

EUROPA – SZANSA DLA KULTURY

**Polskie doświadczenia w korzystaniu
ze środków Unii Europejskiej
dla kultury**

Punkt Kontaktowy ds. Kultury
Ministerstwo Kultury
Warszawa 2005



Edukacja i Kultura

Kultura 2000

Publikacja została sfinansowana przy wsparciu Komisji Europejskiej w ramach Programu Kultura 2000. Wyraża ona jedynie opinie autorów zawarte w publikacji, a Komisja nie może być pociągnięta do odpowiedzialności w zakresie wykorzystywania informacji w niej zawartych.

Wydawca:
Ministerstwo Kultury
Departament Strategii Kultury i Spraw Europejskich
Punkt Kontaktowy ds. Kultury

Redakcja:
Agata Etmanowicz
Joanna Sanetra-Szeliga

Autorzy dołożyli wszelkich starań, aby treść niniejszej publikacji była jak najbardziej kompletna i rzetelna. Nie mogą jednak ponosić odpowiedzialności za zmiany powstałe po oddaniu materiału do druku.

Projekt okładki:
Justyna Pasiek

Copyright by © Punkt Kontaktowy ds. Kultury, Ministerstwo Kultury

Skład, łamanie i opracowanie graficzne:
Oficyna Graficzna MKS Małgorzata Szpindler

ISBN: 83-918156-5-X

Spis treści

Wstęp	5
Zofia Sokolewicz <i>Kultura szansą dla Unii Europejskiej (uwagi na marginesie polityki kulturalnej)</i>	7
Joanna Sanetra-Szeliga <i>Finansowanie kultury ze środków wspólnotowych w Polsce</i>	15
Agata Etmanowicz <i>Kultura 2007. Negocjacje w kwestii nowego programu w dziedzinie kultury a polskie stanowisko</i>	29
Przykłady projektów zrealizowanych przez polskich operatorów kulturalnych ze środków wspólnotowych dla kultury – doświadczenia organizatorów	37
Johann Wolfgang Niklaus <i>Projekt „ImoDaL – International Meetings on Drama and Liturgy”</i>	41
Piotr Giza <i>Festiwal Muzyki i Sztuki Krajów Bałtyckich. PROBALTICA 2003</i>	59
Lidia Makowska <i>Projekt „SEAS”. Sztuka współczesna w przestrzeni publicznej miast portowych nad Bałtykiem i Adriatykiem</i>	73
Przemysław Jastrząb <i>Projekt „Bibliotheca Sonans”</i>	83
Joanna Szczecińska <i>Projekty „EuRoLiteraTur” oraz „Wystawa sztuk wizualnych na temat emigracji”. Program Kultura 2000 w uczelni niepaństwowej. Doświadczenia Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi</i>	99
Marta Jaszczyńska <i>Leaving Europe for America – early Emigrant Letters stories – Emigracja z Europy do Ameryki – opowieści z listów emigrantów.</i>	109
Antoni Bartosz <i>Projekt „Dziedzictwo. Pamięć. Społeczność Lokalna”</i>	123
Monika Kapa-Cichocka <i>Projekt „Ocaleni z Mauthausen”</i>	135
Sebastian Florjanowicz <i>Zasady finansowania projektów z dziedziny tłumaczeń w Programie Kultura 2000</i>	147

Procedura selekcji wniosków aplikacyjnych w ramach Programu Kultura 2000 – doświadczenia polskich ekspertów (z dziedziny sztuk performatywnych i tłumaczeń) z posiedzeń paneli oceniających wnioski nadesłane do edycji na rok 2005	153
Piotr Krajewski <i>Sztuki performatywne – uwagi o aplikacjach i ich ocenie przez ekspertów</i>	152
Wacław Sadkowski <i>Pierwsza realna szansa. Garść refleksji po udziale w panelu oceniającym aplikacje o dofinansowanie przekładów książkowych w ramach programu UE Kultura 2000</i>	165

Wstęp

Szanowni Państwo, mają Państwo przed sobą kolejną publikację Punktu Kontaktowego ds. Kultury, będącą rezultatem konferencji zorganizowanej przez Punkt w czerwcu 2005 r., zatytułowanej „Europa – Szansa dla Kultury. Polskie doświadczenia w korzystaniu ze środków Unii Europejskiej dla kultury”. Dodatkową inspiracją do powstania niniejszej książki stał się ponadto cykl warsztatów nt. Programu Kultura 2000, które odbywały się w maju i czerwcu 2005 r. w większych miastach Polski.

Wystąpienia zaprezentowane w trakcie konferencji i szkoleń, stanowiące podstawę do kolejnych artykułów publikacji, skupiały się na doświadczeniach poszczególnych operatorów kulturalnych w korzystaniu z programów „Kultura 2000” oraz „Wsparcie ciał aktywnych w dziedzinie kultury na poziomie europejskim. Projekty mające na celu ochronę i upamiętnienie głównych miejsc i archiwów związanych z deportacjami, symbolizowane poprzez pomniki wzniesione w miejscach byłych obozów i innych miejsc masowych mordów na ludności cywilnej”. Ich podsumowaniem stały się wypowiedzi polskich ekspertów, którzy jako członkowie panelu selekcyjnego oceniali w Brukseli wnioski nadesłane do Programu Kultura 2000.

Otwarcia konferencji dokonała pani Agnieszka Odorowicz, Sekretarz Stanu w Ministerstwie Kultury prezentując m.in. polskie projekty z dziedziny kultury, które zostaną sfinansowane z Funduszy Strukturalnych UE. Wprowadzeniem do tematu podczas konferencji był wykład prof. Zofii Sokolewicz pt. „Kultura szansą dla Unii Europejskiej (uwagi na marginesie polityki kulturalnej)” oraz wystąpienia przedstawicieli Punktu, dotyczące możliwości finansowania działań w sferze kultury ze środków unijnych oraz nowego programu wspólnotowego w dziedzinie kultury – Kultura 2007 (2007–2013).

Mamy nadzieję, że informacje zebrane w niniejszej publikacji spotkają się z Państwa zainteresowaniem i staną się inspiracją do tworzenia własnych projektów, które otrzymają wsparcie finansowe Unii Europejskiej.

Punkt Kontaktowy ds. Kultury

Zofia Sokolewicz

Kultura szansą dla Unii Europejskiej **(uwagi na marginesie polityki kulturalnej)**

Niektóre z osób obecnych na sali spotkałam już przy podobnego rodzaju okazjach szkoleniowych. Śledzę uważnie to, co robią, to, co publikują, w jaki sposób zdobywają pieniądze na jakże ważne cele. Cieszę się, że ludzi odważnych, odważnych, bo zdecydowali się inwestować swój czas i pasję w tak pozornie mało obiecującą pod względem gospodarczym dziedzinę, jak kultura, jest coraz więcej. I ich wysiłki są coraz bardziej widoczne. Nie ulega wątpliwości, że na ich działania wpłynęła skuteczna polityka kulturalna Unii Europejskiej, kolejne programy i projekty strukturalne.

Zapytajmy o to, jakie miejsce w procesie integracji europejskiej zajmuje kultura. I czy istnieje, wzorem innych polityk, polityka kulturalna Unii Europejskiej. Odpowiadamy: kultura zajmuje w procesie integracji europejskiej ważne miejsce, choć o tym się przeważnie nie mówi. Jest także polityka kulturalna, choć formalnie nie istnieje. Skąd ten paradoks?

Polityka, to zgodnie z myślą Platona, sztuka zarządzania państwem. To sformułowanie wymaga dookreślenia. Przecież nigdy nie możemy zrealizować wszelkich zamierzonych celów. A więc polityka to sztuka realizowania tego, co możliwe. Ograniczeniem w realizacji polityki jest nie tylko brak środków, ale i aktywności ludzi, których interesy są sprzeczne z tymi, które sobie założyliśmy do wykonania. Tak więc polityka staje się obszarem uzgadniania sprzecznych interesów grup i jednostek. Czy w obszarze kultury mogą istnieć sprzeczne interesy?

Jedną z możliwych definicji kultury jest ta, że stanowi ona zbiór sensów. Jeżeli sensem dla kogoś jest najwyższe piękno, a dla kogoś innego piękno, którego odczucie może być dostępne każdemu, piękno niejako popularne, to różnice interesów w podziale środków przydzielanych na działania w tak różnych zakresach są oczywiste. Podobnie rzecz będzie się miała, gdy rozróżnimy między sztuką rodzimą a światową, między kulturą europejską a kulturą narodową, etc.

W sferze kultury w sposób oczywisty istnieją różnice interesów. Gwarantem kultury narodowej jest każde z państw narodowych. Natomiast kultura stanowi uzasadnienie istniejącej wspólnoty narodowej. Dlatego państwa narodowe zazdrośnie strzegą swoich w tym obszarze kompetencji. A w obrębie państwa narodowego natykamy się na interesy grup profesjonalnych, różnych wyznań religijnych, mniejszościowych grup narodowościowych i etnicznych, regionalnych.

Jeżeli w sferze kultury państwa narodowego można zauważyć działania grup o sprzecznych interesach, to podobnie ma się sprawa na gruncie Europy. Spór o tożsamość europejską, manipulacje przy przeciwstawianiu jej tożsamości narodowej, a ściślej tożsamości państwa narodowego, są tego przykładem.

A więc jakie miejsce zajmuje kultura w projekcie integracji europejskiej i czy Unia Europejska prowadzi politykę kulturalną?

W dokumentach z wczesnego okresu integracji europejskiej kultura jest zawarta *implicite*. W Deklaracji Roberta Schumana z 1950 roku znajdują się odwołania do solidarności społecznej, międzykontynentalnej, światowej. Europę pokojową ma stworzyć solidarność czynu, solidarność produkcji (EWWiS), otwartość organizacji, wspólnotowość. Te zasady obowiązują do dziś i zostały przeniesione z jednej gałęzi produkcji (węgla i stali) na pozostałe gałęzie gospodarki. Stało się to w pewnym sensie w zgodzie z neofunkcjonalną tezą, że współpraca podjęta w jednej dziedzinie, gdy okaże się skuteczna i przynosi korzyść, to rozszerzy się na inne. Nazwano to efektem *spill-over*.

Czy efekt *spill-over* zaznaczył się też w dziedzinie kultury? Raczej nie, choć nie pozostała ona obojętną na zacieśniającą się współpracę w innych dziedzinach.

Do spraw kultury nawiązano w sytuacji zbliżającego się kryzysu lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, w sytuacji dyskusji nad kończącymi się – jak sądzono – zasobami energetycznymi świata. Rezultatem Szczytu w Kopenhadze z 14 grudnia 1973 roku była Deklaracja (niezobowiązujący prawnie, ale wyrażający wolę polityczną głów państw członkowskich EWG, dokument) Tożsamości Europejskiej (Declaration on European Identity). Stanowiła ona pierwsze, udokumentowane oficjalnie wyliczenie tego, co nazwano potem wartościami europejskimi. Należały do nich demokracja przedstawicielska, ochrona praw zarówno jednostki, jak i wspólnoty, ochrona praw człowieka, rządy prawa i działalność gospodarcza, której celem była sprawiedliwość społeczna. Wartości te łączyły obywateli wszystkich państw członkowskich, a więc zgodnie ze słowami Deklaracji wyrażały „podobne podejście do życia”. Założono zatem, że o wspólnocie decyduje podobieństwo, a właściwie tożsamość wartości, którymi kierowali się ludzie w swoich działaniach.

W ślad za Deklaracją, Leo Tindemans, wieloletni premier Belgii, opracował tak zwany Raport Tindemansa zatytułowany Raport o Unii Europejskiej. Jego autor w liście do Rady Europejskiej ocenia ówczesny kryzys ekonomiczny jako niezmiernie poważny i pisze, że decyduje się nie na wskazanie ostatniej fazy rozwoju Europy, ale na „określenie celów i metod, które mogłyby wyposażyć Europę w nową żywotność i pomóc przewyciężyć bieżące przeszkody”.¹

¹ *European Union Report by Mr Leo Tindemans, Prime Minister of Belgium, to the European Council, Bulletin of the European Communities Supplement 1/76, European Communities Commission, s. 4.*

Raport Tindemansa nie był nigdy przedmiotem obrad, w kuluarach uznano, że autor proponuje zbyt daleko posunięty proces integracji. Odłożono więc niejako na bok ściślejszą integrację i wartości europejskie.

Odłożono je do 1983 roku, gdy to podjęto dyskusję nad przygotowanym przez niemiecki i włoski rząd szkicem projektu, dotyczącym ściślejszej integracji europejskiej. W rezultacie 19 czerwca 1983 r. głowy państw członkowskich podpisały Uroczystą Deklarację Unii Europejskiej. Podpisano ją odwołując się do zagrażających światu niebezpieczeństw. Przyjęte wtedy posunięcia, w tym wspomniana Uroczysta Deklaracja, miały być właśnie na nie odpowiedź udzielaną w duchu świadomości odpowiedzialności Europy za zaistniałą sytuację i w przekonaniu, że jej potencjał ekonomiczny i polityczny predystynuje ją do wzięcia na siebie tej odpowiedzialności.

Uroczysta Deklaracja potwierdzała intencje, zawarte już w Deklaracji Kopenhaskiej z 1973 roku. Tym razem jednak postanowiono podjąć konkretne działania. Zlecono więc włoskiemu deputowanemu Pietro Adonnino na posiedzeniu Rady Europejskiej 25 i 26 czerwca 1984 roku w Fontainebleau przygotowanie raportu na temat możliwych do podjęcia kroków w celu wzmocnienia tożsamości europejskiej i obrazu Europy² wśród obywateli Europy i reszty świata.³

Ad hoc Committee miał się wypowiedzieć w sprawach takich, jak symbole Unii Europejskiej oraz zaproponować wszelkie możliwe działania mające na celu wzmocnienie poczucia wspólnoty między obywatelami państw członkowskich Wspólnot Europejskich i zwiększenia stopnia ich odpowiedzialności za proces integracji.

W rezultacie akceptacji wspomnianego raportu Wspólnoty Europejskie przyjęły flagę i hymn (muzykę)⁴. Podjęto kontynuację przedsięwzięć z lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, kiedy to powołano Europejską Orkiestrę Młodzieżową, a Parlament Europejski uchwalił Rezolucję o ochronie dziedzictwa architektonicznego. Celem miało być między innymi unaocznienie istnienia wspólnot europejskich zwykłym ludziom. Jednocześnie podjęto prace nad uświadamianiem wspólnej odpowiedzialności za Europę, co oznaczało podejmowanie wspólnych decyzji w sprawach, z którymi obywatele się identyfikowali. Budowanie poczucia wspólnoty europejskiej rozpoczęto od wskazania wspólnych wartości, a następnie wyodrębnienia tych treści, z którymi ludzie mogliby się identyfikować. Dlatego jednym z pierwszych posunięć było uznanie

² Zintegrowanej – przyp. mój – Z.S.

³ *A people's Europe. Reports from the ad hoc Committee Bulletin of the European Communities Supplement 7/85*, European Communities Commission.

⁴ K. Kowalski, *Europa: mity, modele, symbole*, Kraków 2002, ss. 99, 179; C. Shore, *Inventing the „People's Europe”*; *Critical Perspectives on European Community Cultural Policy*, „Man” (N.S.), 28, 4 December 1993, 779–800.

hymnu i flagi. Kolejnym pojęciem – kluczem do zrozumienia tożsamości europejskiej, miało się stać pojęcie dziedzictwa – tj. dorobku wspólnego wszystkim, z którym wszyscy mogliby się identyfikować. Zaczęto więc od restauracji Parthenonu i Akropolu, i starego uniwersytetu w Coimbrze.

W działaniu tym jest wyraźna logika: najpierw określono katalog najważniejszych wartości, a następnie odwołano się do treści wskazujących na wspólne pochodzenie, historię, źródła europejskiej kultury: zabytki starożytnej Grecji i uniwersytet. Kolejność tych działań przypomina w dużym stopniu proces budowania zespołu treści i symboli narodowych. Z treściami europejskimi wymienionymi wyżej Europejczycy mieli szansę się identyfikować choćby dlatego, że weszły one wcześniej do kanonu treści narodowych, bo historie narodowe zazwyczaj osadzano w starożytności. Tym samym, powiedzenie Paula Valéry z 1907 roku o praźródłach kultury europejskiej: Atenach, Rzymie i Jerozolimie, było dla każdego kończącego szkołę średnią Europejczyka do przyjęcia, było zrozumiałe, wręcz oczywiste. Może mniej rozumiała była dalsza część wypowiedzi Valéry'ego odnosząca się do tego, co dali Europie Germanie, Celtowie, Słowianie, bo poświęcone im rozdziały w podręcznikach historii były znacznie mniej wyraziste, czasami można było się zastanawiać, czy ci barbarzyńcy byli w ogóle Europejczykami.

Przypomina nam to proces budowania historii kanonów kultur narodowych, a więc tych zespołów treści, które, przeważnie w XIX w., zostały uznane za określone kultury narodowe: francuską, włoską, polską. Historia wyodrębniania się państw narodowych w XIX w. też nie była procesem łatwym. Słynne jest powiedzenie Garibaldi po zjednoczeniu Włoch, że mając Włochy trzeba teraz stworzyć Włochów! I właśnie w 1983 roku Wspólnota Europejskie rozpoczęły proces budowania takiego kanonu treści, z którymi Europejczyk mógłby się identyfikować.⁵ Przyjęto więc flagę, hymn, powstała Europejska Opera Młodzieżowa (1988), Barokowa Orkiestra Wspólnoty Europejskiej (1985). I okazało się, że w każdym razie w krótkim okresie czasu nie miało to większego znaczenia, gdyż dla ludzi oznaczało bardziej brukselską biurokrację niż Wspólnotę.

Mądrym i dalekowzrocznym posunięciem okazało się wprowadzenie koncepcji (nie tylko terminu!) dziedzictwa kulturowego. Dziedzictwo rozumiano nie tylko jako katalog zdarzeń i dzieł z przeszłości o znaczeniu ponadlokalnym, świadczących o związkach nie tylko i nie tyle państw, ile regionów, grup etnicznych, językowych, wyznań. Ludzie byli skupiani wokół tych ponadlokalnych wydarzeń i dzieł – budowli i instytucji – z zamiarem restauracji i rewitalizacji tych obiektów, co wymuszało najczęściej międzynarodową współpracę, dzięki której

⁵ *Inventing Homo Europaeus. The Cultural Politics of European Integration*, C. Shore, w: *Europe. Cultural Construction and Reality*, [red.] Peter Niedermüller, Bjarne Stoklund, Copenhagen 2001, ss. 53–67.

stawały się one nie tylko francuskimi, polskimi lub niemieckimi, ale właśnie europejskimi, więc w pewnym sensie wspólnymi. Współpracę te kreowano nie tylko dzięki wymaganiom określającym liczbę i pochodzenie partnerów, ale także dzięki obligatoryjnemu wprowadzaniu do projektów europejskiej wartości dodanej, czasami określanej mianem europejskiego wymiaru (European dimension).

Koncepcja dziedzictwa kulturalnego zyskała w Traktacie z Maastricht umocowanie przez wprowadzenie artykułu 128. Już poprzednio posługiwano się tym pojęciem wprowadzając w życie pomysł Meliny Mercouri, greckiej minister kultury, polegający na powołaniu Miasta Kultury, rozszerzonego w 1991 roku o instytucję Europejskiego Miesiąca Kultury.

Główne działania Wspólnoty zmierzały przede wszystkim do upowszechnienia dziedzictwa kulturowego na tyle, na ile może być ono przekazane za pośrednictwem książki (Program Ariane), w tym tłumaczeń, oraz udostępniania księgozbiorów dzięki programom komputerowym, a także za pośrednictwem artystów i intelektualistów, których siłę oddziaływania oceniano bardzo wysoko (Program Kaleidoscope). W związku z tym zapewniano im stypendia, wymianę wystaw etc. W pewnym momencie do sztuk o dużej sile oddziaływania zaliczono teatr. Jednocześnie od 1991 roku pracowano nad wymianą informacji w dziedzinie kultury, tworząc tzw. „cultural links”. Raphael – program poświęcony dziedzictwu kulturowemu powołano dopiero w 1997 roku.

