świadomość wartości takich muzealiów dopiero powstawała. Sytuacja polityczna kraju, także powszedni, codzienny charakter tych zwykłych-niezwykłych rzeczy sprawiały, że nie były one powszechnie uważane za ważne, ulegały zaniedbaniom i zniszczeniu. Zabytki związane z kulturą ludową, uzyskały swój status prawny dopiero w dekreście Rady Regencyjnej z 1918 roku [*Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki... 1918*].

Dodatkowo, większość powstających muzeów kierowała się własnymi programami kolekcjonerskimi, często związanymi z upodobaniami osobistymi zakładających je osób, które pełniły swoje funkcje społecznie. To nie sprzyjało wypracowaniu metod i kierunków tworzenia kolekcji muzealnych. Działano często emocjonalnie, starając się ocalić i zarejestrować dla potomnych odchodzący świat. Nie istniały więc kryteria gromadzenia przedmiotów oryginalnych, jak i kopii, choćby w postaci modelu etnograficznego. Akcja kolekcjonerska miała raczej charakter społecznej ofiarności. Pracownicy, również protoplaści Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, na własną rękę prowadzili akcję pozyskiwania, zamieszczając wykaz przedmiotów, które chcieliby mieć w swoich zbiorach oraz instrukcje dotyczące zbierania i wykonywania modeli przedmiotów trudnych do zdobycia ze względu na cenę lub unikatowość [Grabski 2010: 128].

Jakkolwiek by to oceniać, kopie w postaci modeli czy miniatur oraz rekonstrukcje były przyjmowane do zbiorów spontanicznie, naturalnie, bez wątpliwości, często bez stosowania podpisów identyfikujących eksponaty jak „oryginał”, „kopia”, „dzieło wg”, gdyż pełniły ważną rolę w zobrazowaniu całości nieistniejącej bądź odchodzącej już rzeczywistości. Jak pisał w swoich sprawozdaniach założyciel krakowskiego muzeum Seweryn Udziela:

„Muzeum etnograficzne pragnie odtworzyć życie ludu jakim ono jest w dniu powszednim i świątecznym, w chwili radości i smutku- więc gromadzi przedmioty lub ich rysunki jakie lud używa w pewnej miejscowości i jakie posiada. Najpożą-

dańsze są przedmioty naturalne a gdy ich nie ma trzeba je zastąpić modelami, malowidłami, rysunkami, i fotografiami” [Gawełek 1913: 462].

Kopia, rekonstrukcja czy model były zatem koniecznymi i pożądanymi elementami kolekcji etnograficznej, gdyż odgrywały rolę nie tylko ilustracyjną, ale same w sobie posiadały wartość jako dokument pewnej historii. Ponadto dotkliwe zniszczenia drugiej wojny światowej zmusiły etnografów do uzupełniania utraconych kolekcji. Kolejne szkoły i kierunki etnologiczne wyznaczały trendy jak najpełniej kreować, na ekspozycji muzealnej, wizję rzeczywistości kulturowej, zgodną z teoretyczną wykładnią [Świąch 2009: 47]. Tworzonym, w celu uzupełnienia kolekcji czy ekspozycji, kopiom i rekonstrukcjom nadawano ważność.

Myślę, że podobnie jest obecnie. Mamy oczywiście świadomość autentyczności przedmiotów i są one wartością nie podlegającą polemice, jednak kopia w kolekcjach etnograficznych ma miejsce szczególne. Jest ważna ze względu na kontekst, a ten w etnografii i antropologii jest kluczowy i rozstrzygający.

Dzięki uprzejmości kolegów z Działów Inwentarzy muzeów, w których zasięgałam informacji dotyczących kopii, dowiedziałam się, że w wielu z nich widnieją kopie wpisane do inwentarza muzealiów. Nie jest ich wiele i dotyczą głównie ostatnich 40 lat XX w. Obecnie tego typu nabytki figurują w tworzonych specjalnie na takie potrzeby inwentarzach pomocniczych¹.

W wielu placówkach kopie i rekonstrukcje były wpisywane do inwentarza głównego. Wpisy te dotyczą głównie lat 70., 80. i 90., jak w przypadku Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Nie posiadaliśmy inwentarza pomocniczego, stąd zapewne decyzja komisji zakupów aby kopie i rekonstrukcje wpisywane były do inwentarza głównego. Myślę, że znacząca w formułowaniu takiej praktyki, była również rola tzw. etyki zawodowej. W magazynach zbiorów mogły znajdować się jedynie rzeczy z numerami inwentarzowymi, a ponieważ często kopie czy rekonstrukcje były uznawane za bardzo cenne dla kolekcji nadawano im rangę muzealiów.

Ponadto istnieje wiele problemów z inwentaryzacją rzeczy niebędących dobrami kultury. Stwierdzenie, że „przedmioty takie ewidencjonuje się na zasadach ogólnych” nie wyjaśnia precyzyjnie sposobu postępowania. Jednym z rozwiązań mogłoby być rozstrzygnięcie Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie wprowadzono

¹ Informację pozyskałam dzięki uprzejmości Kolegów z Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Szczecinie, Muzeum Etnograficznego, Oddział Muzeum Narodowego w Gdańsku, Muzeum w Koszalinie, Muzeum Etnograficznego w Toruniu, Muzeum Etnograficznego we Wrocławiu, Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Zamojskiego w Zamościu, Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.

wewnętrzne zarządzenie w sprawie zasad i sposobu ewidencjonowania dóbr kultury i przedmiotów. § 4 tego zarządzenia dotyczy innych rodzajów ewidencji:

„Wszelkie przedmioty, stanowiące własność Muzeum, a nie będące dobrami kultury w rozumieniu art. 2 ustawy z dn. 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury (Dz. U. Nr 10, poz. 48 z późn. zm.), tj. nie mające znaczenia dla dziedzictwa i rozwoju kulturalnego ze względu na ich wartość historyczną, naukową lub artystyczną wpisuje się do księgi prowadzonej przez Dział Inwentarzy i noszącej tytuł *Księga Pomocnicza*. Są to w szczególności współczesne kopie zabytków rzemiosła artystycznego, rzeźby, malarstwa i grafiki wchodzące w skład wyposażenia wnętrz pałacowych lub służące celom wystawienniczym, jak też i formy odlewnicze powstałe w Zbiorach Sztuki Starożytnej i Rzeźby, bądź też przedmioty nie zakwalifikowane przez Dyrektora – ze względu na specyfikę danej dyscypliny do wpisu do inwentarza muzealiów”.