W tym czasie Wspólnoty Europejskie musiały stawić czoła nie tylko wciąż dużej obojętności obywateli wobec procesów integracji i stosunkowo niewielkim rezultatom działań nastawionych na pogłębienie poczucia wspólnoty i budowę tożsamości europejskiej, jak i nasilającemu się zjawisku wielokulturowości. Z natury rzeczy wysiłki kierowano na podkreślanie wartości i treści europejskiego kanonu kultury, a z drugiej strony ku budowie takiego społeczeństwa europejskiego, które byłoby odpowiedzią na zjawisko wielokulturowości. Oczekiwano jednocześnie, że kultura stanie się ważną częścią koncepcji społeczeństwa opartego na wiedzy, a więc przekraczającego granice państw narodowych. Zapewne było to pośrednią przyczyną wprowadzenia pojęcia europejskiego obszaru kulturowego tj. obszaru szczególnie powiązanego sieciami współpracujących ze sobą instytucji kulturalnych i zwykłych obywateli. Byłby to obszar analogiczny do naukowego obszaru europejskiego i zapewniał kulturze właściwą, bardziej efektywną infrastrukturę. Byłaby ona podobna, choć znacznie ściślejsza, do tej, którą od wieków tworzyły miejsca ponadlokalnych kultów, miejsca cudowne, uniwersytety i akademie różnego rodzaju, dwory możnych i miasta ze swoimi artystami, cechami, związkami. Ta sieć miałaby pomóc Europejczykom w stworzeniu wspólnoty ducha.

Tymczasem Komisja położyła nacisk na wspólną wartość. 15 grudnia 2003 roku Komisja w komunikacie skierowanym do Rady i Europejskiego Parlamentu podkreśla znaczenie szacunku należnego wartościom, na którym oparta jest Unia,

i na potrzeby ich promowania. Wskazuje na konieczność stosowania sankcji wobec państw, które by tych wartości nie przestrzegały (COM (1003) 606 final). Wartości łączą deklaracje tożsamości europejskiej, projekt Traktatu Konstytucyjnego i działania Komisji w zakresie kultury. To one właśnie miałyby być podstawą funkcjonowania wielokulturowego społeczeństwa obywatelskiego.

Polityka kulturalna Unii Europejskiej znajduje się niewątpliwie na zakręcie. Gdy w 2000 roku przygotowywano projekt Programu Kultura 2000 użyto w tytule słowa „współpraca”, by w ostatecznej wersji zamienić je na „polityka”. Ale już w momencie podjęcia prac nad Konstytucją Europejską, przewodniczący Konwentu Valéry Giscard d’Estaing niezmiernie stanowczo sprzeciwił się posługiwaniu tym ostatnim określeniem stwierdzając, że sprawa kultury leży wyłącznie w kompetencji państw narodowych. I pojęcie polityki kulturalnej znikło z dokumentów, a w projekcie Traktatu Konstytucyjnego sfera kultury została zaliczona do obszaru działań wspierających, koordynujących i uzupełniających.⁶ Można by sadzić, że Komisja została w tym zakresie pozbawiona jakiegokolwiek inicjatywy. Wszelkie kompetencje zostały przyznane państwom narodowym.

Nie jest to jednak chyba prawdą do końca, gdyż w swoich działaniach na rzecz kultury Wspólnoty Unia podnosi znaczenie dziedzictwa, dialogu, wielokulturowości. Społeczeństwa obywatelskiego nie można ograniczyć do państwa narodowego, a w żadnym razie do większości etnicznej tego państwa. Cóż by się stało z mniejszościami narodowymi, z imigrantami, często posiadającymi obywatelstwo danego państwa narodowego, gdyby przyjąć, że ochronie podlega tylko kultura dominująca.

Aby stawić czoła zjawisku różnorodności i wielokulturowości, powstało szereg koncepcji. W 2001 roku UNESCO ogłosiło dokument pt. „Universal Declaration on Cultural Diversity”, a Unia Europejska zareagowała na to pozytywnie m.in. dokumentem Komisji „Towards an International Instrument on Cultural Diversity (COM (2003) 520 final)”. Dokument ten wskazuje na możliwości dialogu prowadzonego konsekwentnie w kierunku uznania przez kultury narodowe, dominujące, mniejszościowe, regionalne, kultury imigrantów etc. podstawowych wartości europejskich, tj. ochrony praw człowieka, demokracji przedstawicielskiej, ochrony praw jednostki i wspólnoty, rządów prawa. Musimy sobie jednak powiedzieć, że to, co dla Europejczyków, a zwłaszcza zachodnich Europejczyków, jest oczywiste i stanowi minimum uzyskania porozumienia, to dla wielu grup imigrantów, również z południowej Europy, a także Azji, Afryki i Bliskiego Wschodu jest nie do przyjęcia. Trudne albo wręcz niemożliwe do przyjęcia będą równe prawa mężczyzn i kobiet oraz podmiotowość dziecka.

Prawa człowieka stanowiące podstawę aksjologiczną Traktatu Konstytucyjnego, stają często w sprzeczności z prawami kulturalnymi, które zapewnia

⁶ *Przewodnik po Traktacie Konstytucyjnym*, J. Barcz, Warszawa 2005, s. 48.

zarówno Konwencja Kulturalna Rady Europy z 1954 roku, jak i Międzynarodowy Pakt Praw Gospodarczych, Społecznych i Kulturalnych ONZ z 1966 roku. Powstaje trudny aksjologicznie i moralnie dylemat czy można kogoś zmusić do przyjęcia praw człowieka w wydaniu cywilizacji europejskiej, nawet jeśli ten dokument jest dokumentem Narodów Zjednoczonych?

Pozostaje długa droga negocjacji i dialogu. Niezmiernie ważna na tej drodze jest kultura. To ona pozwala nam na odnajdowanie sensów w tej splątanej, przemieszanej rzeczywistości. I zawsze, jak uczy historia, w takich trudnych chwilach pomagała człowiekowi sztuka. W Programie Kultura 2000 znalazło się wiele miejsca dla sztuk różnego rodzaju, dla oddziaływania na człowieka przez sztukę, na poszukiwanie przez niego sensu dzięki artystycznej ekspresji. Jest to tym ważniejsze, że nasza różnorodność wynika nie tylko z faktu globalizacji i spotkania z innymi cywilizacjami, ale także z tego powodu, że nasza własna kultura, cywilizacja zachodnioeuropejsko-atlantycka, ulega obecnie poważnym zmianom w wyniku narastania ryzyka rozszerzenia obszaru wyborów, których musi dokonywać człowiek, odczarowania świata, który człowiek pragnąłby z powrotem zaczarować. To, co nazywamy późną nowoczesnością, także stanowi o różnorodności. Towarzyszy temu wykorzenienie, deficyt idei i coraz boleśniej poszukiwanie sensu.

Programy unijne skłaniają do dialogu – taka jest ich struktura. Skłaniają do poszukiwania wymiaru europejskiego nawet w lokalnych działaniach i jednocześnie wykraczają poza wymiar lokalny i europejski. Dzięki prądom globalizacji stają się otwarte.

To właśnie pojęcie europejskiego obszaru europejskiego, otwartej kultury, ukuła grupa refleksyjna zaproszona przez R. Prodiego do zastanowienia się nad przyszłością Europy, nad tym, co może stanowić jej spoiwo.⁷ Europa zawsze była otwarta. Europa w istocie jest kontynentem przybyszów. Jej siłę, podstawę innowacyjności, stanowiła otwartość i może paradoksalnie to ona ma być wskazówką w polityce kulturalnej prowadzonej jednak przez Unię konsekwentnie, zgodnie ze zdrowym rozsądkiem.

Zofia Sokolewicz – etnolog i antropolog kultury, emerytowany profesor Uniwersytetu Warszawskiego, wykładowca Jean Monnet w zakresie polityki kulturalnej Unii Europejskiej, były dyrektor Instytutu Etnologii i Antropologii Kultury, współzałożyciel i były dyrektor Centrum Europejskiego UW, profesor w Wyższej Szkole Gospodarki Krajowej w Kutnie.

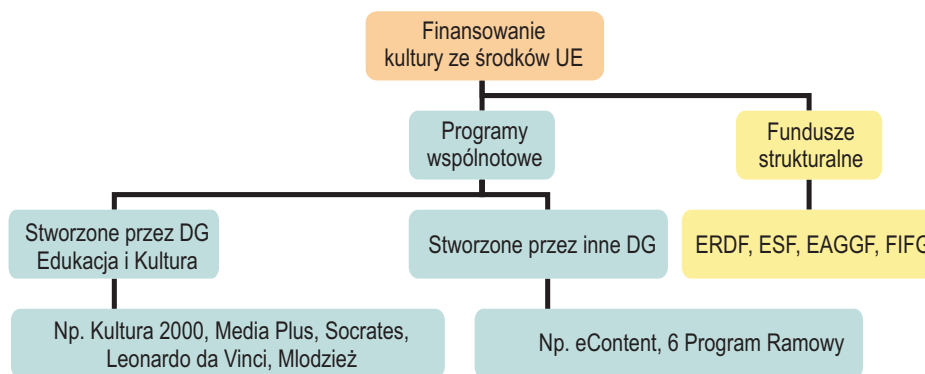
⁷ *What Holds Europe Together?*, Reflection Group, Institut für die Wissenschaften von Menschen, Newsletter 86, fall 2004, nr 4.

Finansowanie kultury ze środków wspólnotowych w Polsce

Dwa strumienie finansowania kultury

Unia Europejska finansuje przedsięwzięcia z dziedziny kultury w ramach dwóch podstawowych strumieni środków (zob. tab. 1) – programów wspólnotowych oraz funduszy strukturalnych (dodatkowo projekty kulturalne realizowane są w ramach tzw. inicjatyw wspólnotowych oraz działań Komisji Europejskiej). Od 1996 r. polscy operatorzy kulturalni mogli korzystać z tych programów wspólnotowych, do których Polska wpłaciła odpowiednie składki. Natomiast od 1 maja 2004 roku oba wspomniane rodzaje dofinansowania projektów są już dostępne dla polskich operatorów kulturalnych.

Wykres 1. Podstawowe finansowanie kultury ze środków wspólnotowych



Źródło: Opracowanie własne na podstawie materiałów Komisji Europejskiej.

Pomiędzy wspomnianymi dwoma rodzajami finansowania istnieją zasadnicze różnice. Programy wspólnotowe, powstałe w wyniku decyzji Parlamentu Europejskiego i Rady UE, zarządzane są przez odpowiednie Dyrekcje Generalne Komisji Europejskiej, które ogłaszają kolejne nabory wniosków. W większości wypadków formularze aplikacyjne posyłane są bezpośrednio do Brukseli, aczkolwiek niektóre programy działają w sposób zdecentralizowany i część pro-

cedury selekcji może odbywać się za pośrednictwem agencji narodowych. W przypadku wniosków przesyłanych bezpośrednio do Brukseli, projekty oceniane są przez panel niezależnych ekspertów reprezentujących państwa biorące udział w danym programie, a warunki składania wniosków, do danego programu, typy projektów i wielkość dofinansowania są identyczne we wszystkich krajach partycypujących w programie (w programach wspólnotowych biorą udział państwa członkowskie UE oraz te państwa stowarzyszone, które uiszczyły odpowiednią składkę). Ponieważ podstawowym celem programów wspólnotowych jest wspieranie współpracy pomiędzy krajami Europy, w większości ze składanych projektów zaangażowane muszą być organizacje i instytucje z kilku państw. Ogromna większość programów wspólnotowych dofinansowuje tzw. projekty miękkie, czyli nieinwestycyjne – są to na przykład imprezy kulturalne, wymiany pracowników naukowych, wspólne przedsięwzięcia o charakterze społecznym, itp.

Inaczej sprawa przedstawia się w przypadku realizacji projektów dofinansowywanych przez Europejskie Fundusze Strukturalne. W skrócie rzecz ujmując – każdemu państwu członkowskiemu UE, w zależności od stopnia zamożności, przyznawana jest odgórnie pewna kwota pieniężna (tzw. alokacja), płynąca z funduszy strukturalnych (do dyspozycji pozostają następujące fundusze: Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego (ERDF), Europejski Fundusz Społeczny (ESF), Sekcja Orientacji Europejskiego Funduszu Orientacji i Gwarancji Rolnej (EAGGF) oraz Jednolity Instrument Finansowania Rybołówstwa (FIFG)), która jest następnie wydatkowana według zasad opisanych w dokumencie „Podstawy Wsparcia Wspólnoty”.

Dokument ten powstaje na bazie narodowego planu rozwoju danego kraju, co oznacza, że to władze danego państwa decydują o tym, co znajdzie się w tym materiale i to przede wszystkim od nich zależy, ile środków finansowych będzie przeznaczonych na poszczególne dziedziny (np. transport, rolnictwo, nowe technologie, kulturę itp.). Wnioski aplikacyjne składa się w urzędach lub agencjach danego państwa, gdzie powoływane są grupy odpowiednich ekspertów oceniających poszczególne wnioski. W większości przypadków projekty, które starają się o dofinansowanie, to tzw. projekty twarde, dotyczące prac inwestycyjnych, remontowych, renowacyjnych, chociaż w zależności od konkretnych zapisów w poszczególnych programach operacyjnych (tj. dokumentach opisujących szczegółowo priorytety i sposoby wdrażania „Podstaw Wsparcia Wspólnoty” dla danej dziedziny – np. zasobów ludzkich, konkurencyjności gospodarki itp.) możliwa jest również realizacja projektów miękkich. Projekty wdrażane w ramach funduszy strukturalnych mają na celu zmniejszenie nierówności pomiędzy poszczególnymi regionami UE, jeśli chodzi o poziom życia mieszkańców i rozwoju danego obszaru. Dlatego też ich realizacja nie wymaga zaproszenia do udziału w projekcie partnerów zagranicznych.

Programy wspólnotowe

Poniżej opisane zostały te spośród programów wspólnotowych, które są bezpośrednio skierowane do operatorów kulturalnych a także fundusze strukturalne i ich wykorzystanie w Polsce na cele związane z kulturą.

Program Kultura 2000 i udział polskich operatorów kulturalnych

Podstawowym narzędziem polityki kulturalnej Unii Europejskiej jest Program Ramowy Kultura 2000⁸, którego celem jest stworzenie wspólnej przestrzeni kulturowej dla narodów Europy poprzez ochronę i popularyzację wspólnego, europejskiego dziedzictwa kulturowego. Funkcjonowanie programu zaplanowano na lata 2000–2006 – każdego roku ogłaszany jest nowy nabór wniosków aplikacyjnych dotyczących projektów jednorocznych (Akcja I Programu) (trwających do 12 miesięcy) oraz projektów wieloletnich (Akcja II Programu) (od 24 do 36 miesięcy)⁹. Program swym zainteresowaniem obejmuje wszystkie dziedziny kultury, od sztuk wizualnych i performatywnych, po dziedzictwo kulturowe oraz sektor książki, czytelnictwa i tłumaczeń.

Kultura 2000 jest programem finansującym projekty wysokobudżetowe, przy minimalnym budżecie projektu rocznego w wysokości 100 000 €. Projekty realizowane w ramach programu powinny być nie tylko kreatywne i innowacyjne, ale powinny także zapewniać rzeczywistą Europejską Wartość Dodaną¹⁰. Oznacza to, że cele, metodologia i sama natura przedsięwziętych działań w projekcie musi posiadać perspektywę, które wykraczają poza lokalne, regionalne, a nawet narodowe interesy oraz cele rozwoju na poziomie europejskim. Europejski charakter realizowanych przedsięwzięć jest warunkowany także obowiązkiem zaangażowania do projektu współorganizatorów zagranicznych (do projektów rocznych – trzech operatorów z trzech różnych państw biorących udział w programie, do projektów wieloletnich – pięciu). W projektach realizowanych w ramach programu Kultura 2000 można brać udział jako lider projektu (instytucja, która jest pomysłodawcą oraz głównym koordynatorem przedsię-

⁸ Decyzja Parlamentu Europejskiego i Rady ustanawiająca program Kultura 2000 z 14 lutego 2000 r. (508/2000/WE).

⁹ Program Kultura 2000 składa się z trzech Akcji – Akcja III dotyczy projektów specjalnych (np. nagród w dziedzinie architektury współczesnej, projektów tematycznych, Europejskiej Stolicy Kultury itp.). Więcej informacji na temat programu: www.mk.gov.pl/pkk oraz www.europa.eu.int/comm/culture/eac/index_en.html.

¹⁰ Rozporządzenie Rady z 19 grudnia 2002 r. wdrażające plan pracy nad europejską współpracą w dziedzinie kultury: Europejska Wartość Dodana oraz mobilność osób oraz przepływ dóbr w sektorze kultury (OJ C 013, 18.01.2003, s. 0005-0007).

wzięcia; to ona zbiera wszelkie informacje od współorganizatorów i przygotowuje wniosek aplikacyjny, a potem rozliczenie przyznanego grantu; jest prawnie odpowiedzialna za projekt, który nie tylko realizuje ale także finansuje (min. 5% budżetu przedsięwzięcia) oraz współorganizator (aktywnie zaangażowany w przygotowanie, realizację i finansowanie projektu) i partner (instytucja dodatkowa, która bierze udział tylko w części projektu, a jej koszty nie są kwalifikowane w ramach projektu) projektów zagranicznych. Projekty realizowane w ramach programu muszą być przedsięwzięciami o charakterze *non-profit*. Merytoryczną wartość projektu oceniają niezależni eksperci, typowani co roku przez państwa biorące udział w programie. W edycji na rok 2005 Polska nominowała eksperta w dziedzinie sztuk performatywnych oraz w dziedzinie tłumaczeń – o ich doświadczeniach można przeczytać w kolejnych artykułach niniejszej pozycji.

Łączny budżet Programu na cały okres funkcjonowania (2000–2006) to 237,5 mln euro. Jak wspomniano, Program funkcjonuje w rocznych edycjach. Alokacja na każdą edycję programu wynosi około 30 mln euro. Średnio każdego roku dofinansowywane otrzymuje około 250 projektów w ramach wszystkich Akcji Programu. Granty Komisji Europejskiej w ramach Programu Kultura 2000 wynoszą 50% budżetu w przypadku projektów jednorocznych (tj. od 50 000 do 150 000 euro), przy minimalnym budżecie w wysokości 100 000 euro oraz 60% – przy projektach wieloletnich (granty mogą wynosić od 50 000 do 300 000 euro rocznie).

Polska uczestniczy w Programie Kultura 2000 od roku 2001. Jak pokazuje tab. 1 obserwuje się trwałą tendencję rosnącą, jeśli chodzi o udział polskich operatorów kulturalnych w tym Programie. Do chwili obecnej w Programie wzięło udział około 130 operatorów kulturalnych – tak w charakterze lidera jak i współorganizatora projektu. Wśród nich były duże narodowe instytucje, jednostki podległe samorządowi a także organizacje prywatne – stowarzyszenia i fundacje. W momencie powstawania niniejszego artykułu Komisja Europejska nie opublikowała jeszcze wyników edycji 2005 Programu – będzie to możliwe dopiero z chwilą, kiedy wszyscy beneficjenci podpiszą z Komisją umowę o przyznaniu grantu.

Tabela 1. Udział polskich instytucji i organizacji w Programie Kultura 2000

	2001	2002	2003	2004
Organizator	3	2	6	7
Współorganizator	8	14	14	29

Źródło: Zestawienie Punktu Kontaktowego ds. Kultury na podstawie danych Komisji Europejskiej.

Obecnie nie jest możliwe dokładne wyliczenie, jaka kwota z rocznej alokacji przypada polskim operatorom kulturalnym, ponieważ dostępne dane pokazują jedynie ogólną kwotę grantu przyznaną na cały projekt. W każdym projekcie bierze udział kilku, a czasem kilkunastu współorganizatorów, z których każdy ma prawo do udziału w podziale grantu. Szacuje się, iż ilość środków wykorzystanych do tej pory przez polskie instytucje w ramach Programu wynosi ok. 5 mln euro.

Tabela 2. Wysokość grantów przyznanych przez Komisję Europejską projektom, w których uczestniczą polscy operatorzy kulturalni

Rok	Granty Komisji Europejskiej, w których Polska uczestniczyła jako:	€
2001	organizator:	386 852,10
	współorganizator:	1 939 263,80
		2 326 115,90
2002	organizator:	239 363,13
	współorganizator:	3 484 131,14
		3 723 494,27
2003	organizator:	604 013,00
	współorganizator:	3 946 544,00
		4 550 557,00
2004	organizator:	524 824,66
	współorganizator:	6 349 670,00
		6 874 495,00

Źródło: Zestawienie Punktu Kontaktowego ds. Kultury na podstawie danych Komisji Europejskiej.

Kolejne artykuły niniejszej publikacji przedstawiają przykładowe projekty, w których polskie jednostki i organizacje wzięły udział w poprzednich edycjach Programu Kultura 2000.

Więcej informacji na temat programu:

www.mk.gov.pl/pkk

www.europa.eu.int/comm/culture/eac/index_en.html

Wsparcie ciał aktywnych na polu kultury na poziomie europejskim

Program „Wsparcie ciał aktywnych na polu kultury na poziomie europejskim” został powołany Decyzją Parlamentu Europejskiego i Rady nr 792/2004/EC z dnia 21 kwietnia 2004, a jego działanie przewidziano na lata 2004–2006. Jego zasadniczym celem jest wspieranie organizacji działających w sferze kultury, dzięki czemu zaangażowane zostaną one bliżej w politykę kulturalną UE i realizację jej założeń.

W programie wyróżniono następujące części:

1. Granty przeznaczone na bieżące działania Europejskiego Biura Mniej Używanych Języków (EBLUL) i sieci Mercator (sieć współpracy zajmująca się rozpowszechnianiem i wymianą informacji nt. kultury i języków mniejszości);
2. Granty przeznaczone na bieżące działania instytucji realizujących cele UE w dziedzinie kultury lub będące częścią polityki UE w dziedzinie kultury;
3. Działania mające na celu ochronę i upamiętnianie miejsc i archiwów związanych z deportacjami.

Pierwsza część z punktu widzenia aplikowania o wnioski nie jest interesująca dla operatorów kulturalnych, ponieważ z góry zaplanowane zostały tu instytucje, które otrzymają środki finansowe. Inaczej jest w przypadku dwóch pozostałych części Programu.

Część 2. Bieżące działania ciał aktywnych w dziedzinie kultury na poziomie europejskim – granty operacyjne

Ta część programu stanowi jedyne źródło finansowania ze środków UE dla kultury, które zostało przeznaczone nie na konkretny projekt, ale na bieżącą działalność instytucji. Do tej pory granty te przyznawano instytucjom, które zostały wymienione z nazwy w Aneksie do Decyzji ustanawiającej program (np. EFAH, NEMO, European Union Baroque Orchestra etc.). Pierwszy otwarty konkurs na granty przyznawane w ramach tej części Programu przewidziano na rok 2006 – z nieoficjalnych informacji wynika, iż konkurs ten zostanie ogłoszony w sierpniu, a terminy składania wniosków będą ustalone na wrzesień 2005 r.

Tak więc w tym roku po raz pierwszy operatorzy, którzy spełnią poniższe warunki, będą mogli ubiegać się o dofinansowanie swojej bieżącej działalności.

O granty operacyjne, w wysokości 80% planowanego budżetu organizacji, ubiegać się mogą organizacje publiczne i prywatne, posiadające osobowość prawną i prowadzące działalność nie nastawioną na przynoszenie zysku, oraz istniejące co najmniej 2 lata, z państw członkowskich UE. Na uzyskanie wsparcia szansę będą miały jednakże tylko te, które realizują cele europejskiej polityki kulturalnej, a ich działania przyczyniają się do wzmocnienia działań Wspólnoty w dziedzinie kultury oraz zwiększenia ich efektywności. Ponadto, muszą one działać w prawdziwym wymiarze europejskim, co oznacza, iż muszą posiadać członków, partnerów z co najmniej 7 różnych państw europejskich albo muszą pracować z osobami pochodzącymi z co najmniej 7 różnych państw europejskich, lub też muszą prowadzić działania w co najmniej 7 różnych państwach europejskich lub realizować działania, które angażują co najmniej 7 różnych państw europejskich.

Ponadto, zgodnie z Decyzją ustanawiającą Program, instytucje ubiegające się o granty muszą należeć do jednej z podanych poniżej kategorii:

- Operatorzy spełniający rolę kulturalnego “ambasadora”, promującego świadomość europejskiego wspólnego dziedzictwa kulturowego (orkiestry, chóry i inne organizacje działające w ramach sztuk performatywnych);
- Operatorzy lub jednostki tworzące sieci współpracy w sferze kultury, zajmujące się reprezentacją instytucji i organizacji sfery kultury na poziomie wspólnotowym lub rozpowszechnianiem informacji nt. działań Wspólnoty w dziedzinie kultury, a także w dziedzinie prawa, edukacji i mediów;
- Operatorzy organizujący wydarzenia kulturalne o charakterze europejskim, takie jak przyznawanie nagród, festiwale, wystawy, posiadające wyraźny charakter europejski.

Nadesłane wnioski będą oceniane w kontekście następujących tematów:

- Wymiana doświadczeń promujących większą różnorodność kulturową;
- Mobilność artystów i dzieł;
- Jakość planowanych działań;
- Europejska wartość dodana;
- Długotrwała natura planowanych działań;
- Reprezentacyjność instytucji;
- Widoczność planowanych działań.

Więcej informacji:

www.mk.gov.pl/pkk

http://www.europa.eu.int/comm/culture/eac/other_actions/support_eur_org/form_sup_en.html

Część 3: Działania mające na celu ochronę i upamiętnienie głównych miejsc i archiwów związanych z deportacjami

Część trzecia Programu ma współfinansować przedsięwzięcia dotyczące ochrony i upamiętniania głównych miejsc i archiwów związanych z deportacjami, symbolizowanymi przede wszystkim przez pomniki wzniesione w miejscach byłych obozów koncentracyjnych i innych miejsc masowej zagłady ludności cywilnej, oraz zachowanie pamięci o ofiarach tych zbrodni. Planowane projekty mają wyjaśniać co, w jaki sposób oraz dlaczego się wydarzyło, a także rozpowszechniać wśród obywateli Europy wiedzę na temat okresu II wojny światowej i działań reżimu nazistowskiego. Każdy ze złożonych projektów może otrzymać dofinansowanie projektu rządu 10 000 euro – 40 000 euro (maksymalnie 75% kosztów kwalifikowanych projektu).

O dofinansowanie ubiegać się mogą instytucje publiczne i organizacje prywatne, posiadające osobowość prawną, działające w sferze kultury oraz realizujące cele programu, funkcjonujące od co najmniej 2 lat, oraz zarejestrowane w jednym z państw członkowskich UE. Wnioskodawca musi wyłożyć ze swoich lub zebranych przez siebie środków co najmniej 5% budżetu przedsięwzięcia (jest to kwota

minimalna – jeśli projekt nie angażuje dodatkowych partnerów lub współorganizatorów, to lider projektu jest zobowiązany do zabezpieczenia brakujących 25% budżetu). Projekty w ramach tej części Programu wyjątkowo nie wymagają udziału współorganizatorów zagranicznych, chociaż instytucje ubiegające się o środki są zachęcane do współpracy z operatorami kulturalnymi z innych krajów.

Na kryteria oceny wniosków składają się następujące czynniki:

- W jakim stopniu projekt pomaga zrozumieć obecnym i następnym pokoleniom to, co wydarzyło się w obozach koncentracyjnych i innych miejscach zagłady i dlaczego;
- Jak szeroki oddźwięk będą miały działania proponowane w projekcie;
- Czy projekt spełnia cele programu oraz czy jest zgodny z założeniami definicji europejskiej wartości dodanej.

Do tej pory w ramach tego typu projektów zrealizowany został tylko jeden projekt, któremu został poświęcony jeden z kolejnych artykułów niniejszej publikacji. Z nieoficjalnych informacji wynika, iż w 2005 r. kolejne trzy projekty będą wprowadzane w życie.

Więcej informacji:

www.mk.gov.pl/pkk

http://www.europa.eu.int/comm/culture/eac/other_actions/support_eur_org/part_en.html

Działania przygotowawcze

Efektom rezolucji Parlamentu Europejskiego z 5 września 2001 roku, nawołującej do wzmocnienia współpracy w dziedzinie kultury, było wprowadzenie zaplanowanego na lata 2002–2004 specjalnego punktu budżetowego zatytułowanego „Działania przygotowawcze na rzecz współpracy kulturalnej”. Za cel postawiono sobie zwiększenie mobilności operatorów w sektorze kultury, zwiększenie przepływu produktów i dzieł kultury oraz rozwój dialogu międzykulturowego, przy czym należy pamiętać, że wspierane projekty musiały realizować przynajmniej dwa z wspomnianych celów. Polska, która została członkiem Unii Europejskiej, dopiero od 2004 roku mogła skorzystać tylko z ostatniej edycji Programu (zob. poniżej).

W ramach Programu przewidziano dwa typy projektów:

1. Działania związane ze współpracą kulturalną.

Celem tego działania było promowanie badania nowych form współpracy, zorientowanych na zwiększenie efektów współpracy pomiędzy operatorami w europejskim sektorze kultury. Wspierane w tym działaniu projekty wymagały bezpośredniej i aktywnej współpracy pomiędzy przynajmniej czterema organizacjami z różnych państw. Należy przy tym pamiętać, że projekty

mogły być skierowane zarówno do ogółu społeczeństwa, jak i do operatorów kulturalnych, którzy są najważniejszymi pośrednikami ułatwiającymi dostęp do wysokiej jakości projektów kulturalnych skierowanych do dużej liczby odbiorców. Wysokość wsparcia Komisji Europejskiej wynosiła maksymalnie 460 000 euro (70% całkowitego uznawanego budżetu dla projektu).

W ramach tej części Programu wsparcie otrzymała jedna z polskich organizacji pozarządowych, Fundacja Pro Cultura¹¹ – współorganizator projektu „Miasta metropolitarne w Europie. Miejskie życie kulturalne i współpraca kulturalna miast na rzecz różnorodności kulturowej w Europie”. Projekt zakłada zbadanie działalności artystycznej w sześciu miastach europejskich na przestrzeni ostatnich trzech lat. Jego celem jest przeanalizowanie współpracy pomiędzy miastami oraz zmian zachodzących w tych miastach w dziedzinie kultury. Przedmiotem badań jest różnorodność kulturowa *sensu largo* – etniczna, mniejszości społeczne, międzynarodowe ruchy społeczne. Badaniu poddane mogą być także przemysły kultury, jako ważna sfera ekspansji twórczej. Dzięki badaniom stworzona zostanie baza danych oraz zebrana zostanie wiedza o ukierunkowanych na sprzyjanie różnorodności kulturowej przedsięwzięciach artystycznych i kulturalnej projekcji w każdym z miast oraz współpracy między nimi.

2. Analiza informacji nt. współpracy kulturalnej.

Działanie to skupiało się na analizach i rozpowszechnianiu informacji o współpracy kulturalnej w Europie, co w zamierzeniu pomysłodawców miało pozwolić na większą dynamikę takiej współpracy w przyszłości. Projekty wymagały aktywnego i bezpośredniego zaangażowania do współpracy przynajmniej trzech organizacji z trzech różnych państw. Wysokość wsparcia Komisji Europejskiej wynosiła maksymalnie 300 000 euro (70% całkowitego uznawanego budżetu dla projektu).

Także i w tej części programu dofinansowanie otrzymała polska instytucja¹² – jest nią Instytut Książki, który wraz z Bureau international de l'édition française oraz dwoma innymi współorganizatorami przygotował projekt wspólnych stoisk europejskich podczas czterech międzynarodowych targów książki, istotnych dla poszczególnych kontynentów – Buenos Aires, Taipei, Guadalajara oraz São Paulo. Celem projektu jest zwiększenie obecności dzieł

¹¹ Informacje o projekcie na podstawie stron www.procultura.pl oraz http://www.europa.eu.int/comm/culture/eac/other_actions/exp_act/pdf/exp_act_projects2004.pdf. Współpraca: Marek Rogowski.

¹² Informacje o projekcie na podstawie stron: www.polska2000.pl/?id=0&l=pl&a=82 oraz http://www.europa.eu.int/comm/culture/eac/other_actions/exp_act/pdf/exp_act_projects2004.pdf. Współpraca: Marek Rogowski.

europijskich w oryginalnych wersjach językowych na innych kontynentach, stworzenie i wzmocnienie więzi zawodowych pomiędzy pozaeuropejskimi wydawcami książek w celu umożliwienia cesji praw oraz nawiązania partnerstwa wydawniczego. Dzięki wspólnej prezentacji dostrzegalność publikacji europejskich na innych kontynentach ma szansę znacznie wzrosnąć w porównaniu z indywidualnymi działaniami pojedynczych państw.

O grant Komisji Europejskiej w ramach „Działań przygotowawczych” mogły się ubiegać organizacje spełniające następujące kryteria: musiały one być publicznymi lub prywatnymi organizacjami posiadającymi osobowość prawną, których główna działalność była związana ze sferą kultury lub z inną, w której niezbędna była znajomość jednego z tematów proponowanych w corocznych zaproszeniach do składania wniosków; musiały być zarówno zaangażowane w przygotowanie jak i prowadzenie projektu, a także musiały wnieść znaczący wkład finansowy do budżetu projektu (co najmniej 5% całego budżetu projektu). Ponadto organizacje musiały być założone w jednym z państw członkowskich UE lub w innym państwie Europejskiej Strefy Ekonomicznej (Lichtenstein, Norwegia, Islandia).

Więcej informacji:

www.mk.gov.pl/pkk

http://www.europa.eu.int/comm/culture/eac/other_actions/exp_act/exp_act_en.html

Fundusze strukturalne dla kultury

Jak wspomniano wcześniej, w ramach wykorzystania funduszy strukturalnych rodzaje projektów, priorytety wydatkowania środków, programy tworzone są przez rządy poszczególnych państw członkowskich. W Polsce działania związane z kulturą umieszczone zostały w kilku programach operacyjnych, z których najważniejszymi z punktu widzenia możliwości finansowania projektów w sferze kultury stały się Zintegrowany Program Operacyjny Rozwoju Regionalnego (ZPORR) oraz Sektorowy Program Operacyjny Restrukturyzacja i modernizacja sektora żywnościowego oraz rozwój obszarów wiejskich.

Zintegrowany Program Operacyjny Rozwoju Regionalnego

Program operacyjny przewiduje szereg działań, w ramach których możliwe jest ubieganie się o dofinansowanie projektów kulturalnych. Podstawowym działaniem jest działanie 1.4 „Rozwój turystyki i kultury”, w ramach którego projekty o budżecie powyżej 1 mln zł, dotyczące następujących kategorii, mogą być realizowane¹³:

¹³ *Uzupełnienie Zintegrowanego Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego 2004–2006* (tekst jednolity uwzględniający zmiany przyjęte przez Komitet Monitorujący ZPORR w dniu 17 marca 2005 r.), s. 63.

- rewitalizacja (konserwacja, renowacja, zachowanie, modernizacja, adaptacja oraz tworzenie systemów ochrony przed zagrożeniami) zabytkowych i poprzemysłowych budynków i ich otoczenia oraz ich przystosowanie na cele kulturalne i turystyczne;
- modernizacja i rozwój infrastruktury kulturalnej;
- adaptacja zabytków techniki i architektury na cele związane z promocją turystyczną regionu;
- opracowanie i utworzenie systemów informacji kulturalnej i turystycznej, w tym nowoczesnej, interaktywnej sieci informacji internetowej;
- rozwój i modernizacja publicznej infrastruktury turystycznej;
- rozwój i modernizacja infrastruktury informacyjnej i recepcyjnej (m.in centra i punkty informacji kulturalnej i turystycznej);
- rozwój publicznej infrastruktury służącej rozwojowi aktywnych form turystyki w tym budowa i modernizacja obiektów sportowych i rekreacyjnych.

Oprócz projektów inwestycyjnych działanie 1.4 umożliwi realizację tzw. projektów miękkich (o wartości powyżej 500 tys. euro) – np. organizacja imprez i wydarzeń turystycznych i kulturalnych przyciągających turystów z innych regionów Polski i zagranicy, udział w specjalistycznych targach, opracowanie i wdrażanie programów rozwoju i promocji lokalnych oraz regionalnych markowych produktów turystycznych i kulturowych.

Pozostałymi działaniami, zasługującymi na uwagę w ramach ZPORR, są działania 1.3.1 „Regionalna infrastruktura edukacyjna”, 1.5. „Infrastruktura społeczeństwa informacyjnego”, 3.1. „Obszary wiejskie”, 3.2. „Obszary podlegające restrukturyzacji”, 3.3. „Zdegradowane obszary miejskie, przemysłowe i powojenne”.

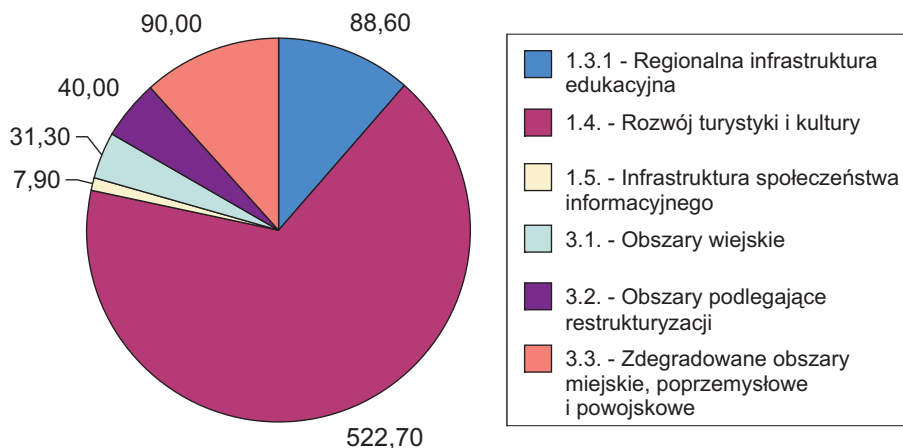
Realizowane projekty z dziedziny kultury w ramach ZPORR¹⁴

Na dzień 30 maja 2005 r. w ramach ZPORR w województwach wybrano do realizacji 111 projektów o wartości ponad 780 mln zł, tj. ok. 200 mln euro. Biorąc pod uwagę alokacje finansowe pozostałych programów, a także niewykorzystane w pełni źródła finansowe pochodzące ze ZPORR, poziom wykorzystania funduszy europejskich w zakresie kultury może zwiększyć się do kwoty ponad 400 mln euro.

Pokazane na wykresie 2 środki najaktywniej wykorzystane zostały w województwie mazowieckim, śląskim, podkarpackim i wielkopolskim.

¹⁴ Na podstawie materiałów przygotowanych przez Departament Strategii Kultury i Spraw Europejskich.

Wykres 2. Całkowite koszty projektów z dziedziny kultury w ramach ZPORR



Źródło: Opracowanie DSKiSE, na podstawie danych Urzędów Marszałkowskich na dzień 30 maja 2005 r.

Spośród 111 projektów najczęściej wybrano w ramach działania 1.4. *Rozwój turystyki i kultury* (40,6% całości projektów z zakresu kultury). Wśród nich 75,5% stanowią projekty dotyczące rewitalizacji i modernizacji zabytkowych budynków bądź ich kompleksów (np. renowacja kompleksu pałacowo-parkowego Zamek Książ w Wałbrzychu, modernizacja zabytkowego gmachu Teatru Wielkiego w Poznaniu, renowacja Pałacu pod Blachą i Wilanowa w Warszawie, rewitalizacja zabytków architektury miasta Chełmna), natomiast pozostałe projekty dotyczą budowy lub rozbudowy nowej infrastruktury kulturalnej, np. rozbudowa Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Lublinie, budowa Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, budowa Centrum Kultur Pogranicza w Krośnie, przebudowa i modernizacja Opery Krakowskiej, przebudowa i adaptacja kina Kosmos w Katowicach na Centrum Sztuki Filmowej, budowa sali widowiskowej w Stargardzkim Centrum Kultury w Stargardzie Szczecińskim.