Myślę, że taki sposób jest najbardziej przejrzysty i uczciwy oraz wart wprowadzenia w placówkach gdzie nie funkcjonuje jeszcze tego rodzaju ewidencja. To rozwiązanie stosują chętnie także muzea skansenowskie, z racji swojej specyfiki i nierzadkiego wykorzystywania odtworzeń czy kopii na potrzeby swoich ekspozycji.

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie ma w swoim posiadaniu kopie strojów i zabawek, wpisane do inwentarza głównego. Jedną z nich jest kopia kobiecej sukmany krakowskiej. Jest to przypadek o tyle ciekawy, iż wiąże się z tragicznymi losami, Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie: „We wrześniu 1939 r. warszawskie Muzeum Etnograficzne płonie, a wraz z nim zbiory, archiwalia, inwentarze, biblioteka i fonoteka. Los jednak sprawia, że pewien obiekt wymyka się „śmierci”, udaje mu się przetrwać wojenną pożogę. Tuż przed wojną trafia do Muzeum Etnograficznego w Krakowie, gdzie szczęśliwie omija go zniszczenie” [Przytuła 2009: 137].

Dzięki żmudnym poszukiwaniom oraz pomocy krakowskich muzealników udało się odtworzyć losy sukmany z Pińczowa. Została ona tuż przed wojną przekazana do krakowskiej placówki na zasadzie wymiany. W dokumentach sukmana figurowała jako depozyt Muzeum Etnograficznego w Warszawie, wpisany nie jak można by przypuszczać do księgi depozytowej, ale do księgi inwentarzowej (pod numerem MEK 8740). Taka była przedwojenna praktyka, stosowana w przypadku depozytów wieczystych [Jacher-Tyszkowa 1967: 234]. Wpis w inwentarzu, mówiący, że obiekt ten jest depozytem warszawskiej placówki, stał się podstawą rozpoczęcia procedury odzyskania. W grudniu 1973 roku muzealium wróciło do Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, a do księgi inwentarzowej zostało wpisane 4 stycznia 1974 roku pod numerem PME 37381. Oczywiście

nie udałoby się to, gdyby nie dobra wola Dyrekcji MEK. Jest to jedyny ocalały zabytek z przedwojennej kolekcji warszawskiego Muzeum. W 1977 roku krakowska placówka wykonała kopię sukmanki, która została wpisana do inwentarza głównego pod numerem 51762/ MEK. Historia zatoczyła koło i przez cały rok 2015 krakowska kopia była eksponowana wymiennie z warszawskim oryginałem na wystawie stałej *Zwykłe – Niezwykłe. Fascynujące kolekcje Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*.

Ponadto, krakowska placówka jest oczywiście dysponentem przywoływanej już przeze mnie kolekcji modeli i makiet przedwojennych, zainicjowanej przez Seweryna Udzięłę, pierwszego dyrektora tej instytucji. Modele i makiety budownictwa wiejskiego i sakralnego, narzędzia, wyposażenie domów to niewątpliwie kopie ale mają i w chwili swego powstania miały, rangę muzealium. Z jednej strony przedstawiają nieobecne już artefakty, z drugiej sposób postrzegania i podejścia do tworzenia kolekcji ówczesnego muzealnictwa. Dziś, w krakowskim muzeum wszystkie kopie i rekonstrukcje rejestrowane są w księdze *Varia*.



Il. 1. Sukmana ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, nr. Inw.PME 37381 (fot. K. Wodecka)



Il. 2. Sukmana ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr. inw.51762/mek, kopia sukmany ze zbiorów PME, Muzeum Etnograficzne w Krakowie (fot. M. Wąsik)

Podobnie jest w Muzeum Etnograficznym w Toruniu. Pozyskane w latach wcześniejszych kopie i rekonstrukcje elementów stroju figurują w inwentarzu podstawowym. Obecnie nie zamawia się i nie wykonuje kopii. Przedmioty uzupełniające, zakupywane w celach wystawienniczych, figurują w inwentarzach pomocniczych.

Muzeum Zamojskie w Zamościu nie posiada kopii, jedynie rekonstrukcje strojów z regionu, które wpisane są do inwentarza muzealnego. Muzeum Narodowe w Szczecinie posiada rekonstrukcje, co ciekawe również przedwojenne, które znalazły się w ich zbiorach. Jest to sukmana do stroju pyrzyckiego i ta jest wpisana do inwentarza muzealiów, tak samo zresztą jak współczesne rekonstrukcje elementów stroju kaszubskiego. Od 2000 roku istnieje tu inwentarz pomocniczy, który rejestruje kopie i rekonstrukcje, takie jak strój pyrzycki odtworzony na podstawie ikonografii, przez Kapelę Ludową „Pyrzyce”.

W Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi w inwentarzu podstawowym istnieją rejestry odnoszące się do kopii i rekonstrukcji, pochodzące z lat wcześniejszych. Obecnie wszelkie materiały uzupełniające do wystaw są wpisywane osobno, na tzw. zeszyt. W kolekcji etnograficznej Muzeum Narodowego w Gdańsku także możemy odnaleźć interesujące kopie i rekonstrukcje. Z informacji, które uzyskałam od pracowników tej placówki, wynika, że w zbiorach Oddziału Etnografii, Pracowni Sztuk i Obrzędowości, figuruje sześć przedmiotów rekonstruowanych bądź kopiowanych. Pięć z nich wpisanych jest do Inwentarza Zbiorów Pomocniczych, które wykorzystywane są do celów oświatowych. Jeden z nich MNG-E-8643 – rekonstrukcja sanek z Kociewia, figuruje w Inwentarzu Podstawowym.

Są to odtworzone przez Edmunda Zielińskiego sanki, których autor rekonstrukcji używał jako dziecko w latach 40. XX w. Dlaczego wyróżniono ten właśnie przedmiot? Z informacji, które udało mi się uzyskać, wynika, że jest on wykonany na podstawie nieistniejących już saneczek do ślizgania się po lodzie. Rekonstruktor wykonał je z pamięci bardzo starannie i pod kuratelą pracowników instytucji. Muzeum nadało przedmiotowi status muzealium, gdyż jest istotny dla kolekcji, a placówka nie posiada takiego egzemplarza w swoich zbiorach. Co ciekawe, i myślę że istotne, z punktu widzenia etnografa, sanki te uczestniczyły w tradycyjnych zabawach na wsi kociewskiej, gdzie mieszka Edmund Zieliński. Postanowił on reaktywować zimowe zabawy z okresu swojego dzieciństwa, angażując mieszkańców wsi oraz swoją rodzinę. Odtworzone dziecięce saneczki nie były zatem jedynie „martwym” przedmiotem, ale poprzez uczestnictwo w oddolnej inicjatywie mieszkańców zostały społecznie zdefiniowane.



Il. 3. Edmund Zieliński, Sanki dziecięce (rekonstrukcja), Gdańsk, 2013, nr inw.: MNG/E/8643, Muzeum Narodowe w Gdańsku (fot. A. Z. Leszczyński)

Kolekcja etnograficzna Muzeum Narodowego we Wrocławiu nie posiada kopii, a wszelkie przedmioty wykorzystywane wystawienniczo rejestrowane są w oddzielnej ewidencji pomocniczej. Podczas rozmowy z kierownikiem etnograficznego oddziału wrocławskiej placówki dowiedziałam się o ciekawym przypadku uli figuralnych, będących doskonałym przykładem monumentalnej dolnośląskiej rzeźby ludowej. Zespół tzw. Apostołów z Dworka koło Lwówka Śląskiego to potężne rzeźby, ocalone, jednak rozproszone i przechowywane w kilku muzeach. Oryginały doczekały się swoich odpowiedników w terenie. Mieszkańcy Dworka wraz ze stowarzyszeniem „Nasz Dworek” postanowili przywrócić nieistniejącą dziewiętnastowieczną pasiekę w swojej wsi. Burmistrz Lwówka Śląskiego szczytę się, że przyczynił się do odtworzenia części uli, mieszkańcy są dumni, że ule „wróciły na swoje miejsce” a specjaliści rwą włosy z głowy obserwując te osobliwe poczynania. Ule bowiem nie przypominają swoich oryginałów, a jakość i estetyka pozostawiają wiele do życzenia. Nie są one w żaden sposób ani kopią ani rekonstrukcją, jednak są godne uwagi ze względu na inicjatywę społeczną, utożsamianie się mieszkańców z historią lokalną. A może są rekonstrukcją idei?

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie posiada w swoich zasobach zarówno kopie jak i rekonstrukcje, także w kolekcji strojów i tkanin ludowych. Są to głównie pojedyncze elementy jak koszule, gorsety oraz części stroju mę-

skiego. Obiekty te były pozyskiwane do Muzeum w drodze zakupu, zarówno ze środków własnych, jak i dotacji ministerialnych. Ponieważ PME było traktowane jako instytucja centralna, jeżeli chodzi o kolekcje etnograficzne, istniało przekonanie, iż powinno posiadać w swoich zbiorach reprezentacje wszystkich regionów etnograficznych, szczególnie w obrębie największej w Polsce kolekcji tkanin i strojów ludowych. Jak wiadomo, strój ludowy utrzymywał się w terenie nierównomiernie i dla obszarów gdzie szybko wyszedł z użycia i nie zachował się, stosowano praktykę rekonstruowania, bądź kopiowano brakujące elementy stroju z oryginałów, których stan nie pozwalał na ekspozycję. W celu uzupełniania kolekcji powoływano do nowego muzealnego życia przedmioty nieobecne lub zniszczone. Działania te były wielotorowe. Rekonstrukcji bądź kopiowania podejmowały się twórcynie ludowe, znające warsztat i pamiętające techniki swoich babć i matek, a także działające na rynku przedsiębiorstwa, które zajmowały się tego typu działalnością jak „Moda i Styl”, szyjąca kostiumy sceniczne, czy „COPIA” – Centrala Obsługi Przedsiębiorstw i Instytucji Artystycznych powstała w Warszawie w 1950 roku. Również działalność „Cepelii” – Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, utworzonej w 1949 roku, której oddziały powstawały na terenie całego kraju, w większości bazowała na wiedzy twórczyń ludowych. Powołana w 1957 roku Centralna Komisja Ocen Etnograficznych, w której skład wchodziła etnografowie i artyści plastycy, nadzorowała merytorycznie i oceniała wzory pod względem zgodności z regionem, a następnie zatwierdzała do produkcji. W ramach działalności „Cepelii” utworzono „Wzorcownie”, gdzie w akcjach skupu wiejskiej odzieży odświętnej, m.in. dla zespołów artystycznych, gromadzono elementy oryginalnych strojów i tkanin. Powstał też rodzaj wzornika dla wykonawców. Działalność tego typu wskrzeszała stare i podtrzymywała słabnące już techniki tkackie, aktywizowała twórców ludowych i wspierała ich pod względem ekonomicznym, dzięki ogłaszanych cyklicznie konkursom rękodzielniczym, jednak autentyczność „produkowanych” w ten sposób przedmiotów, nie może być traktowana bezkrytycznie. Noszą one co prawda znamiona autentyczności, ale należy pamiętać o kontekstualnym paradygmacie ich powstania.

Także muzealne pracownie konserwatorskie wykonywały kopie i rekonstrukcje na podstawie muzealiów, które podczas wystaw gościły w naszym Muzeum m.in. kopie butów wilanowskich i kurpiowskich, które dotarły do Polski z Muzeum w Petersburgu w ramach wystawy *Pol'skie etnografičeskie kollekcii w Leningrade* [Zázewa 1971–1972: 43–61], czy obrzędowe nakrycia głowy stroju bułgarskiego. Wszystkie te działania odbywały się pod ścisłą kontrolą konserwatorską i opieką merytoryczną.

Różnorodność powyższych postępowań sprawia, że jednoznaczne rozstrzygnięcie dotyczące kategorii czy oceny kopii bądź rekonstrukcji w przypadku obiektów etnograficznych nie jest możliwe. Jeżeli spróbujemy określić jakim rodzajem odtworzenia są kopie w kolekcjach etnograficznych to czy najbliżej im do zaproponowanego przez Małkiewicza pojęcia kopii dokumentacyjnej? W przypadku tworzenia wzorów, byłaby uznana za próbę zachowania jak największej ilości przykładów odchodzących już elementów strojów. A może bliżej jej do kopii pozornie multiplikacyjnej, która jest jakby repetycją drugiej generacji, gdzie artysta tworząc nowe dzieło instynktownie nawiązuje do wzoru graficznego, techniki tkackiej, rodzaju haftu, kroju, kolorystyki, która jest uznana za kanoniczną dla danego typu stroju ludowego? Teoretycznie kopia pozornie multiplikacyjna, czyli np. haftowana dziś serwetka, może być odtworzeniem oryginału, gdy zostanie zrobiona na podstawie dobrej kopii multiplikacyjnej, czyli w naszym przypadku serwetki zrobionej przez matkę, która z kolei inspirowała się wzorem z serwetki swojej matki bądź babki.