Pozostałe projekty z zakresu kultury, które zostały wybrane przez zarządy województw w ramach następujących działań, to:

- 3.1. Obszary wiejskie (25,2%),
- 3.3. Zdegradowane obszary miejskie, przemysłowe i powojenne (14,4%),
- 3.2. Obszary przemysłów restrukturyzowanych (12,6%),
- 1.5. Infrastruktura społeczeństwa informacyjnego (3,6%),
- 1.3.1. Regionalna infrastruktura edukacyjna (3,6%).

Spośród projektów, które uzyskały wsparcie w ramach tych działań wymienić można np. stworzenie kujawsko-pomorskiej biblioteki cyfrowej (działanie

1.5.), komputeryzacja biblioteki miejskiej w Puławach (działanie 1.5.), budowa sali koncertowej Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu (działanie 1.3.1), utworzenie Centrum Badawczo-Edukacyjnego Konserwacji Zabytków dla Opolszczyzny przy PWSZ w Nysie (działanie 1.3.1), rozbudowa i nadbudowa budynku Miejskiej i Powiatowej Biblioteki Publicznej w Kolbuszowej (działanie 3.1.), rewitalizacja zabytkowego zespołu pałacowo-parkowego w Wielosiu (działanie 3.1.), budowa świetlicy w miejscowości Siemiany (działanie 3.2.), adaptacja historycznego budynku byłego teatru miejskiego na potrzeby Chorzowskiego Centrum Kultury (działanie 3.2.), modernizacja ulicy Lubelskiej w Kazimierzu Dolnym (działanie 3.3.), rewitalizacja zabytkowych kamienic śródmieścia Suwałk (działanie 3.3.), etc.

Sektorowy Program Operacyjny Restrukturyzacja i modernizacja sektora żywnościowego oraz rozwój obszarów wiejskich

Na szczególną uwagę w ramach tego programu zasługuje działanie 2.3. „Odnowa wsi oraz zachowanie i ochrona dziedzictwa kulturowego” w ramach priorytetu „Zrównoważony rozwój obszarów wiejskich”. Realizacja działania ma przede wszystkim na celu¹⁵:

- podniesienie standardu życia i pracy na wsi;
- podniesienie atrakcyjności turystycznej;
- wzrost atrakcyjności inwestycyjnej;
- zaspokojenie potrzeb społecznych i kulturalnych;
- rozwój tożsamości społeczności wiejskiej i zachowania dziedzictwa kulturowego.

Wśród wniosków składanych do Urzędów Marszałkowskich pojawiały się projekty związane z modernizacją infrastruktury kulturalnej na terenach gmin wiejskich (przebudowa, remont, rozbudowa, adaptacja), budową nowych obiektów oraz renowacją zabytków. W chwili powstawania niniejszego materiału DSKiSE nie dysponuje zestawieniem projektów, które uzyskały dofinansowanie – procedura selekcji wniosków w dalszym ciągu trwa.

Joanna Sanetra-Szeliga – absolwent Studiów Europejskich Akademii Ekonomicznej w Krakowie. Naczelnik Wydziału Spraw Europejskich w Departamencie Strategii i Spraw Europejskich Ministerstwa Kultury. Koordynator Programu Ramowego Kultura 2000 – pracownik Punktu Kontaktowego ds. Kultury przy Ministerstwie Kultury.

¹⁵ *Sektorowy Program Operacyjny Restrukturyzacja i modernizacja sektora żywnościowego oraz rozwój obszarów wiejskich 2004–2006*, s. 99.

Agata Etmanowicz

Kultura 2007

Negocjacje w kwestii nowego programu w dziedzinie kultury a polskie stanowisko

W lipcu ubiegłego roku Komisja Europejska zamieściła na swojej stronie internetowej¹⁶ propozycję nowego programu w dziedzinie kultury, który ma zastąpić w latach 2007–2013 obecnie funkcjonujący Program Kultura 2000.

Założenia nowego programu zostały szczegółowo opisane w publikacji Punktu Kontaktowego ds. Kultury pt. „Europa – szansa dla kultury. Finansowanie przedsięwzięć kulturalnych.”¹⁷, więc w niniejszym materiale ograniczę się jedynie do przytoczenia najważniejszych zmian względem Programu Kultura 2000 i zestawienia ich z polskim stanowiskiem w kwestii nowego programu oraz podsumowaniem dotychczasowych prac nad programem.

Osobny fragment poświęcony zostanie inicjatywie Europejska Stolica Kultury, która będzie stanowić część programu Kultura 2007. W czerwcu br. Komisja przedstawiła propozycję nowej Decyzji w tej sprawie.

Procedura

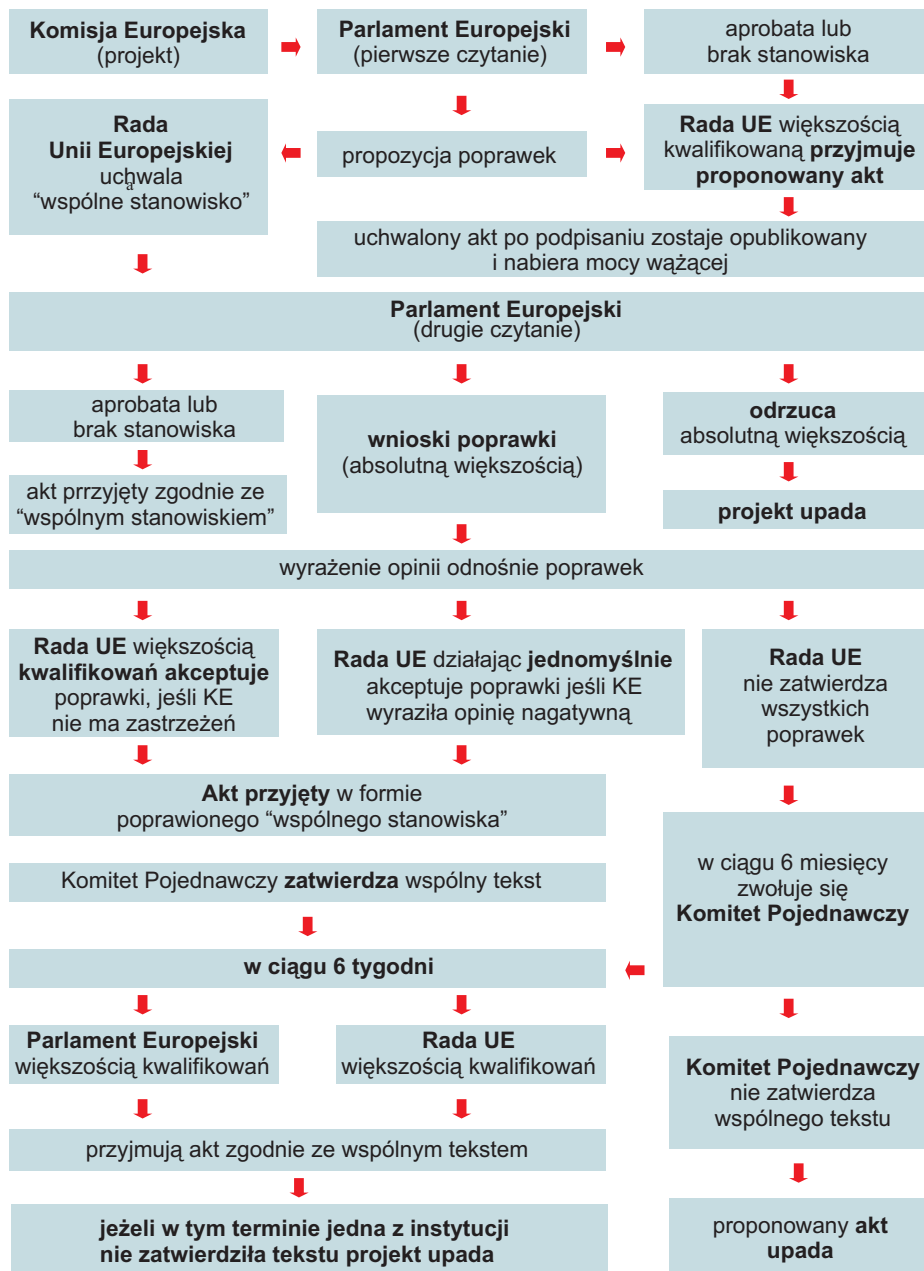
Przypomnienia w tym miejscu wymaga fakt, że podstawą prawną działań Unii Europejskiej w dziedzinie kultury jest artykuł 151 Traktatu ustanawiającego Wspólnotę Europejską. Obszar kultury podlega wyłącznym kompetencjom państw członkowskich, czego wyrazem jest wspomniany art. 151 TWE, który w drugim punkcie mówi jedynie o tym, że „działanie Wspólnoty zmierza do zachęcania do współpracy między państwami członkowskimi oraz, jeśli to niezbędne, do wspierania i uzupełniania ich działań...”. Funkcjonowanie programów wspólnotowych w dziedzinie kultury jest właśnie owym „wspieraniem i uzupełnianiem”.

Art. 151 mówi także o tym, że działania Wspólnoty w dziedzinie kultury podlegają procedurze współdecydowania zgodnie z art. 251 (przedstawia ją schemat poniżej), z tą jednak różnicą, że „Rada stanowi **jednomyślnie** w toku całej procedury określonej w art. 251”.

¹⁶ http://europa.eu.int/comm/culture/eac/index_en.html.

¹⁷ Publikacja jest dostępna w wersji elektronicznej na stronie Punktu Kontaktowego ds. Kultury: www.mk.gov.pl/pkk.

Schemat 1. Procedura współdecydowania wg art. 251 TWE



Źródło: Encyklopedia Unii Europejskiej pod red. prof. K. A. Wojtaszczyka, WSiP, Warszawa 2004.

Ma to poważne konsekwencje praktyczne, ponieważ jak łatwo sobie wyobrazić, trudno jest sprawić, żeby dwadzieścia pięć państw członkowskich o odmiennych priorytetach narodowych polityk kulturalnych, historii, sytuacji gospodarczej, wyobrażeniach oraz oczekiwaniach co do nowego programu w dziedzinie kultury, mówiło zgodnie jednym głosem. A właśnie jednogłośnie jest potrzebna w celu wprowadzenia najmniejszej nawet zmiany do propozycji Komisji oraz do przyjęcia końcowej wersji dokumentu.

Jak widać na schemacie 1, procedura współdecydowania jest dość skomplikowana i przewiduje więcej niż jeden scenariusz wydarzeń (nawiasem mówiąc, niezwykle rzadko się zdarza, że ziszcza się ten najbardziej optymistyczny). Patrząc na cały proces z punktu widzenia procedury współdecydowania, do przyjęcia decyzji potrzebna jest nie tylko wspomniana wyżej zgodność państw członkowskich skupionych w Radzie UE, ale także zgodność Parlamentu z Radą.

Kształt nowego programu a polskie stanowisko

Propozycja nowego programu przedstawiona przez Komisję zakłada zniesienie podziału na sektory. Program Kultura 2000 jest podzielony na cztery sektory – sztuki wizualne, sztuki performatywne, dziedzictwo kulturowe, książka i czytelnictwo (w tym także projekty z dziedziny tłumaczeń). Zgodnie z tym podziałem rozdzielane są corocznie środki finansowe. Ponadto, przez trzy lata, czyli edycje programu na rok 2002, 2003 oraz 2004, jeden z tych sektorów nosił miano priorytetowego, co oznaczało, że na realizację projektów z tej dziedziny przeznaczana była większa ilość środków. Tzw. podejście sektorowe zostało zniesione wraz z przedłużeniem programu i ogłoszeniem edycji na rok 2005. W nowym programie ma całkowicie zostać zniesiony podział na sektory, co oznacza, że granty będą przeznaczane na realizację najlepszych złożonych projektów niezależnie od ich dziedziny.

Propozycja Komisji zakłada także podwyższenie minimalnego budżetu projektu względem dotychczas Programu Kultura 2000 ze 100 000 euro do 120 000 euro. Zestawienie wymagań nowego programu oraz Kultury 2000 prezentuje tabela 1.

Do najważniejszych zmian zaproponowanych przez Komisję należą ponadto:

- Zmiana minimalnej ilości współorganizatorów zaangażowanych w projekty jednoroczne (w nowym programie noszą one nazwę *Cooperation measures*).
- W Programie Kultura 2000 projekt musiał być współtworzony przez trzech operatorów kulturalnych z trzech różnych państw biorących udział w programie. W nowym programie w projekcie musi wziąć udział co najmniej czterech operatorów kulturalnych z trzech różnych państw.
- Zmiana koncepcji projektów wieloletnich (w nowym programie noszą one nazwę *Cooperation Focal Points – CFP*):

Tabela 1. Zestawienie wybranych wymogów nowego programu z wymogami Programu Kultura 2000

	Kultura 2000	Nowy program
Minimalna ilość współorganizatorów w projekcie wieloletnim	5 z 5 państw	6 z 6 państw
Minimalna ilość współorganizatorów w projekcie jednorocznym	3 z 3 państw	4 z 3 państw
Minimalny budżet projektu	100 000 euro	120 000 euro
Czas trwania projektów jednorocznych	do 12 miesięcy	do 12 miesięcy
Czas trwania projektów wieloletnich	2–3 lata	5 lat
Dofinansowanie projektu jednorocznego	do 50% = nie więcej niż 150 000 euro	do 50% = nie więcej niż 200 000 euro
Dofinansowanie projektu wieloletniego	do 60% = nie więcej niż 300 000 euro <u>rocznie</u>	do 60% = nie więcej niż 500 000 euro <u>rocznie</u>

- CFP to nie tylko projekty wieloletnie jak miało to miejsce w Kulturze 2000, ale także swego rodzaju załączki sieci współpracy;
- muszą być współtworzone przez co najmniej sześciu operatorów kulturalnych z sześciu różnych państw biorących udział w programie;
- mają być przewidziane na 5 lat.

Komisja zakłada, że dofinansowanie przyznane tego rodzaju projektom ma w dalszej perspektywie umożliwić operatorom kulturalnym zorganizowanym w CFP osiągnięcie niezależności finansowej i sprawić, że będą one funkcjonowały jako tzw. instytucje – ambasadorzy kultury europejskiej.

Od początku prac nad nowym programem Polska konsekwentnie opowiada się za pozostawieniem wymogów co do wielkości minimalnego budżetu projektu oraz ilości zaangażowanych w projekt współorganizatorów na poziomie Programu Kultura 2000. Dotyczy to zarówno projektów jednorocznych (*Cooperation Measures*), jak i projektów wieloletnich (*Cooperation Focal Points – CFP*).

Polska opowiada się także za zmianą czasu trwania projektów tak, żeby zmniejszyć „przepaść”, jaka istnieje pomiędzy *Cooperation Measures* a CFP. I tak, polskie stanowisko w tej kwestii głosi, iż czas trwania tych pierwszych powinien zostać wydłużony z dwunastu do dwudziestu czterech miesięcy, a te drugie powinny trwać od trzech do pięciu lat.

Kolejnym postulatem jest wprowadzenie przesunięć wewnątrz budżetu programu tak, aby większa ilość środków finansowych została przeznaczona na dofinansowanie mniejszych projektów (*Cooperation Measures*) kosztem tych więk-

szych (CFP) oraz innych działań w programie. Spowodowane jest to faktem, iż w funkcjonującym obecnie Programie Kultura 2000 właśnie „mniejsze” projekty cieszą się wśród polskich operatorów kulturalnych największym zainteresowaniem. Nie zmieni się to prawdopodobnie po wprowadzeniu nowego programu, a można nawet zakładać, że tendencja ta będzie się jeszcze powiększać, szczególnie biorąc pod uwagę założenia, jakie Komisja postawiła przed CFP.

Jak zostało wspomniane, żeby decyzja ustanawiająca nowy program w dziedzinie kultury została przyjęta niezbędna jest jednomyślność wszystkich państw członkowskich. Do tej pory głosy są podzielone, a Polska nie jest w swoich postulatach odosobniona. Nie można jednak zapominać, że negocjacje odbywają się na zasadzie „coś za coś”, i że praktycznie niewykonalnym jest doprowadzenie do sytuacji, kiedy program będzie spełniał wszystkie oczekiwania poszczególnych państw, a do tego jeszcze będzie zgodny ze stanowiskiem Komisji. Całość zabiegów, prowadzonych przez przewodniczące posiedzeniom Komitetu ds. Kultury/Rady prezydencje, ma doprowadzić do znalezienia rozwiązania kompromisowego, do stworzenia „wspólnego, europejskiego programu” satysfakcjonującego wszystkie zainteresowane i uwikłane w proces decyzyjny strony. W dodatku – takiego programu, który przy pomocy niewielkich środków (czym bowiem jest 408 mln euro na cały okres trwania programu do podziału na 25, a już za chwilę na 27 państw członkowskich) ma osiągnąć stawiane przed nim wielkie cele.

Podsumowanie prezydencji luksemburskiej

Wraz z zakończeniem prezydencji luksemburskiej zakończył się drugi półroczny cykl pracy nad propozycją nowego programu w dziedzinie kultury, tj. negocjacji w ramach Komitetu ds. Kultury Rady UE, podsumowany spotkaniem Rady ds. Edukacji, Młodzieży i Kultury, które miało miejsce 23 i 24 maja 2004 r. oraz nieformalnym spotkaniem ministrów kultury w dn. 26 i 27 czerwca w Luksemburgu.

Najważniejszym osiągnięciem prezydencji luksemburskiej z punktu widzenia Polski jest przyjęcie 13 czerwca 2005 r. przez Komitet ds. Kultury poprawki rozszerzającej zakres obszaru 2.2 nowego programu „Wsparcie działań mających na celu ochronę i upamiętnienie głównych miejsc i archiwów związanych z deportacjami” o możliwość realizacji projektów poświęconych miejscom i archiwom związanym z deportacjami i masowymi morderstwami ludności cywilnej przez reżim stalinowski (propozycja Komisji zakładała jedynie możliwość dofinansowania projektów związanych ze zbrodniami nazistowskimi). Poprawka ta była forsowana wspólnie przez Polskę oraz państwa bałtyckie. Negocjacje najpierw koncentrowały się na przekonaniu pozostałych państw członkowskich oraz Komisji o potrzebie rozszerzenia programu, a następnie

dotyczyły już samego sformułowania poprawki. Niemalą rolę odegrała tu sama prezydencja luksemburska, która od początku dyskusji wspierała tę ideę.

Nie oznacza to niestety, że poprawka rozszerzająca program o możliwość dofinansowania projektów mających na celu upamiętnienie miejsc oraz archiwów związanych z deportacjami i masowymi morderstwami ludności cywilnej przez reżim stalinowski znajdzie się w końcowej wersji decyzji, jako że zgodnie z powyżej przedstawionymi zasadami procedury współdecydowania, poprawki te muszą także zostać zaakceptowane przez Parlament Europejski.

Prezydencja luksemburska starała się także rozwiązać spór pomiędzy państwami członkowskimi dotyczący kwestii „małych projektów” w nowym programie. Wszystkie delegacje zgodne są co do tego, że program powinien umożliwiać realizację „mniejszych projektów”. Nie są natomiast zgodne co do definicji takiego projektu. Dla wielu państw członkowskich problem małych projektów jest postrzegany poprzez pryzmat udziału w nich „małych operatorów kulturalnych”. Dla innych jest on bardziej powiązany z wielkością państw. Żeby rozwiązać ten problem prezydencja luksemburska sporządziła tzw. kwestionariusz dotyczący małych projektów. Odpowiedzi poszczególnych państw miały pomóc w wypracowaniu wspólnej definicji „małego projektu” w programie wspólnotowym oraz znaleźć zadowalające dla wszystkich rozwiązanie. Niestety, do momentu zakończenia przez Luksemburg przewodnictwa w Radzie nie wszystkie państwa przesyłały odpowiedzi na kwestionariusz, a co za tym idzie, Wielka Brytania została obarczona podsumowaniem wyników oraz odpowiedzialnością znalezienia satysfakcjonującego konsensusu. Jak zresztą podkreśliła nowa prezydencja, jest to jeden z jej priorytetów na najbliższe półrocze.

Europejskie Stolice Kultury w nowym programie

Od „Miasta” do „Stolicy”

Inicjatywa „Europejskie Stolice Kultury” od lat jest uznawana za jedno z najbardziej eksponowanych działań Unii Europejskiej w dziedzinie kultury. Jest ona sposobem zbliżania zaangażowanych w tym sektorze ludzi, pochodzących z krajów UE, a także innych krajów europejskich. Jej głównym celem jest podkreślenie bogactwa oraz różnorodności kultur europejskich, uwypuklenie ich cech wspólnych, a także promowanie wzajemnego poznania Europejczyków.

Początkowo, to jest do roku 2000, inicjatywa funkcjonowała jako „Europejskie Miasto Kultury”. Pomysłodawcą wybierania co roku jednego miasta na „stolicę europejską” była minister kultury Grecji Melina Mercouri.

13 czerwca 1985 r. ministrowie kultury zebrani w Radzie UE, kierując się tym, iż Europa od zawsze była miejscem różnorodnej działalności artystycznej, a życie miejskie odgrywało główną rolę w rozwoju kultury, przyjęli uchwałę

wprowadzającą coroczne obchody „Europejskiego Miasta Kultury”¹⁸. Była to więc inicjatywa międzyrządowa, która przewidywała, iż wyboru „Europejskiego Miasta Kultury” dokonywali przedstawiciele państw członkowskich. Miasto, które chciało nosić miano „Europejskiego” danego roku, musiało złożyć aplikacje do Rady Ministrów poprzez stałe przedstawicielstwo swojego państwa przy Unii Europejskiej. Po zebraniu kandydatur, ministrowie kultury zasiadający w Radzie UE wybierali jedno miasto głosując na zasadzie jednomyślności. W takim kształcie inicjatywa przetrwała do roku 1999.

Sukces „Europejskich Miast”, po prawie piętnastu latach, doprowadził do nadania im rangi działania wspólnotowego, co znalazło swój wyraz w Decyzji z 25 maja 1999 roku¹⁹ i przeobrażenia się w „Europejskie Stolice Kultury” na potrzeby Programu Kultura 2000²⁰. „Europejskie Stolice Kultury” finansowane są z budżetu programu, ale szczegółowe warunki funkcjonowania działania określone są przez odrębną decyzję (jw.).

Teraz, to jest w ramach Programu Kultura 2000, procedura selekcji kształtuje się w sposób następujący:

1. Miasto ubiegające się o tytuł „Stolicy Kultury” sporządza program imprez kulturalnych, który powinien być rozplanowany na okres jednego roku, zgodnie z kryteriami planowania i oceny znajdującymi się w załączniku 2. do Decyzji²¹.
2. Miasto kandydujące do tytułu „Europejskiej Stolicy Kultury” typowane jest przez władze narodowe państwa członkowskiego.
3. Państwo członkowskie zgłasza kandydaturę do Komisji Europejskiej, Parlamentu, Rady oraz Komitetu Regionów, nie później niż na cztery lata przed planowanym rozpoczęciem obchodów. Państwa członkowskie mogą zgłosić więcej niż jedno miasto-kandydata. Wniosek powinien być w miarę możliwości opatrzony rekomendacją Komitetu Regionów.
4. Komisja powołuje panel selekcyjny. W panelu zasiada siedmiu niezależnych ekspertów z dziedziny kultury. Po dwóch ekspertów wskazuje Parlament, Rada i Komisja, a jednego Komitet Regionów.
5. Eksperti, po przeanalizowaniu wniosków, wydają opinię i sporządzają raport, czy złożone przez państwa członkowskie wnioski wraz z załączonymi programami wydarzeń związanych z obchodami „Europejskiej Stolicy Kultury”

¹⁸ Dz.Urz. WE C 153 z 22.06.1985 r., s. 2.

¹⁹ Decyzja nr 1419/1999/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 25.05.1999 r., ustanawiająca działanie Wspólnoty na rzecz obchodów „Europejskiej Stolicy Kultury” w latach 2005–2019, Dz.Urz. WE L 166, z 1.07.1999 r.

²⁰ Decyzja nr 508/2000/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 14 lutego 2000 r., ustanawiająca program „Kultura 2000”, Dz.Urz. WE L 63 z 10.03.2000 r.

²¹ Tamże.

odpowiadają definicji wydarzenia kulturalnego o wymiarze europejskim. Wydarzenie takie z zasady musi być oparte na współpracy kulturalnej, zgodnie z celami i działaniami określonymi w art. 151 Traktatu ustanawiającego WE oraz odpowiadać kryteriom określonym w załączniku 2. do Decyzji.

6. Panel ekspertów przedstawia raport Komisji, Parlamentowi i Radzie. Parlament w ciągu trzech miesięcy od otrzymania raportu może, ale nie musi przedstawić Komisji swoją opinię.
7. Ostateczną decyzję o wskazaniu konkretnego miasta w danym roku podejmuje Rada. Odbywa się to zgodnie z rekomendacją Komisji sporządzoną na podstawie ewentualnej opinii Parlamentu i raportu panelu selekcyjnego.

Zasadą jest, że miasto może zaangażować do współpracy otaczające je regiony. Jeżeli na „Europejską Stolicę Kultury” wyznaczone będzie więcej niż jedno miasto, co jest dopuszczalne, to programy obchodów w poszczególnych miastach powinny być ze sobą powiązane.

Nowe państwa członkowskie typują „Europejskie Stolice”

W załączniku 1. do Decyzji ustanawiającej działanie Wspólnoty na rzecz obchodów „Europejskiej Stolicy Kultury” w latach 2005–2019 została określona kolejność państw uprawnionych do typowania jednego ze swoich miast na „Europejską Stolicę” w latach 2005–2019. W związku z tym, że załącznik powstał zanim była znana data przystąpienia nowych państw członkowskich do Unii Europejskiej, nie zostały one w nim uwzględnione. Jeżeli nie zostałyby on zmieniony, to oznaczałoby to, że nowe państwa członkowskie będą musiały czekać na wytypowanie „Stolicy” do 2020 roku, a jednocześnie znaczyłoby to, że państwa typowałyby „Stolicę” raz na 25 lat. W związku z tym, korzystając z zapisu, który znalazł się w artykule 6 Decyzji²², Komisja przedstawiła propozycję zmiany załącznika nr 1 tak, żeby uwzględnił on nowe państwa członkowskie. Zgodnie z propozycją Komisji, od roku 2009 miałyby być wybierane dwie „Europejskie Stolice Kultury” – jedna ze „starego” i jedna z „nowego” państwa członkowskiego. W ten oto sposób rozszerzenie Unii Europejskiej o dziesięć nowych państw członkowskich w maju 2004 roku stało się okazją do rewizji „Europejskich Stolic Kultury”.

Za zmianą Decyzji w proponowanym przez Komisję kształcie opowiedziały się państwa członkowskie oraz Rada, sprzeciw zgłosił Parlament. Zgodnie z zapisami Traktatu, projektowanie decyzji odbywa się zgodnie z procedurą współdecydowania. W związku z tym, jak zostało to opisane powyżej, Parlament dysponuje możliwością odrzucenia projektu zmiany decyzji.

²² „... Komisja może przedstawić wszelkie propozycje zmian do niniejszej decyzji, które uzna za konieczne dla sprawnego prowadzenia tego działania, w szczególności mając na uwadze przyszłe rozszerzenie Unii.”

Poprawki Rocarda

Zanim projekt uwzględniający rozszerzenie decyzji o nowe państwa członkowskie przedłożono do pierwszego czytania w Parlamencie, sprawozdawca Parlamentarnej Komisji ds. Kultury, Młodzieży, Edukacji, Mediów i Sportu Michel Rocard przedstawił raport, w którym odniósł się do projektu Komisji i zaproponował poprawki. Do najważniejszych należy zaliczyć zaproponowanie przez Rocarda nowej procedury nominacji, uszczegółowienie zadań panelu ekspertów, usunięcie Parlamentu z procedury selekcji do roku 2009, wprowadzenie takiej samej procedury selekcji dla państw spoza UE, nałożenie na Komisję obowiązku proponowania zmian do Decyzji wynikających z funkcjonowania działania (dotychczas nie było to obligatoryjne).

W tym miejscu chciałabym się skoncentrować na uwagach Rocarda, dotyczących procedury selekcji. Zgodnie z jego poprawkami, w celu wzmocnienia konkurencji pomiędzy miastami uprawnione do nominacji państwo musiałoby proponować co najmniej dwie kandydatury (zgodnie z propozycją Komisji wystarczy zgłoszenie jednego kandydata). Natomiast w kwestii oceny kandydatów przez panel ekspertów Rocard zaproponował uszczegółowienie jego zadań, który dokonując oceny miałby weryfikować jakość nominacji, europejski wymiar proponowanego programu imprez oraz zdolność organizatorów do prowadzenia projektu. Jak już zostało wspomniane, sprawozdawca opowiedział się także za usunięciem Parlamentu z procedury selekcji. Podkreślił on, iż dopóki nie istnieje konkurencja pomiędzy miastami, a co za tym idzie, „kandydat” jest po wydaniu opinii przez panel ekspertów automatycznie nominowany, tak więc opinia Parlamentu jest zbędna.

Rocard opowiedział się także przeciwko określaniu kolejności „Europejskich Stolic Kultury” aż do roku 2019 oraz że samo typowanie od roku 2009 dwóch „Stolic” – jednej z nowego i jednej ze starego państwa członkowskiego nie rozwiązuje problemu, ponieważ nie uwzględnia ewentualności kolejnego rozszerzenia UE.

Poprawki Rocarda nie zostały zatwierdzone. Przede wszystkim w związku z tym, że wszystkim zainteresowanym zależało na jak najszybszym przyjęciu decyzji, ponieważ dalsza, „międzyinstytucjonalna” dyskusja uniemożliwiłaby przyjęcie dokumentu wraz z przyjęciem nowych państw. Komisja jednak zobowiązała się wtedy do przeanalizowania dotychczasowego funkcjonowania „Europejskich Stolic”.

Nowa decyzja

Komisja jak obiecała, tak zrobiła i w czerwcu br. przedstawiła nową propozycję decyzji ustanawiającej działanie Wspólnoty w ramach wydarzeń związanych z „Europejską Stolicą Kultury” w latach od 2007 do 2019. Propozycja

Komisji jest odpowiedzią na uwagi Parlamentu, dotyczące podniesienia jakości działania „Europejskich Stolic Kultury” poprzez ustanowienie konkurencji pomiędzy miastami oraz wzmocnienia selekcji i monitoringu projektów.

Komisja Europejska zaproponowała ustanowienie systemu, w ramach którego państwa członkowskie będą organizowały konkursy do tytułu „Europejskiej Stolicy” na poziomie narodowym, na co najmniej 6 lat przed wyznaczoną datą. Zmienić ma się także skład panelu ekspertów. Kandydatury mają być oceniane przez „mieszany” panel ekspertów, składający się ze specjalistów z instytucji wspólnotowych oraz zainteresowanego państwa członkowskiego. Dodatkowo ma być powołany panel ekspertów, który będzie monitorował proces przygotowań obchodów „Europejskiej Stolicy”.

Można mieć nadzieję, że zaproponowane przez Komisję rozwiązania wzmocnią konkurencję pomiędzy poszczególnymi miastami w danym państwie, co z kolei powinno uatrakcyjnić ich programy przedsięwzięć kulturalnych. Natomiast wprowadzenie wyżej wymienionych paneli eksperckich (zarówno „wybierającego”, jak i „monitorującego”) powinno zapewnić obiektywny i przejrzysty wybór kandydatur.

Propozycja zakłada także, że programy kulturalne realizowane w poszczególnych miastach będą od tej pory w większym stopniu podkreślać europejski wymiar działań oraz realizować założenia europejskiej wartości dodanej.

Propozycja Komisji zakłada zniesienie możliwości mianowania „Stolic” przez państwa trzecie (nie uczestniczące w Programie Kultura 2000, czy też nowym programie). Komisja motywuje swoją decyzję tym, że więcej niż dwie „Europejskie Stolicy” jednego roku zmniejszą „widzialność” programu, szczególnie biorąc pod uwagę jego ograniczony budżet. Państwa trzecie będą mogły otrzymać dofinansowanie na organizację tzw. specjalnych wydarzeń. Rozważane jest także przywrócenie „Europejskiego Miesiąca Kultury”, który byłby skierowany właśnie do państw trzecich.

W propozycji Decyzji ustanawiającej działanie Wspólnoty w ramach wydarzeń związanych z Europejską Stolicą Kultury w latach od 2007 do 2019 nie znalazły się postanowienia finansowe, jako że „Stolicy” finansowane mają być z budżetu nowego programu w dziedzinie kultury (tak jak odbywa się to obecnie w ramach istniejącej Kultury 2000). Nowy program zakłada trzykrotne zwiększenie dofinansowania na ten rodzaj projektów (z 500 tys. euro do 1,5 mln euro).

Agata Etmanowicz – absolwent Centrum Europejskiego Uniwersytetu Warszawskiego. Koordynator Programu Ramowego Kultura 2000 – pracownik Punktu Kontaktowego ds. Kultury przy Ministerstwie Kultury. Członek delegacji polskiej w Komitecie ds. Kultury oraz Grupie ds. Audiowizualnych Rady Unii Europejskiej. Autor publikacji w miesięczniku „Wspólnoty Europejskie” wydawanym przez Instytut Koniunktur i Cen Handlu Zagranicznego.

PRZYKŁADY PROJEKTÓW

**zrealizowanych przez polskich operatorów
kulturalnych ze środków wspólnotowych
dla kultury – doświadczenia organizatorów**

Program: Kultura 2000

Projekt: **ImoDaL – International Meetings on Drama and Liturgy**

Termin: 01.08.2002–30.07.2003

Wysokość grantu: **133 252,65 €**

Lider projektu: **Schola Teatru Wiejskiego „Węgajty”**

Współorganizatorzy: • Artistes Associes en Europe (FR)
• Festivoce (FR)
• Hereditas (EE)

Partnerzy: • Stowarzyszenie Trąbka Olsztyn (PL) Centrum Inicjatyw i Edukacji Kulturalnej (PL)
• Miejskie Centrum Kultury w Olsztynie (PL)
• Cunfraternia ”Snatissimu Cricifissu”, Castelsardo, Sardinia (IT)
• Greek Bysantine Choir, Athens (EL)
• Muzeum Zamku w Malborku (PL)
• Muzeum Warmii i Mazur (PL)

Johann Wolfgang Niklaus

Projekt „ImoDaL – International Meetings on Drama and Liturgy”

La vraie Europe – Prawdziwa Europa

Jakaż to spirala przypadku zaprowadziła pewnego letniego dnia Małgosię i Wolfa aż z Polski do dalekich brzegów pewnej śródziemnomorskiej wyspy? I tam, aż do pewnej wioski rozłożonej na stoku wzgórze opadającego ku morzu, otoczonej gajami oliwnymi – Pignii?

To tam zawarliśmy znajomość dzięki naszej wspólnej pasji do tego, co nazwać można pielgrzymką do wiecznych źródeł teatru, rytuału.

Oczywiście, prace Marcela Peresa, i jego nowe i żywe odczytanie średniowiecza znajdowało się w centrum naszych rozmów. Tak więc rzeczą naturalną było to, że zostałem zaproszony przez Wolfa do wzięcia udziału w jego europejskim projekcie dotyczącym średniowiecznego misterium.

To jest bowiem prawdziwa Europa, Europa wymiany, a nie Europa rynku. Ta, która odnajduje sens, a nie potęgę.

W końcu, Europa artystów, wraz z jej prawdziwą funkcją społeczną i duchową.

Toni Casalonga

5 marca 2003

Na początek, w formie motto, przytaczam list jednego z głównych partnerów w realizacji naszego projektu, szefa korsykańskiej fundacji pielęgnującej dziedzictwo tej niezwykle wyspiarskiej kultury – Toniego Casalongi. Jest dobrym wprowadzeniem w temat artykułu, ujmującym istotę naszych europejskich peregrynacji.

Opis zrealizowanego projektu

Przedsięwzięcie IMoDaL, realizowane w ramach programu Unii Europejskiej Kultura 2000, przewidywało artystyczne badanie i prezentacje spektakli średniowiecznego teatru i muzyki sakralnej w żywym kontekście społecznym. Muzyczne i teatralne elementy dramatu skonstruowane są w oparciu o najstarsze manuskrypty oraz żywą tradycję. Efekt prac jest wynikiem twórczego spotkania artystów, naukowców i działaczy kultury różnych krajów i narodów.

Wspólnie ze współorganizatorami i innymi partnerami stworzony został spektakl – koprodukcja Ludus Passionis (marzec 2003), a inne spektakle i programy muzyczne prezentowane były w zabytkach północnej Polski, odwołując się do ich wielonarodowej historii, oraz w krajach współorganizatorów projektu.

Działania edukacyjne (sesje, wyprawy, warsztaty, wykłady, wystawy, biesiady taneczne) proponowały nowy i żywy model obecności dziedzictwa w teraźniejszości. Zapewniały dostęp młodzieży i jej czynny udział, pomagając jej w procesie identyfikacji kulturowej (zarówno lokalnej, jak i europejskiej) i integracji społecznej.

Projekt składał się z trzech modułów: *Atlantyda Północy* (dawne Prusy Wschodnie), *Konfraternia* (obrzędy tradycyjnych bractw), *Ex Oriente Lux* (tradycje wschodniego śpiewu liturgicznego), odwołując się przez to do wspólnych źródeł kultury europejskiej.

- **Atlantyda Północy**

Założeniem tego modułu projektu były działania prowadzone w naszym regionie. Rozszerzały zasięg naszych działań na ważniejsze średniowieczne zabytki miast i miasteczek terenu Warmii, dawnych Prus Wschodnich oraz innych regionów Polski. Moduł obejmował cykliczne wydarzenia artystyczne układane w rodzaj *Święta* kluczem *kościół–zamek–rynek* i w ten sposób wpisane i dopasowane do zabytkowych wnętrz i otaczającej je rzeczywistości. Koncerty, spektakle, warsztaty, spotkania, biesiady, sesje odbywały się w krzyżackich i biskupich zamkach, gotyckich kościołach, założeniach klasztornych i elementach struktury staromiejskiej.

- **Konfraternia**

Pochodzenie tradycyjnych bractw śpiewaczych datuje się na XIII w. i wiąże z aktywnością zakonów żebraczych: franciszkanów i dominikanów. Elementy tej tradycji przetrwały do naszych czasów dzięki wysiłkom istniejących bractw oraz w kulturze ludowej. Ta część projektu zakładała kontynuację dotychczasowych doświadczeń zespołu Scholi poprzez badanie, rozpowszechnianie i prezentacje artystyczne tej tradycji w Polsce i Europie.

- **Ex Oriente Lux**

Na tę część projektu składało się wiele działań: wydarzeń artystycznych, warsztatów, badań nad wzajemnymi związkami łacińskiej i greckiej muzyki sakralnej, a szczególnie greckiego i łacińskiego dramatu liturgicznego. Celem było upowszechnianie wiedzy historycznej i fenomenologicznej dotyczącej dramatu bizantyńskiego, która jest nieznaną w zachodnim świecie, a także konfrontowanie dwóch historycznie podstawowych idomów stylistycznych w europejskiej sakralnej muzyce i teatrze, formułowanie pytań i przygotowanie gruntu do dalszej działalności artystycznej i badawczej oraz zorganizowanie pierwszego praktycznego warsztatu śpiewu bizantyńskiego.

Towarzyszący wszystkim wydarzeniom Dom Tańca, czyli cykl warsztatów i biesiad tanecznych, wnosił świecki aspekt archaicznych kultur, dopełniając i równoważąc sakralne wątki Spotkań.