Istnieje jeszcze wiele egzemplifikacji, które wymykają się definicjom. Tę niejednoznaczność, spróbuję ukazać przybliżając historię, moim zdaniem, najciekawszych obiektów.

Kopia zwana ratowniczą

To typ odtworzenia, rodzaj kalki, który wykonujemy w celu ochrony oryginalnego przedmiotu. Mnie jawi się on jako najbardziej słuszny. W przypadku degradacji oryginalnych muzealiów, moralnie akceptowane jest wykonywanie kopii zniszczonego egzemplarza. Kopia taka wykonywana według wszelkich wytycznych konserwatorskich i pod opieką specjalisty, staje się drugim życiem muzealium. Duplikat może być eksponowany na wystawie a oryginał pozostaje bezpieczny, służąc celom studyjnym.

W zbiorach PME natrafiłam na wiele takich przykładów. Jednym z nich jest gorset podlaski PME 3683 i jego dwie kopie (PME 7122, PME 7123) wykonane z dużą starannością i dbałością o detale i dobór materiałów przez Stanisławę Pocztańską. Prawdopodobnie z racji złego stanu oryginału, kopie miały posłużyć celom wystawienniczym. Dwie wymienione kopie figurują w inwentarzu głównym PME.



Il. 4. Gorset ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, nr. inw. PME 3683 (fot. E. Koprowski)



Il. 5. Kopia gorsetu ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, nr. inw. 7122 (fot. E. Koprowski)

Kopia czy oryginał? Depozyt Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”

W księdze depozytowej naszego Muzeum odnajdziemy duży zbiór przedmiotów (buty i halki) przekazanych nam przez Państwowy Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze”, które trafiły pod naszą opiekę dzięki długoletniej współpracy pracownika naszego muzeum Barbary Kaznowskiej-Jareckiej z Dyrekcją Zespołu, m.in. z Mirą Zimińską-Sygietyńską.

Kaznowska, która należała do najlepszych w kraju znawców stroju ludowego, współpracowała z zespołem od początku jego istnienia. Była konsultantem i doradcą do spraw kostiumów, pozyskiwała stroje w terenie i nadzorowała projektowanie ubiorów dla tancerzy [Mironiuk Nikolska 2014: 93]. W latach 1974–1976 Muzeum otrzymało od Zespołu „Mazowsze” depozyt, w którym figurowało 86 pozycji, głównie obuwie i halki (PME dep.404, PME dep. 413, PME dep.270, PME dep. 2740, PME dep. 2764, PME dep. 2802). Niepotrzebne już elementy garderoby „Mazowsza” Muzeum wykorzystywało chętnie przy tworzeniu ekspozycji, jako uzupełnienie brakujących elementów, głównie butów, przy tworzeniu tzw. kompletów – czyli ubieraniu manekinów w stroje ludowe. Przez lata bowiem wykrytalizowała się pewna praktyka w pracy muzealnej, polegająca na komponowaniu strojów ludowych w odniesieniu do konkretnego typu kostiumologicznego. Typ ten często był wzorowany na ikonografii. Buty stanowiły nieodłączny element tych przedstawień. Ponieważ na wsi buty były towarem deficytowym, dbano o nie i zużywano do końca, więc pozyskanie w terenie obuwia nie było łatwe. Wobec tego oryginalne elementy strojów uzupełniano kopiami obuwia, przedstawiając tzw. komplet jako obowiązujący wzór.

Jak potraktować taki zespół rzeczy? Są to kopie, przystosowane do tańca, które miały jedynie udawać wiejskie trzewiki. Jeżeli np. parę depozytowych kierpców rozpatrujemy jako element uzupełniający autentyczny strój podhalański, to będą nam się one jawić jako nieszczerzy falsyfikat, który jedynie udaje oryginalne obuwie mieszkańca Nowego Targu czy Zakopanego. Jeśli go jednak wyabstrahujemy i spojrzymy przez pryzmat wartości historycznej jaką niesie ze sobą, zostaje znobilitowany. Jest autentyczny, gdyż w danym kontekście był prawdziwy, służył podczas prezentacji artystycznych, nosili go konkretni artyści (buty były szyte na miarę, a w cholewkach odnajdujemy oznaczenia nazwisk tancerzy czy śpiewaków). Zespół tych przedmiotów jest bowiem świadectwem historii zespołu „Mazowsze” i jak najbardziej jest autentyczny. Kopiami zatem są czy oryginałami?



Il. 6. Przykładowe obuwie z kolekcji depozytowej Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie (fot. E. Koprowski)

Modelowa rekonstrukcja – strój z Jamna

W inwentarzu podstawowym PME, w kolekcji tkanin i strojów odnajdziemy także klasyczną rekonstrukcją, elementy stroju jamneńskiego (PME 57441 opaska, PME 57442 zawiązka, PME 57443 koszula, PME 57444 spódnica, PME 57445 zapaska, PME 55848 korona, PME 57595 kaftan kobiecy, PME 57594 sukmana, PME 57649 czepiec, PME 57646 spodnie, PME 57647 koszula, PME 57648 krawat). Rekonstrukcje przeprowadzono na podstawie ikonografii oraz zachowanych fragmentów tkaniny z raportem tkackim, znajdujących się w Muzeum Okręgowym w Koszalinie. Współpraca między dwoma instytucjami doprowadziła do odtworzenia

nieistniejącego ubioru, którego elementy znajdują się w zbiorach obu placówek. Zrekonstruowane elementy można oglądać na wystawie stałej koszalińskiego Muzeum „Wyspa kulturowa. Wieś Jamno pod Koszalinem”, w całości poświęconej kulturze jamieńskiej, która prezentowana jest w przeniesionej szachulcowej zagrodzie rybackiej ze wsi Dąbki. Dla warszawskiej placówki, rekonstrukcja stanowi uzupełnienie kolekcji strojów i tkanin.