Realizatorem projektu była Schola Teatru „Węgajty”, która powstała w 1994 roku w ramach Stowarzyszenia Teatr Wiejski „Węgajty” i Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. Zespół tworzą profesjonaliści śpiewacy, aktorzy, muzycy, plastycy, teatrolodzy i muzykolodzy pochodzący z 6 krajów europejskich. Działalność Scholi skupia się na praktykowaniu chorału gregoriańskiego i konfrontowaniu go z żywą tradycją sakralnego śpiewu.

Od 1996 roku Schola realizuje projekt *International Meetings on Drama and Liturgy* – „Międzynarodowe Spotkania Dramat i Liturgia”, którego założeniem jest m.in. opracowanie i wystawianie średniowiecznych dramatów liturgicznych oraz włączanie ich w całoroczny cykl liturgii. Spotkania są próbą stworzenia warunków pozwalających wszystkim zainteresowanym problematyką związków pomiędzy dramatem a liturgią włączyć się w pracę nad przygotowaniem do wystawienia dramatów liturgicznych w realiach współczesnej liturgii.

Wykonywane przez Scholę dramaty liturgiczne można zgrupować w kręgi tematyczne: bożonarodzeniowy – *Ordo Stellae*, wielkopostny – *Planctus Mariae* i *Ludus Passionis*, wielkanocny – *Ludus Paschalis*, starotestamentowy – *Ludus Danielis* oraz maryjny *Ordo Annuntiatione*.

Schola prowadziła również wieloletnie badania w czasie wypraw i rekonesansów, nad tradycją pieśni i obrzędów para-liturgicznych zapoczątkowanych w XIII w. działalnością zakonów żebraczych, franciszkanów i dominikanów, a zachowanych do dziś dzięki działalności Bractw śpiewaczych i w przekazie ustnym niemal w całej Europie. Programy koncertowe odwołujące się do tej tradycji to: *Joculatores Dei* oraz *Kanty i psalmy*.

Dom Tańca to program tańców instrumentalnych, cykl warsztatów i biesiad tanecznych, wprowadzający świeckie aspekty archaicznych kultur, dopełniając i równoważąc wątki sakralne. Rozwinięcie stanowi najnowszy koncert *Zamek Warmia*.

Naszymi europejskimi współorganizatorami projektu były:

- **Hereditas** (Estonia) działające w Tallin stowarzyszenie, którego głównym celem jest odrodzenie historycznej kultury miasta Tallina i kompleksu dawnego klasztoru dominikańskiego, a także wspomaganie innych, ukierunkowanych na odrodzenie estońskiej zachodniej kultury chrześcijańskiej. Fundacja Hereditas organizuje coroczny festiwal „Triálogos”, zapraszając przedstawicieli różnych dziedzin kultury (filozofii, teologii, sztuk pięknych i przedstawiających) do otwartych dyskusji. Prowadzi również szeroką działalność edukacyjną.
- **Festivoce** (Francja) działająca w Pignii na Korsyce fundacja, której celem jest organizacja koncertów poświęconych ludzkiemu głosowi, jak również



Ludus Passionis – Wjazd Chrystusa do Jerozolimy, Katedra Olsztyńska, fot. K. Skłodowski

wszystkich innych wydarzeń związanych z tą dziedziną. Organizuje „Festiwal Głosu”, prezentujący muzyczną różnorodność miejsc i czasów. Festiwoce ukazuje również kulturalną żywotność swojego regionu.

- **Associated Artists in Europe** (Francja) – międzynarodowa sieć artystów, której celem jest wspieranie projektów budujących pomosty między kulturami Europy, pomoc artystom w znalezieniu współpracowników w innych krajach oraz tworzenie spontanicznych wydarzeń i manifestacji piękna na całym terytorium Europy. Zrzesza europejskich artystów wszystkich dyscyplin zdecydowanych działać poprzez sztukę na rzecz braterstwa i pokoju między narodami.

Najważniejsze wydarzenia

Wydarzenia zrealizowane w Polsce:

- XVIII Sesja IMoDaL na Zamku w Malborku; (spektakl, koncerty, biesiady, warsztaty i wykłady), 130 zaproszonych gości, w tym 25 gości zagranicznych (wykładowców, muzyków, śpiewaków) – 08/2002,
- Warsztat śpiewu bizantyńskiego; prowadzący: Charalambos Rimbos (Grecja) – 09/2002 Ośrodek Teatru „Węgajty” (25 uczestników),
- Warsztat śpiewu gregoriańskiego; prowadzący: Marcel Peres (Francja) 11/2002 – Ośrodek Teatru „Węgajty”,
- Trzytygodniowe próby do premiery koprodukcji *Ludus Passionis* z udziałem współpracowników zagranicznych – Marcela Peresa (kierownictwo muzyczne) i Toniego Casalongi (Korsyka; współpraca scenograficzna), trzydziestoosobowy międzynarodowy zespół artystów z Polski, Ukrainy, Białorusi, Anglii, Niemiec, Francji i Estonii – 03/2003, Ośrodek Teatru „Węgajty” na Warmii,
- Premiera *Ludus Passionis* z udziałem Marcela Peresa w Olsztynie 03/2003 i druga prezentacja polska na zaproszenie Stowarzyszenia Muzyka Dawna w Jarosławiu, Festiwal „Pieśń naszych korzeni”, 07/2003,
- Trzy koncerty „Joculatores Dei” – Olsztyn, Rzeszów, Łódź, 06–07/2003,
- Atlantyda Północy „Święto Miejsca” na Zamku w Lidzbarku Warmińskim (koncert oraz warsztaty tańca dla młodzieży i biesiada Domu Tańca – 06/2003) oraz w Węgajtach, 07/2003 – letni festiwal.

Wydarzenia zrealizowane za granicą

- Tygodniowa wyprawa do Estonii we współpracy z Fundacją Hereditas z Tallina; prezentacja dramatów *Ludus Danielis* i *Ordo Stellae* w Tallinie z udziałem miejscowych śpiewaków i prowadzonego przez nich chóru chłopięcego; polsko-estoński Dom Tańca; oprawa muzyczna wernisazu wystawy Magdaleny Szmidt-Góry organizowanej przez Ambasadę Polski w Tallinie; spotkanie kolędnicze z estońską Polonią, wystawa fotografii dokumentujących pracę Scholi – 01/03,
- Trzytygodniowa wyprawa wielkanocna na Korsykę i Sycylię we współpracy z Fundacją Festivoce (Korsyka) i Konfraternią Oratorio di Santa Croce di Castelsardo (Sycylia). Prezentacja dramatu *Ludus Passionis* w Luciano (Korsyka) i Castelsardo (Sycylia) z udziałem miejscowych konfraterni; prezentacja dramatu *Officium Peregrinorum* w Bulzi (Sycylia) w ramach nieszporów śpiewanych przez konfratrów; udział w obrzędach Wielkiego Tygodnia w Castelsardo i okolicy; międzynarodowy Dom Tańca – 04/03,
- „Joculatores Dei” – tygodniowe tournée we Francji we współpracy z Artistes Associees en Europe (Francja); trzy koncerty w romańskich kościołach za-



Ludus Passionis – Judasz przed Arcykapłanami – Katedra Olsztyńska, fot. K. Skłodowski

chodniej Francji, region La Rochelle; Dom Tańca – warsztaty i biesiady z udziałem członków społeczności lokalnych; „Głos, gest, kamień” – konferencja naukowa z udziałem Scholi, wzbogacona wystawą fotografii dokumentujących pracę zespołu – 07/03.

Podsumowaniem zdobytych przez nas doświadczeń artystycznych i badawczych w całym trzyletnim okresie związanym z planowaniem i przygotowaniem (ok. 1,5 roku), realizacją (1 rok) i przyswajaniem efektów (ok. 1 roku) projektu, stała się odpowiedź na pytanie sformułowane poniżej:

Czy antropologia teatru może być istotna dla jego współczesnego twórcy?

Współczesna historia teatru pod pojęciem antropologii teatru opisała dziedzinę działalności niektórych twórców, od początku ubiegłego wieku idących za swoimi wizjami, dokonaniem i poszukiwaniami w stronę rytuału; od Artauda, Yeatsa przez Grotowskiego, Brooka, Barbę, do Gardzienic i Węgajt – by tylko niektórych wymienić. Ich dzieła, ocierając się poprzez zbliżenie do rytuału o sferę religii, wywołały nieobojętne reakcje u widzów, jak i daleko idącą dyskusję wśród teatrologów i krytyków. Ta dyskusja doprowadziła do ciekawych,

często różniących się wniosków, co do roli, jaką może odegrać i znaczenia, jakie ma dla współczesnego człowieka, kultura i sztuka.

Nie jest moim zadaniem jako twórcy i praktyka teatru rozstrzygnięcie tych uczonych dysput, chciałbym raczej pokazać doświadczenia i przemyślenia, które towarzyszyły naszemu zespołowi Scholi Teatru „Węgajty” przy konkretnej realizacji swojego twórczego, badawczo-artystycznego zadania.

Od dziesięciu lat Schola „Węgajty” skupia swoją działalność na rekonstrukcji średniowiecznego dramatu liturgicznego i jego wykonywaniu w ramach żywej liturgii. Zjawisko dramatu liturgicznego okazuje się tak złożone, że wymaga prowadzenia równoległych prac na różnych polach i poziomach. Są to zarówno badania o charakterze czysto artystycznym, historyczno-naukowym, teologicznym, jak i kulturoznawczym oraz antropologicznym.

Wobec zadania rekonstrukcji naszego ostatniego dramatu *Ludus Passionis*, właśnie badania i doświadczenia w dziedzinie antropologii okazały się kluczowe. *Ludus Passionis*, czyli *Gra o Męce Pańskiej* to najstarsza Pasja Europy Łacińskiej, monumentalny dramat liturgiczny znajdujący się w XIII-wiecznym rękopisie zwanym *Carmina Burana*, z klasztoru benedyktynów w Kaufbeuern, przechowywanym w Bibliotece Narodowej w Monachium. Przedstawia ewangeliczne sceny z życia i męki Jezusa Chrystusa (powołanie Piotra i Andrzeja, wieczerza u Zacheusza, nawrócenie Marii Magdaleny, wskrzeszenie Łazarza, wjazd do Jerozolimy, wydanie, pojmanie, sąd i ukrzyżowanie Jezusa, lament Marii i śmierci Chrystusa). Praca nad tym dramatem była ukoronowaniem dotychczasowych doświadczeń *Scholi Teatru „Węgajty”* i wieloletniej pracy badawczo-artystycznej na polu dramatu, liturgii i tradycji muzycznych Polski i Europy. Stworzenie *Ludus Passionis*, międzynarodowej koprodukcji teatralnej, było jednym z głównych założeń projektu „IMoDaL 2002–2003” realizowanego w ramach programu Unii Europejskiej *Kultura 2000*. Dzięki projektowi mogliśmy zrealizować badania potrzebne do opracowania dramatu.

Żywych śladów tak niegdyś bogatej i rozprzestrzenionej w Europie tradycji dramatyzowanych obrzędów i gier pasyjnych do naszych czasów nie zachowało się wiele. Wykonywane dziś jeszcze widowiska pasyjne, jak te w niemieckim Oberammergau, austriackim Erl czy polskiej Kalwarii Zebrzydowskiej, są świadkami bardzo późnego stadium rozwoju formy misterium, która już dawno oddzieliła się od liturgii, przyjmując cechy i stosując środki teatru świeckiego. Rękopis *Ludus Passionis* świadczy wymownie o ścisłym jeszcze związku tego dramatu z liturgią, przede wszystkim w jego warstwie estetyczno-formalnej i jako wykonywany jeszcze przez kler, mimo że jego temat *compassio* ciąży już w stronę późniejszego misterium. Dlatego wybraliśmy, jako jeden z wątków naszych badań, tradycje bractw śpiewających – konfraterni, których początki sięgają XIII w. i wiążą się z działalnością zakonów żebraczych, franciszkanów i dominikanów. Elementy tej tradycji zachowały się do dziś w całej Europie,

w niektórych miejscach dzięki działalności bractw oraz w kulturze tradycyjnej. Zadaniem było zrekapitulowanie dotychczasowych doświadczeń wypraw i rekoniesansów naszego zespołu dotyczących tradycji pieśni i obrzędów paraliturgicznych. W naszych badaniach udało się spiąć wspólną kłamrą polskie tradycje procesji wokół Grobu Bożego, Gorzkich Żali, Drogi Krzyżowej, tworzące prateatr religijny, wielkotygodniowe obrzędy odprawiane na Sardynii, procesje na Korsyce, a także Lament Maryjny *Gospin Placz* wykonywany w trakcie procesji pasyjnej na chorwacko-dalmatyńskiej wyspie Hvar.



Castelsardo: Procesja – Chór; Poniedziałek Wielki Tydzień, fot. M. Kaziński

Dzięki między innymi poznaniu tych zjawisk, tradycyjnych i żywych obrzędów pasyjnych, udało się odnaleźć i stworzyć na nowo odpowiednią strukturę dramatyczną i paraliturgiczną, jako naczynie zbiorcze i punkt wyjścia w rekonstrukcji dramatu *Ludus Passionis*. W marcu 2003 roku odbyła się premiera w katedrze olsztyńskiej, po czym cały 25-osobowy zespół udał się w podróż, by prezentować dramat na Korsyce i Sardynii.

Dziesięciodniowy pobyt Scholi w trakcie Wielkiego Tygodnia w Castelsardo, małym miasteczku położonym na stromej skalnej górze, otoczonej z trzech stron morzem, na północno-zachodnim wybrzeżu Sardynii, na zaproszenie miejscowej konfraterni, nie tylko miał na celu pokazanie naszej Pasji w tamtejszej społeczności. Mogliśmy stać się świadkami jednej z najlepiej zachowanych tradycji, przetrwałej w najpełniejszej postaci, chyba nie tylko na Sardynii, tzw. *sacre rappresentazioni* – świętych przedstawień, przez wieki nieprzerwanie przekazywanych w obrębie konfraterni.

Zachowane dokumenty potwierdzają, że już w XVII wieku działała tu do dziś istniejąca Konfraternia św. Krzyża. Jej rodowód sięga prawdopodobnie XIV wieku, ponieważ od tego czasu znajdował się tu konwent franciszkanów, powstały na miejscu wcześniejszego benedyktyńskiego klasztoru.

Konfraternia skupia około 80 członków, wśród nich wielu wyspecjalizowanych śpiewaków. Ich zadaniem jest organizacja procesji i zapewnienie oprawy muzycznej niektórym ceremoniom religijnym. Odpowiedzialność za organizację i jakość spoczywa na wybieranym co roku przeorze. Funkcję tę powierza się osobie cieszącej się wśród mieszkańców miasteczka szczególnym szacunkiem. Bez konsultacji z przeorem nie można podjąć żadnych działań. To on zarządza próby chórów i dokonuje selekcji najlepiej dysponowanych w danym momencie wykonawców. Czterogłosowe śpiewy wielkotygodniowe z tekstami w większości liturgicznymi w języku łacińskim stanowią najważniejszą część wykonywanego przez członków Konfraternii Św. Krzyża repertuaru.

Wielki Tydzień jest dla konfraterni najważniejszym okresem w roku. Przygotowany przez mniejsze procesje w każdą sobotę przez cały wielki post i poprzedzony procesją na Niedzielę Palmową, znajdzie swoją kulminację w trzech procesjach i świętych przedstawieniach, które przypadają na Wielki Poniedziałek – *Lunisanti* (Wielki Poniedziałek), Wielki Czwartek – *La pruzissioni* (Procesja) i Wielki Piątek – *L'isclavamentu* (Zdjęcie z krzyża). Przestrzenią do odprawiania procesji i przedstawień są kościoły i wąskie uliczki starego miasteczka między oratorium konfraterni, czyli romańskim kościołkiem Santa Maria, pobliską katedrą i romańska bazylika Nostra Signora di Tergu.

Wielki Poniedziałek, *Lunisanti*, świętuje się najbardziej uroczystie. Zaraz po porannej mszy w swoim oratorium konfratry inicjują najokazalszą i najdłuższą procesję Wielkiego Tygodnia. Protagonistami tego etapu są następujące postaci: 10 tzw. apostołów w białych, przewiązanych w pasie sukniach i kapturach z otworami na oczy, którzy niosą przed sobą widoczne dla wszystkich tzw. *misteria*, przedmioty symbolizujące Mękę Pańską. Pośród używanych *i misteri* znajdują się: kielich (*caligiu*) symbol akceptacji śmierci, rękawica (*guanta*) upamiętniająca policzkowanie, łańcuchy i sznury (*l'acciotti*), którymi wiązano Chrystusa, kolumna (*la culunna*), różgi (*disciplini*), korona cierniowa (*la curona*), krzyż (*la crogi*), drabina (*la scala*), młotek i obcęgi (*lu malteddu e la tinaglia*), włócznia i gąbka — (*la lancia e spugna*). Dalej 12 apostołów – śpiewaków, w kapturach, ale z odkrytymi twarzami, zgrupowanych w trzech odrębnych tzw. chórach i towarzyszące im: czaszka, *vir doloris* i krucyfiks. Każdy z chórów intonuje na częstych przystankach w trakcie procesji inny z przeznaczonych na Wielki Poniedziałek śpiewów: *Miserere della Settimana Santa* (jedna z trzech wersji *Miserere* na Wielki Tydzień), *Stabat Mater* oraz *Jezu* z teksem łacińskim o nieznanym pochodzeniu. Procesja poranna trwa około godziny. Podejmuje się ją na nowo około 10.30 w miejscowości Tergu odległej ok.

8 km, by dotrzeć do Bazyliki Nostra Signora di Tergu, gdzie najpierw *i misteri* są składane w ofierze Matce Najświętszej, po czym odbywa się uroczysta msza z udziałem biskupa. Po mszy na pobliskich łąkach i w cieniu drzew oliwnych konfratry razem z rodzinami i przyjaciółmi urządzają świąteczne pikniki. Procesja wraca w godzinach popołudniowych i raz jeszcze zostaje podjęta w nocy. Ta procesja przy świetle pochodni jest najdłuższa. O liczbie przystanków i długości śpiewów decydują śpiewacy, a jednocześnie wymaga ona od nich największego zaangażowania i skupienia. Procesja kończy się rytualnym odkładaniem *i misteri* na ołtarz kościoła Santa Maria. Całość zamyka uroczysta kolacja z udziałem biskupa, wydawana na pamiątkę Ostatniej Wieczery, dawniej w domu przeora, a obecnie w domu konfraterni.

W Wielki Czwartek po zachodzie słońca i po Mszy św. odbywa się procesja zwana *la pruzissioni*. Są to właściwie dwie procesje, które wychodzą z oratorium Santa Maria do katedry i wracają. Symbolizują one spotkanie Jezusa z Matką na kalwaryjskiej drodze. Na czele pierwszej kroczą konfratry, niosący duży krzyż w pozycji horyzontalnej, wraz z chórem, który śpiewa *Miserere della Settimana Santa*. W drugiej procesji konfratry dźwigają statuę Matki Boskiej Bolesnej przy dźwiękach *Stabat Mater*. I tym razem uroczystość wieńczy kolacja w domu konfraterni.

W Wielki Piątek przed południem konfratry przenoszą drewnianą figurę Chrystusa z ruchomymi ramionami z oratorium Santa Maria do katedry i przybijają ją do krzyża (*l'inclavamentu*). Po liturgii wielkopiątkowej następuje *l'isclavamentu*, zdjęcie Chrystusa z krzyża i złożenie Go do trumny. Ten etap przedstawienia przebiega pod dyktando kaznodziei, który kieruje działaniami dwóch konfratrów reprezentujących Józefa z Arymatei i Nikodema. Najpierw zdejmują oni z głowy Chrystusa ciernistą koronę, a następnie wyjmują gwoździe z Jego rąk i stóp i prezentują je Matce Boskiej (figura). Podtrzymywane pierwotnie białymi opaskami ręce opadają wzdłuż boków. Jezus zostaje złożony w przystrojonej bukietami kwiatów trumnie, którą konfratry niosą do kościoła Santa Maria. Procesji akompaniuje śpiew *Miserere fuggi fuggiendi* (biegnąc, uciekając), którego nazwa nawiązuje do szybkiego tempa marszu. Pośpiech w śpiewie wydaje się korespondować z pośpiechem podyktowanym koniecznością szybkiego pochowania ciała Chrystusa przed szabatem, o którym mowa w Ewangelii św. Jana. Wierni zebrani w kościele Santa Maria całują twarz, ręce i nogi Chrystusa i po zakończeniu zabierają bukietki, które dotknęły Jego ciała. Klamrą i właściwym zakończeniem obchodów Wielkiego Tygodnia dla konfratrów jest uroczysta msza paschalna w Niedzielę Wielkanocną.

W takim otoczeniu nasza *Schola* miała możliwość pokazywania swojego dramatu *Ludus Passionis* w środę Wielkiego Tygodnia, co nie tylko było znakomitą okazją do sprawdzenia naszej rekonstrukcji, ale stało się prawdziwą

i głęboką wymianą między nami a konfratrami. Myślę, że dzięki naszemu zaangażowaniu byliśmy traktowani przez konfratrów jak partnerzy i mogliśmy uczestniczyć w ich obrzędach na zupełnie innych zasadach niż zwykły obserwator z zewnątrz, co pozwoliło nam doświadczyć całości bardziej od środka. Wymiana w Castelsardo dała nam możliwość obcowania z depozytem pamięci starowieku, podsumowała wszystkie wątki naszych poszukiwań na przecięciu dramatu, liturgii i żywej tradycji.



*Castelsardo: Procesja – Korona Cierniowa; Poniedziałek Wielki Tydzień,
fot. M. Kaziński*

W dziedzinie śpiewu liturgicznego doświadczyliśmy starożytnej modalności w jej wczesnej polifonicznej wersji, chyba najlepiej zachowanej w Europie Zachodniej. Przy wykonaniach jednego z czteroosobowych chórów, kiedy konfratry, dzięki wysiłkowi największego skupienia i wzajemnego słuchania, osiągnęli idealne zestrojenia ich mocnego i zarazem kunsztownego czterogłosu, dało się usłyszeć piąty głos alikwotowy, co żartobliwie i dwuznacznie komentowano – *Angelo canta*, anioł śpiewa (Angelo to też imię jednego ze śpiewających konfratrów). Oczywiście jest dla słuchacza, że za tym kunsztem śpiewania staje cały bagaż śródziemnomorskiego systemu *oktoechos* (tzw. system ośmiu tonów

kościelnych), co objawia się w pełni, kiedy na przemian z wielogłosem wybrzmiewają inkantacje solisty, czyli monodia, z pełnym rozumieniem kantora dla potrzeb retoryki, frazowania i sztuki zdobnictwa.

We wszystkich rytualnych akcjach konfratrzy łączą liturgiczną hieratyczność z indywidualnym, skrajnie emocjonalnym wyrazem uczuć w idealnej wręcz harmonii. To co wieczne i hieratyczne, jest zestawione z tym, co teraźniejsze, osobiste i emocjonalne. Ta postawa i z niej wynikająca moc czystej, ale gorącej ekspresji, zawsze modlitewnej, odkrywa nam, czego brak w dzisiejszej zachodniej liturgii powszechnej. Teraz dopiero możemy rozumieć, jak średnio-wieczne lamenty, płacze Maryjne, łaciński *Planctus Mariae*, *Gospin Placz* w Chorwacji i bizantyjskie *Stawrotheotokia* mogły się mieścić w liturgii.

W warstwie symbolicznej przez użycie przedmiotów oraz wizerunków i znaków, jak na przykład wyżej opisanych *i misteri*, przemawia głęboka mądrość wieków tradycji, która wykształciła ich formalną stronę tak harmonijnie i doskonale, że współgrają z całością bardzo mocno, czytelnie, ale nie nachalnie, stojąc w pokrewieństwie z arcydziełami sztuki romańskiej. Każdy szczegół jest trafiony i na swoim miejscu. *Biblia pauperum* objawia się tutaj w podobny sposób, jak tajemniczość wschodniego ikonopisarstwa. Użycie rzeźby Chrystusa z ruchomymi rękami w *l'isclavamentu* jest nam dobrze znane. Odbywa się przy czytaniu Ewangelii, co przywodzi na myśl dramatyzacje liturgiczne sięgające głęboko w historię aż do opisywanych przez Hegerię wielkanocnych obrzędów liturgii jerozolimskiej. Ten obrzęd znamy dobrze zarówno w Polsce, jak i w całej Europie, dzięki rękopisom *depositio crucis* (procesja do grobu Bożego). W muzeum krakowskim zachowana jest rzeźba romańska, która służyła tej samej ceremonii, zakazanej po soborze trydenckim.

Jakie owoce, oprócz bezpośrednich czysto poznawczych, ewidentnych dla naszej działalności, mogło nam подарować opisane doświadczenie? Spotkanie takich ludzi, jak konfraternia z Castelsardo i innych przedstawicieli świata żywej tradycji, otwiera nam drzwi do świata owej *Świętej Gry*, o której marzył Gerardus van der Leeuw i której w postaci czystej i szczerzej brakuje najbardziej w naszym współczesnym życiu.

Mam nadzieję, że udało mi się pokazać, w jaki sposób zespół teatralny może budować, wzbogacać i realizować projekt, opierając się na narzędziach wykształconych przez dziedzinę antropologii teatru.

Podsumowanie najważniejszych doświadczeń organizacyjnych

Największym problemem w negocjacjach ze współorganizatorami zagranicznymi był oczywiście wkład finansowy. Udział partnerów – wielkość realnych nakładów w stosunku do normalnej statutowej działalności, związane

z nim kwestie formalne oraz możliwości związane z rozliczaniem kosztów – to były zmagania codzienności.

Główną cechą tego projektu było połączenie roli pomysłodawcy-organizatora z rolą wykonawcy. Schola Teatru „Węgajty” będąc, poprzez Stowarzyszenie Teatr Wiejski „Węgajty”, głównym liderem organizacyjnym projektu, jednocześnie stanowiła zespół artystów wykonujących jego punkty programowe, zespół śpiewaków, aktorów i muzyków śpiewających, reżyserujących czy wykonujących scenografie do dramatu lub koncertu.

Podobnie rzecz miała się z doбором partnerów zagranicznych – byli artyści zaproszeni przez nas do współudziału w projekcie, którzy podjęli się także pracy organizacyjnej umożliwiającej zaistnienie współpracy artystycznej. Stąd też brało się wiele problemów i trudności przy ustalaniu stopnia zaangażowania stron. Każdy z partnerów znał wcześniej naszą pracę, jak i my ich osiągnięcia, i zgodził się twórczo włączyć w projekt IMoDaL 2002–2003 na pewnym odcinku projektu. Ale wszyscy byliśmy głównie artystami! Na potrzeby realizacji tego rocznego projektu powołaliśmy dodatkowo specjalne biuro organizacyjne, zatrudniając przez 12 miesięcy w pełnym wymiarze księgową, sekretarkę oraz dwie inne osoby do prac translatorskich i redakcyjnych. Te koszty stanowiły znaczny procent w otrzymanym grantie. Jako główni organizatorzy, fundowaliśmy także koszty podróży i pobytu partnerów w czasie wydarzeń odbywających się u nas (sesja w Malborku, prace nad premierą, warsztaty), jak i koszty wszystkich podróży zagranicznych całego dużego zespołu (do 30 osób) wykonującego dramaty czy koncerty w Estonii, na Korsyce, Sardynii czy we Francji. Koszty pobytowe i reklamowe zabezpieczali partnerzy zagraniczni w zależności od miejsca wydarzenia.

Pozostała część grantu to honoraria artystów, indywidualnych twórców muzyki, scenografii czy roli wokalne, które trudno uznać za udział w organizacji. I dotyczy to zarówno strony polskiej jak i wszystkich partnerów zagranicznych, np. Toni Casalonga, szef Fundacji Festivoce, główny koordynator i organizator pobytu Scholi na Korsyce, to także autor rzeźby drewnianej do scenografii pasyjnej, a Taivo Nittvaegi, szef Fundacji Hereditas, to świetny estoński śpiewak i wykonawca niezapomnianej roli Judasza i ślepcy w Pasji.

Szacunkowo można określić, iż ze zrealizowanego w wysokości ok. 102 000 euro grantu UE, 65 000 euro pokryło koszty naszego biura, podróży i honorariów, zaś ok. 37 000 euro pokryło koszty udziału partnerów zagranicznych: ich podróże, pobyty i honoraria.

Jak zostało już opisane powyżej, Schola, jako główny organizator, dysponowała grantem i jego kwota nie była podzielona wśród wszystkich organizatorów projektu. Każdy z partnerów zagranicznych, organizatorów-artystów, wykonawców, jednocześnie uczestniczył w określonej akcji lub akcjach i wysokość honorariów ustalona została w porozumieniach pomiędzy organizacjami

jeszcze przed podpisaniem kontraktu z Komisją. Szczegółowe kosztorysy poszczególnych działań służyły do ustalenia naszych wzajemnych zobowiązań na etapie składania wniosku. Wysokość otrzymanych wynagrodzeń uzależniona była od tego, w jakim procencie zrealizowaliśmy całość kosztorysu, czyli jakie dotacje zabezpieczające nasz wkład uzyskaliśmy w Polsce i od tego, jak zrealizowali swój 7–8% wkład finansowy w projekt partnerzy zagraniczni. Ich wkład stanowiły głównie stałe koszty funkcjonowania biura organizacji, z których miesiąc lub dwa przeznaczyli na współorganizację ImoDaL, oraz zabezpieczenie pobytu zespołu realizatorów przez tydzień, jak w wypadku Estonii czy też Korsyki lub Francji. Nie wszyscy byli w stanie wywiązać się w 100%, ale tym różni się projekt od życia, więc wspólnie udało się nam zrealizować go merytorycznie w 90%, a finansowo w ok. 77%. Ostatecznie przedstawiało się to, w skrócie, następująco:

Całość zrealizowanych kosztów projektu:	214 110 euro	ok. 899 000 zł
Stowarzyszenie TWW (dotacje)	60 625 euro (28,4%)	257 435 zł
Współorganizatorzy projektu – ich wkład w realizację:		
1) Hereditas Estonia	18 026 euro (8,4%)	72 100 zł
2) Festivoce, Korsyka	18 203 euro (8,5%)	78 200 zł
3) Artists Asocies, Francja	15 343 euro (7,1%)	68 590 zł
Łącznie 3 europejscy współorganizatorzy:	51 572 euro (24%)	218 890 zł
Czyli wspólnie dajemy 52,4%, co wynosi:	112 197 euro	
Unia Europejska dodaje 47,6%, co wynosi:	101 913 euro	

Największe trudności przy realizacji i rozliczaniu projektu

1. Niekompletna i nie do końca skuteczna promocja wydarzeń zagranicznych przez partnerów ze względu na ich tylko częściową odpowiedzialność, jako współorganizatorów, za stronę artystyczną prezentacji.
2. Ogólne nieprzygotowanie polskich organów samorządowych i państwowych do współpracy w ramach programów i struktur wspólnotowych – duże kłopoty z zebraniem naszego „wkładu” do projektu.

Powiaty Warmii i Mazur, które wcześniej zgłaszały chęć uczestnictwa w projekcie oraz chęć do zawiązania koalicji, ostatecznie wycofały się, nie mogąc ustalić spraw formalnych.

Ministerstwo Kultury od początku zachęcające nas do podjęcia wysiłku realizacji projektu, przez dłuższy czas odmawiało zagwarantowanej wcześniej współpracy z powodu własnych kłopotów proceduralnych, opóźniając wypłaty dla artystów i ostateczne rozliczenie projektu.

3. Kłopoty z otrzymaniem kredytu, niezbędnego przy tego rodzaju projektach, jako że nie przyznawało się kredytów organizacjom pozarządowym, nie prowadzącym działalności gospodarczej bądź nie posiadającym dochodów czy też znaczącego majątku.

Mimo wszystko bilans jest dodatni:

- Stworzona została ogromna międzynarodowa koprodukcja – *Ludus Passionis*.
- Powstał program Domu Tańca, zaś istniejące do tej pory repertuary koncertowe i biesiadne zostały rozwinięte i nastąpił nowy etap pracy nad nimi, który będzie kontynuowany w najbliższych latach.
- Nawiązane zostały kontakty z polskimi i zagranicznymi instytucjami kultury, które pozwolą w przyszłości na realizację wspólnych projektów.
- Istniejące od początku wątki działalności Scholi dotyczące tradycyjnej obrzędowości europejskiej, śpiewu i dramatu zostały wzbogacone o nowe, głębokie doświadczenia.
- Zespół realizacyjny Scholi zebrał cenne doświadczenie dotyczące programów, pozyskiwania środków i realizacji projektów należących do programów unijnych.

Warto wspomnieć o naszym bardzo pozytywnym doświadczeniu współpracy bezpośredniej z biurem Kultura 2000 w Brukseli. Trafialiśmy na kompetentnych i sprzyjających naszej sprawie urzędników – Irlandczyków, Greków i Włochów, których doradztwo pomogło nam istotnie w rozwiązaniu wielu praktycznych problemów.

Chciałbym jeszcze przytoczyć list-manifest naszego francuskiego partnera, człowieka teatru, założyciela wielu grup, fundacji i formacji teatralnych, nieustrudzonego barda, piewcy sztuki teatru pojmowanej jako istota sztuki życia, François Monneta.

U wrót Nowego Świata

U wrót Nowego Świata – oto ostatni rozdział europejskiego projektu IMoDaL 2002–2003, którego początkiem było wielkie spotkanie muzyczne w Malborku w sierpniu 2002 roku.

Tam, na północy Polski, niewiele kilometrów od brzegu Bałtyckiego Morza, w odpowiedzi na zaproszenie Scholi Węgajty, przybyli śpiewacy i muzycy z różnych etnicznych wspólnot Polski, Korsyki, Estonii i Sardynii, aby zaprezentować skarby swoich tradycji.

Z malborskiego zamku Zakonu Krzyżackiego poprzez Korsykę, Estonię i Sycylię wyruszyła grupa entuzjastów oddając się wielkiej duchowej i artystycznej przygodzie, której szlak wyznaczały spektakle, koncerty, recitale, święta, spotkania i seminaria.

Teraz, po przebyciu drogi od Bałtyku do Morza Śródziemnego, stajemy u brzegu nowego morza – Oceanu Atlantyckiego, miejsca szczególnego,

które inspiruje i pozwala snuć marzenia, u wrót Nowego Świata, skąd przed wiekami wyruszyli przyszli założyciele Quebec.

Szukając przestrzeni inspiracji i miejsc, które mogłyby gościć koncerty Trubadurów Chrystusa Pana – pielgrzymów średniowiecznych pieśni, szczególnie zachwyciło nas piękno romańskich kościołów w Saintonge i Aunis, a przyjęcie, jakie zgotowały nam te miejscowości, przekonało nas ostatecznie, że tu właśnie powinien odbyć się ostatni etap tej przygody kulturalnej.

A zatem czas na spotkanie i jego skarby, czas, aby dla wszystkich razem i dla każdego z nas otwały się wrota Nowego Świata – nie ziem za Oceanem, lecz tego, który świeci niby gwiazda prowadząca z oddali Pielgrzymów i która ożywia nasze najgłębsze uczucia i aspiracje.

François Monnet, Les Artistes Associés en Europe

Johann Wolfgang Niklaus – dyrektor artystyczny Scholi Teatru „Węgajty” (od 1994), autor projektu IMoDaL – Międzynarodowe Spotkania Dramat i Liturgia, wiceprezes Stowarzyszenia Teatr „Węgajty”; Studiował teatrologię, etnologię i romanistykę na Uniwersytecie Wiedeńskim (1978–1983). Ukończył cykl kursów aktorskich w Dramatisches Zentrum w Wiedniu (1978–81) odbył staże w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego (1979–1980). Prowadził studencką grupę teatralną w Dramatisches Zentrum w Wiedniu (1980–1982). Był asystentem reżysera w Centrum Poszukiwań Teatralnych w Ponte derze (1980). Był aktorem i muzykiem w teatrze „Gardzienice” (1981–1985). Jest jednym z założycieli Teatru Wiejskiego „Węgajty” w 1986 i Stowarzyszenia Teatr Wiejski „Węgajty” w 1990, aktorem i muzykiem w spektaklach Teatru „Węgajty”: *Historie Vincenza, Gospoda ku wiecznemu pokojowi, Opowieści kanterberyjskie*. Reżyser i solista dramatów liturgicznych Scholi Teatru „Węgajty”: *Ordo Stellae, Ludus Passionis, Planctus Mariae, Ludus Paschalis, Ordo Annuntiatione, Ludus Danielis*.



Plakat Festiwalowy. Autor: Zdzisław Mackiewicz

- Program: Kultura 2000
- Projekt: **Festiwal Muzyki i Sztuki Krajów Bałtyckich
PROBALTICA 2003**
- Termin: 01.05.2003–30.09.2003
- Wysokość grantu: **118 055,00 €**
- Lider projektu: **Fundacja Kultury Bałtyckiej PROBALTICA (PL)**
- Współorganizatorzy: • Teatr Muzyczny w Kłajpedzie (LT)
• Gotlandsmusiken, Gotlands Blasarkvintett (SE)
- Strona internetowa: www.probaltica.pl

Piotr Giza

Festiwal Muzyki i Sztuki Krajów Bałtyckich. PROBALTICA 2003

Idea

Wybrzeże Bałtyku olśniewa każdego przybysza nieodpartym wdziękiem. Doceniło to niegdyś wiele narodów osiedlając się nad jego brzegiem, brzegiem świata, który dostarczał im nie tylko niezbędnego pokarmu, ale również stanowił szybki szlak komunikacyjny z innymi miejscami, narodami, państwami. Przez kilkaset lat rola Bałtyku jako głównej drogi transportu handlowego, wymiany myśli i tworzenia wspólnoty kulturowej zamieszkujących nad nim ludów z przyczyn natury technologicznej i politycznej zaczęła stopniowo zanikać.

W pewnym momencie na początku lat 90-dziesiątych dwudziestego wieku, w momencie odradzania republik nadbałtyckich i otwieraniu się zamkniętych granic zdaliśmy sobie sprawę, jak mało wiemy o kulturze krajów położonych nad Bałtykiem. Już wcześniej przygotowując kolejne trasy koncertowe, przygotowując nowe przedsięwzięcia artystyczne, zauważyliśmy, że wszyscy kierują swoje zainteresowania głównie ku zachodowi i południu Europy. Również w repertuarze polskich sal koncertowych przewijają się przede wszystkim nazwiska kompozytorów z Niemiec, Austrii, Włoch... Jednocześnie, zarówno w kręgu krajów skandynawskich, jak i nowo powstałych państw nadbałtyckich Litwy, Łotwy i Estonii, wytworzyły się pewne wewnętrzne wspólnoty. Doprowadziło to do sytuacji, że wielkie sławy wśród twórców i wykonawców bałtyckich pozostawały nieznane poza ich, chciałyby się powiedzieć, zamkniętym wewnętrznym kręgiem. Nietrudno było zauważyć, że nasz Bałtyk zamiast zbliżać leżące nad nim kraje, jeszcze bardziej je od siebie oddala. Niegdyś był drogą, pewnym forum ułatwiającym wzajemne kontakty, obecnie jego fale zaczęły kreować ledwo przepuszczalne bariery. Wydawało się, że obumarła pewna wspólnota kulturowa krajów bałtyckich, wywodząca się z czasów średniowiecza, kiedy na morzu królowała Hanza.

Naszym celem było to zmienić. Dlatego rozpoczęliśmy pracę na rzecz organizacji przedsięwzięcia, którego zadaniem było zaprezentowanie możliwie najszerszej publiczności dorobku kulturalnego wszystkich krajów bałtyckich, promowanie bałtyckiej twórczości na terenie całej Europy oraz inicjowanie i rozwijanie szerokich kontaktów pomiędzy narodami mieszkającymi nad Bałtykiem.