Il. 7., 7a. Przykładowe kobiece nakrycia głowy nr. Inw. PME 55848 oraz PME 57441, elementy rekonstrukcji stroju jamneńskiego, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie (fot. K. Wodecka)

Kopia i rekonstrukcja zarazem? – chusta kamelowa

W listopadzie 2006 roku rozpoczęto realizację projektu *Rekonstrukcja łączyckich chust kamelowych*, który był finansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Etnografowie z Muzeum w Łęczycy oraz Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, pomysłodawcy i moderatorzy projektu, postanowili zrekonstruować pewien typ chust, który w początku wieku XX był ważnym elementem kobiecego stroju ludowego i świadczył o odmienności regionalnej mieszkańców. Do projektu zaproszono dwadzieścia uczestniczek, mieszkank

regionów łęczyckiego i łódzkiego. Na podstawie zachowanych muzealiów oraz publikacji pracownicy Muzeum w Łodzi wykonali w pierwszej kolejności kopię wraz z instruktażem wykonania.

Materiał ten miał posłużyć do stworzenia chust, wykreowania ich na nowo, gdyż uczestniczki projektu nie kopiowały wiernie wzoru, wykonały pracę swobodnie, dodając nowe elementy, oczywiście w ramach ustalonego kanonu. Podczas prac zauważalne było odmienne podejście do rekonstrukcji przedmiotu, w zależności od pochodzenia, świadomości, indywidualnego spojrzenia. Jak zatem traktować ten przypadek? Kopia to czy rekonstrukcja?

Uważam, że zarówno jedno jak i drugie. O rekonstrukcji możemy mówić w przypadku nieistnienia oryginału. W tym przypadku posługiwano się kopią z istniejącego oryginału. Przykład ten, moim zdaniem, pozwala nam jednak mówić także o rekonstrukcji. Nie o rekonstrukcji przedmiotu ale działania. Wskrzeszony został bowiem cały proces tworzenia chust. Dla mieszkanek łęczyckiego chusta stała się kontynuacją własnej tradycji, umiejętność wykonywania chust powróciła do miejsca skąd ten typ rękodziela się wywodzi. Jak pisze współautorka projektu: „Rzeczy które już przeminęły, zachowane w kapsułach czasu, czyli w muzeach, potrafią wracać w innych kontekstach” [Woźniak 2014: 127].

Przedmiot stał się podmiotem, wyzwalającym wiele aktywności i otrzymał nowe znaczenie, a co najważniejsze, umiejętność wykonywania go nie zaginęła i miejmy nadzieję, przetrwa.

Rekonstrukcje współczesne. Strój czy kostium?

Dziś patrząc na strój ludowy, nie możemy go rozpatrywać w rozumieniu stroju wiejskiego XIX czy XX wieku. Zmieniły się materiały, technologie, gusta i mody. Obecnie powstające ubiory, noszone zarówno w społecznościach wiejskich o silnej tożsamości regionalnej swoich małych ojczyzn (np. mieszkańcy Podhala czy Regionu Łowickiego), jak i rekonstruowane na potrzeby grup folklorystycznych, na nowo definiują wiejski ubiór a może raczej kostium? Ważne staje się zaproponowane przez Annę Weronikę Brzezińską kryterium biorące pod uwagę to w jakich regionach jest największe zapotrzebowanie na strój ludowy (jako rekonstrukcję lub przetworzenie), jakie grupy tego dokonują i z jakich pobudek [Brzezińska 2013: 16].

Problem rekonstrukcji towarzyszy etnografii od początku. Po II wojnie światowej wieś stała się podłożem intensywnych badań. Diametralne ale też dramatyczne zmiany społeczno-polityczne wpłynęły na strukturę wsi oraz nowo tworzących się społeczności lokalnych, głównie na obszarach zachodnich i północnych ówczesnej



Il. 8. Chusty kamelowe z koronką w zęby ze zbiorów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Wzór, który posłużył do wykonania prac podczas warsztatów (fot. Wł. Pohorecki)



Il. 9. Warsztaty – nauka (fot. A. Woźniak)



Il. 10. Efekt warsztatów – gotowa chustka prezentowana przez wykonawczynie (fot. A. Woźniak)

Polski. Nowe granice wyznaczyły nowe porządki. Państwo ludowe miało być monolitem, a strój ludowy stał się narodowym. W związku z zapotrzebowaniem władzy na nową symbolikę i nową definicję Polaka i polskości, tworzono kanon stroju, obowiązujący typ ludowy (np. strój krakowski czy łowicki jako narodowy). Strój stał się jakby kostiumem scenicznym, wykorzystywanym instrumentalnie przez władze jako oprawa widowisk i manifestacji politycznych [Pawlaczyk 2013: 23].

Nowej identyfikacji potrzebowali też przesiedleńcy przybyli na Dolny Śląsk, Żuławy, Pomorze czy Warmię i Mazury. Wraz z nowymi osadnikami pojawiły się nowe stroje, zróżnicowane regionalnie. Jednak stroje nowych mieszkańców nie były noszone chętnie bo świadczyły o ich pochodzeniu, były znakiem rozpoznawczym co w nowej rzeczywistości jednolitego społeczeństwa mogło powodować wyśmianie czy docinki. Zarzucono więc noszenie stroju, pozostawiając jedynie pojedyncze elementy jako pamiątki. Z czasem, w związku z renesansem stroju, zachowane elementy zaczęły funkcjonować w tworzonych zespołach regionalnych, a często jedynie pamięć po nich stała się inspiracją do uszycia nowych kompletów. Już wtedy zauważono tzw. umundurowanie zespołów, czyli stroje które niekiedy określamy mianem „światlicowych”².

Prawdziwe otwarcie i odrodzenie stroju ludowego i związane z nimi rekonstrukcje zauważamy po przemianach ustrojowych XX w., kiedy zaczęto kłaść nacisk na różnorodność mieszkańców kraju.

Czy zatem możemy powiedzieć, że strój ludowy np. Dolnego Śląska jest autentyczny, a tworzone rekonstrukcje są odwzorowaniem tradycji sprzed 1945 roku czy późniejszych? Podobnie sytuacja wygląda na Żuławach. Jaki przyjąć typ odwzorowania: naśladujący odzież ludności przesiedleńczej czy związany z kulturą holenderską i mennonitami?

Trudna i dyskusyjna to sprawa, gdyż rekonstrukcje nawet na obszarach nie podlegających tak daleko idącym transformacjom społecznym, budzą wśród specjalistów wiele kontrowersji.

Nie wiem, czy można w ogóle mówić o zasadności rekonstrukcji strojów dla zespołów ludowych w tych regionach Polski Zachodniej i Północnej, gdzie nie ma już autochtonów a tylko ludność napływowa, przybyła tam po II wojnie światowej z zupełnie innych obszarów. Czym bowiem może być ubiór dolnośląski dla ludzi przybyłych z Wołynia, a dla tych z Wilna czym jest strój pyrzycki? Jak utożsamiają się ze strojem wnukowie przesiedleńców? Czy kiedykolwiek stanie się

² „Strój światlicowy – wytwór głównie ostatnich czasów przeznaczony dla amatorskich widowisk [...] Poza sceną spełniał rolę malowniczego ubioru, reprezentującego region w kraju, a naród za granicą we wszelkich uroczystościach publicznych, manifestacjach i obchodach.” [Orynyńska 1956: 9]

on ich własnym strojem czy będzie jedynie martwą rekonstrukcją? Może zatem zrekonstruowany strój to „znak regionalny”, wytwarzany na potrzeby lokalnych władz, w czasach modnej i popieranej przez Unię Europejską poprawności związanej z wielokulturowością i ochroną „małych ojczyzn”. Może jest to kwestia mody na „ludowość”, rozwój etnodizajnu, czyli wariant ekonomiczny?

Bez względu na to z jakich pobudek rekonstrukcje powstają, etnografom pozostaje rola rejestratorów tych wytworów kulturowych. Nie można przeoczyć tego zjawiska. Głównym celem muzeów etnograficznych jest opisywanie kultury człowieka, dlatego powinniśmy dokumentować jej fenomeny i kolekcjonować ich świadectwa [Maniak 2015: 111]. Należy odejść od klasycznego postrzegania stroju i zacząć go traktować jako zjawisko społeczne, związane z aktywnością czysto ludzką, a w takim rozumieniu nawet rekonstrukcja budząca ogromne zastrzeżenia będzie, moim zdaniem, autentyczną. Obyśmy mieli szansę rejestrować te zjawiska, gdyż zdaniem Aleksandra Jackowskiego „etnograf to człowiek, który zawsze się spóźnia” [Jackowski 1993: 62].



Il. 11. Członkowie Zespołu Pieśni i Tańca „Pyrzyce” w zrekonstruowanych strojach (fot. A. Bajon, 2007, strona internetowa: stroje.ludowe.net)

Powyższe, rozważania i przytoczone przeze mnie przykłady, nie mogą oddać mnogości zależności zachodzących między oryginałami a kopiami czy rekonstrukcjami. Nauki humanistyczne, nauki o sztuce i wyrosłe z nich w XVIII w.

muzealnictwo i konserwatorstwo, stanęły przed problemem relacji między tymi terminami. Zagadnieniu temu poświęcono wiele miejsca z perspektywy różnych teoretycznych czy filozoficznych założeń. Ksawery Piwocki, wybitny historyk sztuki i konserwator zabytków, późniejszy Dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, w materiałach Seminarium Stowarzyszenia Historyków Sztuki (*O substancji zabytkowej [w:] Oryginał, replika, kopia, Materiały III Seminarium Metodologicznego SHS, Radziejowice 26–27 IX 1968*), przytoczył własną definicję oryginalności dzieła sztuki, która do dziś nie straciła na aktualności [Grabski 2010: 116]. Píše on o wielowarstwowości dzieła, jego wieloznaczności i możliwości „regeneracji interpretacyjnej”, czyli takiej zdolności oddziaływania, dzięki której każdy odbiorca, w każdym czasie może ją odczytywać na własny sposób. Te cechy dzieła sztuki przede wszystkim składają się na jego autentyzm [Leksykon PWN 1972: 67]. Istotna jest zatem nie materia czy forma ale odbiór dzieła, jego przeżywanie. Przekonanie o autentyczności dzieła wpływa w decydujący sposób na jego przez nas postrzeganie, na nasz do niego stosunek. Świadomość oryginalności obrazu, narzędzia czy stroju wyzwala w nas, odbiorcach uczucie „dotykania tamtego świata”. Jak píše Krystyna Pawłowska z Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, „autentyczny przedmiot jest niemyym świadkiem minionego czasu”:

(...) stałam obok masywnego, drewnianego stołu o nogach tworzących po bokach charakterystyczne rzymskie dwójki. Blisko stuletni stół, o przyciemnionym od starości blacie, naznaczony na całej powierzchni licznymi rysami i brzegach nadszarpniętych zębem czasu, sam opowiedział swoją historię. Wspomniałam zatem o ciętych na nim główkach kapusty, krojonych kluskach[...], o ćwiartowanym mięsie z domowego uboju. Pozostał niemy tego świadek – wbity w belkę u sufitu potężny ćwiek kowalskiej roboty [Pawłowska 2013: 82–90].

Uznanie oryginalności dzieła sprawia, że nabiera ono wartości symbolicznych, pobudza odbiorcę do myślenia. Tych emocji nie budzi przedmiot który jest kopią, jest on bowiem jedynie naśladownictwem, nie wzbudza w nas pozytywnych konotacji. W sytuacji gdy autentyczność jest jedną z naczelných wartości, nieautentyczność budzi rezerwę, a przeważnie dyskredytuje [Klekot 2009: 97]. Jak zatem postrzegać kopie i jak je oceniać, czy jedynie pejoratywnie? Kopie ratownicze, tworzone w celu ochrony oryginału czy kopie wykorzystywane w celach edukacyjnych, w dobie kiedy zwiedzający oczekuje bezpośredniego kontaktu z przedmiotem, są jak najbardziej słuszne. Także rekonstrukcje w celu uzupełnienia kolekcji nie niosą, moim zdaniem, negatywnych konotacji, choć zauważyć należy, iż czym

innym jest odbudowa zniszczonych obiektów architektonicznych, a czym innym wskrzeszanie stroju ludowego, który już dawno wyszedł z użycia, a pragnienie jego odtworzenia jest jedynie kaprysem etnografa. Jeśli spojrzymy szerzej, okaże się, że cała współczesna kultura opiera się na korzystaniu z kopii. Także rzeczywistość muzealna, jak mówi Wojciech Michera, jest jedynie próbą odtworzenia [Michera 1994: 82]. „Poszczególne elementy stworzonej sytuacji muzealnej są wprawdzie oryginalne, ale w całości jest ona tylko kopią. Jej wartość to stopień podobieństwa do oryginału” [Michera 1993: 18]. Schematy, odtworzenia, aranżacje muzealne czy wreszcie układ ubrań na manekinach, tworzenie tzw. kompletów to także sytuacja nieautentyczna. Z historycznych, autentycznych przedmiotów my, muzealnicy tworzymy umowną rzeczywistość. Oczywiście nasze, muzealników, działania są akceptowane społecznie i w pewien sposób uświęcone z racji wyższej konieczności, ale nie możemy zapominać, że działamy w obszarze symulakrum. Tworzone przez nas ekspozycje są przecież jedynie pewnego rodzaju interpretacją rzeczywistości. „Muzeum nie istnieje bowiem w próżni kulturowo-społecznej; jego wewnętrzny krajobraz zmienia się wraz z przemianami tego, co w stosunku do niego zewnętrzne” [Wieczorkiewicz 1996: 48]. Uważam, że na gruncie działalności placówek etnograficznych, kopia i rekonstrukcja mają prawo być traktowane łagodniej, tym bardziej, że użycie ich bywa konieczne. Kiedy celem jest pokazanie jakiegoś procesu, odtworzenie pewnej czynności czy wywołanie pewnego działania, użycie kopii czy rekonstrukcji jest usprawiedliwione. Kopie czy rekonstrukcje w przypadku takich działań zostają „uświęcone”, gdyż dla etnologa czy antropologa sama aktywność ludzka jest wartością. Istotne jest samo tkanie dywanu przez wnuczkę metodą, którą posługiwała się babcia. Dywan nie musi być misterny czy nawet skończony. Liczy się to, że u wnuczki pojawiła się potrzeba podjęcia próby odtworzenia babcinego warsztatu. Z drugiej strony nie możemy zapominać, iż kopie czy odtworzenia powinny być jedynie uzupełnieniem, funkcjonować na marginesie kolekcji muzealnych. Ekspozycje w Muzeum to przede wszystkim autentyczne przedmioty, gdyż tylko autentyczność legitymizuje muzealną narrację. Kiedy stajemy twarzą w twarz np. z dokumentem i patrzymy na pergamin jak na pozostałość dawno minionych pokoleń, tworzy się nie tylko relacja wiedzy, której treścią jest krytyczna analiza źródła, ale też pewnego rodzaju intymny i emocjonalny kontakt. Tego kontaktu nie zastąpi nawet najlepsza kopia czy rekonstrukcja. Świadomość autentyczności jest tu kluczowa. Dziś, w dobie rzeczywistości hologramu, w świecie permanentnego symulakrum, gdzie najmłodsze pokolenie wyrasta w zdigitalizowanej kulturze pozbawionej dostępu do analogu, Muzeum musi być instytucją odpowiedzialną za umożliwienie kontaktu

z oryginalnym dziełem sztuki czy obiektem zabytkowym. Z drugiej strony, nie możemy myśleć o Muzeum jako o sejfie albo skarbcu, instytucji o statusie niemal sakralnym, faktycznie reglamentującej społeczeństwu dostęp do jego własnej kultury, właśnie przez tak silną koncentrację na paradygmacie oryginalności.

Jak więc umiejscowić kopie i rekonstrukcje na naszej muzealniczej skali? Na pewno nie można ich traktować wymiennie. Nie mogą zastępować a jedynie dopowiadać. Nie zdoła się bowiem zaspokoić potrzeby zrozumienia i spojrzenia z szerszej perspektywy, posiadając jedynie pojedyncze unikatowe muzealia. Bez pełnego kontekstu, kontakt z dziedzictwem jest uboższy. Zatem w celach edukacyjnych, czy warsztatowych, są to przedmioty nie tyle pomocne, co wręcz niezbędne. Tak też powinny być inwentaryzowane, w inwentarzu pomocniczym czy edukacyjnym.

Rekonstrukcja to także tworzenie wartości społecznej. Przykładem niech będzie rekonstrukcja Zamku Królewskiego w Warszawie. Oczywiście odbudowa Zamku i warszawskich zabytków miała intensywne usankcjonowanie polityczne. Była symbolem odtwarzania przeszłości tworzącego się „nowego” państwa. Jednakowoż zapotrzebowanie społeczne szło z nim w parze: „Dla Polaków warszawskie zabytki posiadały i posiadają bardzo silną autentyczność symbolu, w związku z tym kwestionowanie ich wartości przez odwołanie do nieautentyczności substancji miało i ma charakter subwersyjny” [Klekot 2009: 101].

Jak pisał Jan Zachwatowicz: „Warszawa nie może być[...] miastem bez przeszłości [...] Warszawa jest nie do pomyślenia bez sylwety Zamku i Katedry, innej drogi niż rekonstrukcja naszych zabytków nie ma” [Pleskaczyńska, Majewski 2000: 85]. Ingerencja konserwatorska została społecznie zaakceptowana, a wszystkie kontrowersje związane z odbudową, publicznie zaakceptowane. Jasne kryteria określające funkcjonowanie kopii czy rekonstrukcji, czytelny i aktualizowany schemat działalności muzealniczej, a przede wszystkim dostosowanie przepisów do realiów panujących w muzeach, na pewno przyczyniłyby się do uporządkowania tej kwestii. Kolekcje muzealne to oryginalne świadectwa działalności ludzkiej w wielu jej aspektach. Repetycje czy rekonstrukcje nie powinny i nie mogą zastępować oryginalnych przedmiotów, które jako jedyne powinny mieć rangę muzealium. Ta zasada powinna przyświecać muzealnikom w tworzeniu kolekcji czy kreowaniu ekspozycji muzealnej. Tam gdzie jest możliwe przedstawienie pewnej narracji dzięki oryginałowi, nie powinien on być wypierany przez swoją kopię. To on bowiem sankcjonuje każdą wypowiedź muzealną. Jest rodzajem wytycznej, wskazania. Kopie czy rekonstrukcje powinny funkcjonować jedynie w uzasadnionych przypadkach, tam, gdzie nie jest możliwe użycie oryginału. Mogą

dopowiadać, służyć w działaniach edukacyjnych. Nie ujmują wartości muzealiom, gdyż nie posiadają odpowiedniego ładunku emocjonalnego jaki kumuluje w sobie oryginał. Nie taka *notabene*, powinna być ich rola. Za to umiejętnie stosowane mogą przyczynić się do podniesienia wartości przekazu muzealnego.

Bibliografia

Barańska Katarzyna

2013: *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków: Attyka.

Brzezińska Anna Weronika

2013: *Od biografii przedmiotu do tożsamości podmiotu [w:] Stroje ludowe jako fenomen kulturowy*, red. A.W. Brzezińska, M. Tymochowicz, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, s. 15-24

Burckhardt Jacob

1950: *Recollections of Rubens*, London: Phaidon Press.

Burszta Józef

1974: *Kultura Ludowa – Kultura narodowa*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza.

Dekret...

1918: *Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury z dnia 31 października 1918 roku [w:] Dziennik Praw*, nr 16, poz. 36.

Gawełek Franciszek

1913: *Muzeum Etnograficzne w Krakowie*, Ziemia, Tom 4, s. 463–465.

Grabski Marek

2010: *Modele i makiety w muzealnictwie etnograficznym*, Rocznik Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Tom XVI, s. 115–151.

Jacher-Tyszkowa Aleksandra

1967: *Zbiory Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Tom II, 213–251.

Jackowski Aleksander

1993: *Muzykanci (rozmowa A. Jackowskiego z A. Bieńkowskim)*, Polska Sztuka Ludowa – Konteksty, t. 47, nr 2, s. 56–64.

Karłowicz Jan

1888: *O sposobach zachowania ubiorów ludu*, Wisła, T. II, s. 663–669.

Leksykon...

1972: *Leksykon PWN*, red. A. Karwowski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Klekot Ewa

2009: *Zwiedzający w Muzeum: strategię, taktyki i kategoria autentyczności*, Etnografia Nova, Tom 1, s. 97–102.

Kruk Jolanta

2008: *Doświadczenie, reprezentacja i działanie wśród rzeczy i przedmiotów. Projektowanie edukacyjne*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Małkiewicz Adam

1988: *Wokół Chrystusa i Jawnochrześnicy Alessandra Warotarięgo zwanego Padovanino. Przyczynę do problemu relacji wzór-naśladowictwo w sztuce nowożytnej*, Folia Historiae Artium, T. XXIV, s. 79–94.

Maniak Katarzyna

2015: *Present perfect continuous – przeszłość i teraźniejszość w budowaniu kolekcji muzealnej*, „Zbiór wiadomości do Antropologii Muzealnej”, Nr 2, s. 103–112.

Michera Wojciech

1994: *O symbolicznym dotykaniu rzeczywistości*, Polska Sztuka Ludowa-Konteksty, t. 48, z 1-2, s. 82–84.

1993: *Tajemnica butów czyli pochwała muzeum*, Polska Sztuka Ludowa -Konteksty, t. 47, z. 1, s. 17–18.

Mironiuk Nikolska Alicja

2014: *Barbara Maria Kaznowska-Jarecka [w:] Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, Tom 4, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, s. 89–94.

Oryźyna Janina

1956: *Żywotki, purpury, błękity... Zagadnienie stroju ludowego*, Przemysł Ludowy i Artystyczny, nr 4, s. 2–15

Pawlaczyk Patryk

2013: *Stój ludowy w Polsce- jego historia i postać kanoniczna [w:] Czas świętowania w kulturach Polski i Europy* (katalog wystawy stałej w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie), Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, s. 16–27.

Pawłowska Krystyna

2013: *Przemijanie rzeczy, wartość czy utrapienie-refleksja własna*, Rocznik Wsi Mazowieckiej w Sierpcu, nr 4, s. 82–89.

Pleskaczyńska Małgorzata, Majewski Piotr

2000: *J. Zachwatowicz: W stulecie urodzin*, Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie.

Pomian Krzysztof

1976: *Zbieracze i osobliwości*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Przytuła Małgorzata

2009: *Historia pewnej sukmanki*, Etnografia Nova, Tom 1, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, s. 137–139.

Słownik...

1996: *Słownik Języka Polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Słownik...

2007: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Święch Jan

2009: *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, Etnografia Nova, nr 1, s. 45–51.

Tańczuk Renata

2011: *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Wieczorkiewicz Anna

1996: *O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej*, Polska Sztuka Ludowa-Konteksty, t. 50, z. 1-2, s. 37–53.

Woźniak Alicja

2014: *Rekonstrukcja chusty kamelowej* [w:] *Strój Łęczycki*, Atlas Polskich Strojów Ludowych, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, s. 125–146.

Zâzewa Lidia

1971–1972: *Pol'skie etnograficzne kolekcji w Leningrade*, „Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie”, vol. 12-13, s. 43–61.

Strony internetowe**Rozporządzenie...**

2004: *Rozporządzenie Ministra Kultury z dn. 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach*, Dz. U nr 202, poz. 2072 i 2073 <http://www.dziennikustaw.gov.pl/du/2004/s/202/2073> [data odczytu: 31.01.2018].

Agnieszka Grabowska**Value or frailty? Copies and reconstructions in ethnographic collections**

The article is an attempt to examine the problems of copying and reconstruction in ethnographic collections on the example of several selected museums in Poland. In my opinion in Polish museology, especially in the field of ethnography, these concepts are used imprecisely and interchangeably, which causes difficulties and dilemmas in many aspects of museum work – such as inventories, exhibitions and attempts of items evaluation and categorization. The issues which I have tried to consider and describe here concern the types of copies, their use and function, the role they play in exhibitions and maintenance, as well as the concept of reconstruction and originality which are areas of mutual penetration not clearly separated. Correlation of these areas along with chaotic terminology causes additional ambiguity in understanding of the issues that interest me. Today, humanities, art, as well as museology and conservatism face the problem of the relationship between these terms. This is even more difficult when we look closer at the entire contemporary culture, which is based on the use of ubiquitous copies because digitization of documents and pictures is in fact making copies. Also, museum reality is only an attempt to reproduce. From authentic objects with historical value, we – museum workers – create a conventional reality, we operate in the area of simulacrum. Taking it into account we cannot be completely critical of copies or reconstruction and depreciate “these things” because we ourselves live in unreal and reconstructed space. I believe that copies and reconstruction have a right to be treated more gently, especially because they are sometimes irreplaceable. For educational or workshop purposes, these objects are both useful and even desirable. On the other hand, we must not forget that copies or reproductions should only be a supplement that operate on the margins of the museum collections. Exhibitions in the Museum should mainly consist of authentic objects, because only authenticity of the museum exhibits legitimizes the museum narrative. So, where should we place copies and reconstructions? Transparent criteria that would normalize their functioning

a clear and updated scheme of museum activities, and – above all – adjusting the regulations to the realities prevailing in museums would certainly contribute to the better organization and understanding of this issue. In this article I am going to refer to the collection of fabrics and costumes from Ethnographic Museum – the place of my professional work, and provide additional information that I gained during the queries and research done in ethnographic museums in major Polish cities.

Keywords: copies, reconstructions, ethnographic collections