Dlaczego wybraliśmy głównie muzykę i sztuki plastyczne? Wynika to z pewnego założenia swobody przepływu przekazu artystycznego. W katalogu jednej



Probaltica 2003, Filharmonia Narodowa, Warszawa, fot. P. Giza

z pierwszych edycji Festiwalu umieściliśmy przedmowę w dziewięciu językach bałtyckich. Okazało się, że jest ona zrozumiała tylko dla członków społeczności danego kraju. Natomiast zarówno piękna muzyka, jak i prace malarskie, grafika, rzeźba pozwalają nam komunikować się w świecie znaków, symboli i wyobrażeń bez jakichkolwiek barier stwarzanych przez granice, w tym również obcy język. Dzięki festiwalowi staramy się stworzyć zarówno dla uczestników, jak i zebranej publiczności możliwość poruszania się w uniwersalnym świecie przekazu artystycznego, co z kolei umożliwi poznanie i zrozumienie różnych kultur krajów uczestniczących i pozwala nam rozwijać współpracę także w innych dziedzinach.

Siedzibą festiwalu zostało miasto Toruń, dawny port morski, miasto dzięki swym unikalnym zabytkom i strukturze przestrzennej znakomicie nadające się do organizowania festiwalu. Tutaj w dniu 1 maja 1994 roku koncert założonego przez nas zespołu MultiCamerata zainaugurował I Festiwal Muzyki i Sztuki Krajów Bałtyckich. Wzięli w nim udział przedstawiciele dziewięciu krajów bałtyckich.

Przygotowania

„Idea: ją mieć !”²³ A myśmy ją już mieli. Teraz chcieliśmy ją upowszechnić. Dlatego też począwszy od pierwszej edycji rozpoczęliśmy organizować festiwal również w innych miastach w Polsce wpisując PROBALTIKĘ na stałe w program kulturalny również Grudziądza i Warszawy. Rozpoczęliśmy także poszukiwać możliwości organizowania Festiwalu poza granicami kraju.

Można pozwolić sobie na stwierdzenie, że historia, przełomowe momenty w organizacji festiwalu, spletały się z udziałem w kolejnych programach euro-

²³ Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane*, Warszawa 1991.

pejskich. Tak było między innymi z pierwszą edycją festiwalu, który odbył się w 1994 roku w sporej mierze dzięki dotacji, którą otrzymał on w ramach programu Kaleidoscope. Dzięki środkom unijnym mogliśmy nie tylko zrealizować program, ale również po raz pierwszy „ktoś”, a była to Komisja Europejska, umocnił nas w przeświadczeniu, że istnieje potrzeba organizowania dalszych edycji festiwalu. Co więcej, uwierzyliśmy, że istnieje możliwość znalezienia środków finansowych na realizację przedsięwzięcia całkowicie niekomercyjnego, a w dodatku organizowanego przez instytucję niepubliczną, która nie posiada z góry zapewnionego budżetu na prowadzenie działalności.



Toruń, Teatr Muzyczny z Kłajpedy, fot. P. Giza

W kolejnych latach festiwal PROBALTICA kilkakrotnie otrzymał również dotacje z funduszu PHARE w ramach programu Współpracy Przygranicznej Polska – Region Morza Bałtyckiego. Jednak otrzymane w ten sposób dofinansowanie wystarczało nam jedynie na zwiększenie liczby koncertów czy sięgnięcie po nowe środki ekspresji artystycznej. Dzięki niemu, podczas kolejnych edycji na festiwalu, mogliśmy gościć wielu znakomitych kompozytorów, solistów, zespołów kameralnych, orkiestr symfonicznych i chórów prezentujących muzykę od okresu średniowiecza po XXI wiek. Prezentowaliśmy również pokazy dawnych tańców, przedstawienia baletowe oraz wystawy rzeźby, tkaniny artystycznej, malarstwa i grafiki ze wszystkich krajów bałtyckich.

W 2001 roku podjęliśmy pierwszą próbę realizacji festiwalu poza granicami Polski, organizując tournée PROBALTIKI. Wtedy pomimo objęcia koncertami

wszystkich krajów bałtyckich zrozumieliśmy, że będzie stosunkowo trudno zrealizować nasze przedsięwzięcie w pożądanej skali i rozmachu bez udziału środków unijnych. Następnym krokiem było tedy wyszukanie programu, w ramach którego można było dofinansować organizację naszych pomysłów. Wybór był w zasadzie oczywisty.

Wiosną 2002 roku rozpoczęliśmy rozmowy z zespołami, orkiestrami i instytucjami, z którymi mieliśmy możliwość współpracować podczas organizowania wcześniejszych przedsięwzięć artystycznych, o stworzeniu bałtyckich edycji PROBALTIKI, które będą odbywały się w cyklu corocznym lub co dwa lata w większości krajów bałtyckich. Spośród ich grona zamierzaliśmy wybrać dwóch współorganizatorów projektu. Warto w tym miejscu wspomnieć, że jako podmiot niepubliczny, nie mający stałego, zagwarantowanego budżetu na każdy rok, mieliśmy świadomość, że składając wniosek na dofinansowanie projektu wieloletniego będzie nam stosunkowo trudno uwiarygodnić, że posiadamy lub mamy zagwarantowane niezbędne środki na organizację tegoż przedsięwzięcia również w kolejnych latach. Z powyższego powodu wybraliśmy projekt jednoroczny, w którym o wiele łatwiej było uprawdopodobnić posiadanie zasobów finansowych niezbędnych do sfinansowania ponad 50% kosztów związanych z jego organizacją.

Na podstawie naszej dotychczasowej współpracy oraz prowadzonych rozmów uznaliśmy, że najbardziej zgodne cele z naszymi mają Gotlands Blasarkvintett, fundacja GotlandsMusiken z Gotlandii w Szwecji i Teatr Muzyczny z Kłajpedy na Litwie. Należy podkreślić, że co prawda samo zainteresowanie udziałem w charakterze współorganizatora projektu wyrażały zespoły i instytucje również z innych krajów bałtyckich, ale poszukiwaliśmy współorganizatora, który nie tylko zadeklaruje gotowość pokrycia 5% kosztów organizacji na wypadek podpisania umowy z Komisją Europejską, ale również zagwarantuje dobrą organizację przedsięwzięcia w kraju macierzystym przy stosunkowo niskich kosztach.

Pewną wskazówką, przy wyborze współorganizatora, może być stosunkowa łatwość prowadzenia rozmów i dokonywania ustaleń, elastyczność potencjalnego partnera. Jednak dokonując wyboru, należy również zwrócić uwagę na dotychczasowe doświadczenie naszego potencjalnego współpracownika w organizacji projektów artystycznych finansowanych na zbliżonych zasadach. To znaczy finansowanych nie tylko z budżetu danej instytucji. Albowiem pewnym paradoksem, ale i często spotykanym przejawem patologii organizacji, w tym również instytucji kulturalnych, jest pewna niechęć do realizacji głównego celu, do którego instytucja została powołana. Tak więc instytucja zamiast prowadzić aktywną działalność kulturalną i podejmować nowe wyzwania, poprzestaje na poziomie aktywności zapewniającym jej istnienie, uskarżając się na brak środków na inne działania. Sytuacja powyższa dotyczy w szczególności potencjalnych partnerów zza Odry, chociaż nie tylko.

Wniosek o dotacje

Dzięki wieloletniemu doświadczeniu w pisaniu wniosków o dotację nie napotkaliśmy poważnych problemów wypełniając formularz aplikacyjny. Faktem jednak jest, że sam formularz wniosku jest imponujący i wielokrotnie rozleglejszy od wniosków, jakie przygotowaliśmy w przeszłości. Jest jednak o wiele krótszy i prostszy od chociażby większości wniosków o dotację z funduszy strukturalnych. Samą ideę i założenia festiwalu dopracowaliśmy już kilka lat wcześniej, a zatem jedyną koniecznością było jej odpowiednie wkomponowanie w ramy wniosku. Można się nawet pokusić o stwierdzenie, że nasze cele stanowią bezpośrednią konkretyzację zapisów Traktatu o Unii Europejskiej podpisanego w Maastricht w 1992 roku, a więc w momencie kiedy tworzyliśmy założenia naszego Festiwalu. Co więcej, w punkcie poświęconym przedstawieniu dotychczasowego doświadczenia dotyczącego organizacji podobnych przedsięwzięć mogliśmy pochwalić się organizacją kilku znaczących wydarzeń artystycznych, co prawda o nieco mniejszej wielkości i mniejszym budżecie końcowym, ale wyraźnie potwierdzających naszą zdolność i umiejętność do zrealizowania projektu.

W drodze konsultacji z naszymi współorganizatorami zagranicznymi ustaliliśmy wstępny program litewskiej i szwedzkiej edycji PROBALTIKI, a także ich wstępny budżet, a dokładniej ustaliliśmy, w jakiej wysokości środki z ogólnego budżetu projektu mogą zostać przekazane na organizację wyżej wskazanych edycji festiwalu. Jako główny organizator, odpowiedzialny za sfinansowanie ponad połowy kosztów projektu, ustaliliśmy również program edycji polskiej i ogólny budżet przedsięwzięcia. Tak przygotowany, kompletny wniosek, przesłaliśmy w dniu 15 października do Brukseli. Zwrotną pocztą otrzymaliśmy potwierdzenie ze strony Komisji o złożeniu wniosku oraz nadany mu numer administracyjny, na który mieliśmy się powoływać w dalszej korespondencji.

W kolejnych miesiącach kontynuowaliśmy prace celem możliwie najlepszego przygotowaniu projektu, oczekując sygnału z Brukseli. Nadszedł on 06.03.2003 roku w formie prośby o przesłanie deklaracji partnerów mających zamiar wesprzeć finansowo projekt, a które nie zostały dołączone do przesłanego wniosku. Jak wiemy, z uwagi na bardzo późne uchwalanie budżetów zarówno samorządów, jak i nawet ministerstw, było rzeczą niewykonalną wcześniejsze przekazanie Komisji precyzyjnych deklaracji finansowych podmiotów mających wspierać projekt, nawet gdyby stosowny wniosek o grant można było składać na początku roku kalendarzowego. W marcu było to jednak jak najbardziej możliwe, stąd też w udzielonym terminie 14 dni przesłaliśmy wnioskowane dokumenty i mając pewną nadzieję, że jeszcze w przeddzień inauguracji polskiej edycji PROBALTIKI 2004 otrzymamy informację o otrzymaniu grantu Komisji, czekaliśmy na dalsze informacje.

Niestety czas płynął i tylko bardzo mili pracownicy Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury zapewniali nas, że naprawdę za kilka dni, najdalej tydzień lub dwa będą mogli przekazać nam dokładne informacje. Kiedy w kwietniu rozpoczęliśmy przygotowanie materiałów promocyjnych festiwalu, po raz kolejny w jego historii stanęliśmy przed dylematem, czy umieścić w gronie mecenasów festiwalu Unię Europejską i w każdym miejscu oznajmić, że projekt jest współfinansowany ze środków Komisji Europejskiej, nie posiadając żadnego potwierdzenia: czy czekać i do kiedy? Wiedzieliśmy, że jeżeli druk rozpocznie się po 10 kwietnia nie zdążymy z dystrybucją materiałów promocyjnych. Zaryzykowaliśmy. Nie po raz pierwszy zresztą. I na plakatach, afiszach, katalogach, ulotkach festiwalowych, banerach na honorowym, w najbardziej eksponowanym miejscu znalazła się informacja o finansowaniu projektu ze strony Komisji w ramach programu Kultura 2000, w sposób ściśle określony dla projektów – beneficjentów grantu. Wyglądało to naprawdę pięknie i byliśmy z siebie zadowoleni.

Podobny problem zaistniał z częścią wykonawców projektu, którzy czekali na potwierdzenie swojego udziału w festiwalu oraz na podpisanie umów. Problem powyższy rozwiązaliśmy w nieco nietypowy sposób. Pamiętając doświadczenia drugiej edycji Festiwalu stwierdziliśmy, że w najgorszym wypadku – czyli w wypadku braku otrzymania grantu unijnego – będziemy zmuszeni pokryć koszty, które miały zostać pokryte z powyższych środków, z wpływów od sponsorów kolejnej edycji festiwalu w 2004 roku. Stąd też w umowach z niektórymi wykonawcami polskiej edycji umieściliśmy zapis, że część wynagrodzenia (w zależności od wykonawcy w wysokości 30–20%) może zostać wypłacona z opóźnieniem nawet 10-miesięcznym z uwagi na udział w projekcie, którego część kosztów powinna zostać refundowana przez Komisję Europejską. Posunięcie było co najmniej ryzykowne – żeby nie użyć mocniejszych określeń. Z drugiej jednak strony, gdybyśmy przyjęli bezpieczne rozwiązanie i ograniczyli wielkość festiwalu do środków, jakie już posiadaliśmy, to w wypadku ewentualnego otrzymania grantu Komisji musielibyśmy nadwyżkę oddać do unijnej kasy, co jeszcze bardziej nie przypadło nam do gustu.

W końcu, niejako w przeddzień inauguracji Festiwalu, otrzymaliśmy informację, że nasz projekt otrzymał wysoką punktację, tak więc wszystko jest na dobrej drodze. Oczywiście nie otrzymaliśmy informacji, że, przykładowo, wiele innych projektów otrzymało jeszcze wyższą punktację. W końcu po co mamy się denerwować.

Realizacja projektu

5 maja 2003 roku w Dworze Artusa w Toruniu uroczysty koncert Orkiestry Muzeum Ermitage'u Cameraty Sankt Petersburg pod kierunkiem wybitnego litewskiego dyrygenta Sauliusa Sondeckisa zainauguował X edycję Festiwalu Muzyki

i Sztuki Krajów Bałtyckich PROBALTICA 2003. Oficjalnego otwarcia Festiwalu wśród wielu zebranych gości i przedstawicieli dyplomatycznych z krajów bałtyckich dokonał prezydent Torunia. W przerwie publiczność mogła nabyć wydane specjalnie z okazji jubileuszowego Festiwalu kartki pocztowe PROBALTIKI z Fli-sakiem i panoramą Torunia, a następnie podstemplować je przygotowanym z tej okazji przez Poczta Polską datownikiem okolicznościowym. Występ znakomitych artystów międzynarodowa publiczność nagrodziła długą owacją na stojąco. Po koncercie w Dworze Artusa, w Ratuszu Staromiejskim w Toruniu, nastąpiło uroczyste otwarcie wystawy festiwalowej. Swoje prace malarskie przedstawiło kilkunastu artystów z Sankt Petersburga, a rzeźbę, grafikę i rysunek przedstawili artyści z Hamburga, a więc przedstawiciele dwóch możliwie najodleglejszych ośrodków kulturalnych biorących udział w PROBALTICE.

Następnego dnia zaprosiliśmy publiczność na prezentację jednego z największych litewskich dzieł operowych i zarazem prapremierę zagraniczną opery „Žylvinas i Egle” autorstwa Audrone Zigaitite. Przedstawienie odbyło się w wykonaniu 130 artystów Litewskiego Teatru Muzycznego z Kłajpedy pod kierunkiem Stasysa Domarkasa.

Kolejnym, wielkim koncertem PROBALTIKI, był występ orkiestry symfonicznej Hamburger Symphoniker pod kierunkiem Andreey Boreyki, z którą wystąpił jeden z najwybitniejszych polskich skrzypków młodego pokolenia Piotr Pławner. Warto również wspomnieć o niektórych następnych koncertach PROBALTICI: koncercie podczas którego wystąpiły wspólnie dwa zespoły – polski kwintet smyczkowy MULTICAMERATA wraz ze szwedzkim kwintetem dętym Gotlands Blasarkvintett, wykonując specjalnie przygotowane na powyższy skład instrumentów utwory szwedzkich i polskich kompozytorów, Raivo Tafeanu Quinet z Estonii czyli koncercie muzyki jazzowej, czy popisie gry na organach barokowych i klasycznych w Katedrze Św. Janów w Toruniu w wykonaniu Dana Lonnquista z Finlandii.

Jubileusz 70. rocznicy urodzin Krzysztofa Pendereckiego PROBALTICA uczciła koncertem 19 maja 2003 w Kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu, w którym prof. Krzysztof Penderecki poprowadzi orkiestrę Sinfonia Varsovia i Chór Filharmonii Narodowej w Warszawie w swoim największym dziele – „Siedem bram Jerozolimy”. Publiczność wypełniła kościół po brzegi, a oklaskom na zakończenie nie było końca. Większość z wymienionych zespołów zaprezentowała się podczas edycji PROBALTIKI, które odbyły się jednocześnie w Toruniu, Grudziądzu i w Warszawie.

Tak w skrócie przebiegała polska edycja projektu – wróćmy jednak „za kulis” PROBALTIKI. Niedługo po uroczystym zakończeniu w Toruniu, w momencie kiedy rozpoczęliśmy się mocno zastanawiać, czy nie powinniśmy ogłosić niewypłacalności fundacji, 27 maja otrzymaliśmy pismo z Dyrekcji Generalnej. Poinformowano nas, że nasz projekt na podstawie rekomendacji



Multicamerata i Gotlandsblaserkvintet, Szwecja, fot. P. Giza

niezależnych ekspertów i po konsultacji z Komitetem Zarządzającym Programem został umieszczony na liście projektów proponowanych do otrzymania grantu z Unii Europejskiej.

Jakkolwiek, co dodatkowo podkreślono, informacja o wysokości ewentualnego dofinansowania zostanie nam przekazana po zakończeniu odpowiednich procedur administracyjnych i finansowych. Następnie wyraźnie zaznaczono, iż musimy zrozumieć, że powyższa informacja nie rodzi żadnych zobowiązań po stronie Komisji, dopóki oficjalna procedura przyznawania grantu nie zostanie zakończona, a pod umową o przekazaniu środków nie zostanie złożony podpis nasz i przedstawiciela Komisji.

Po tak optymistycznym powiadomieniu i naszym zapytaniu, kiedy najwcześniej będzie możliwe podpisanie umowy, wraz z pismem z 30 lipca 2003 otrzymaliśmy do podpisania samą umowę. Poinformowano nas, że z uwagi na opóźnienia powstałe po stronie Komisji mamy uprawnienie do otrzymania zaliczki w wyso-



Krzysztof Penderecki, Toruń, fot. P. Giza

kości 70% grantu, zamiast 60%, które przysługuje w normalnych okolicznościach. W umowie zostało również zaznaczone, że w wypadku jakiegokolwiek zmiany albo modyfikacji umowy lub dołączonych do niej aneksów Komisja nie będzie zobowiązana do zaakceptowania przysłanej nam umowy i oczywiście zaliczki na poczet przyznanych środków. Jakikolwiek zmiany w umowie i zarazem programie projektu mogą zostać dokonane jedynie z bardzo ważnych powodów i muszą zostać zgłoszone na co najmniej 60 dni przed okresem zakończenia projektu wskazanym w umowie, jednak opóźnią one w sposób znaczny całą procedurę. Wcześniej, 1 sierpnia 2003, uroczysty koncert Litewskiej Orkiestry Kameralnej pod dyktando Sauliusa Sondeckisa zainaugurował festiwal PROBALTICA na Litwie. Jak dotąd trwała litewska edycja PROBALTIKI, projekt był na półmetku, tak więc nawet gdyby zachodziła „ważna okoliczność”, w praktyce nie moglibyśmy sobie pozwolić na jakiegokolwiek dalsze opóźnienie w otrzymaniu



Visby Symphonic Orchestra, Lithuania the Minor 2, Szwecja, fot. P. Giza

środków. Podpisaliśmy więc oba egzemplarze umowy i przesłaliśmy ją do biura Dyrektoriatu Generalnego ds. Kultury. Niewiele ponad 14 dni później 70% grantu przyznanego przez Komisję znajdowało się na koncie. Kilka dni wcześniej zdążyła dobiec do końca litewska edycja PROBALTIKI, w której wzięło udział ponad 200 artystów z koncertami w Kłajpedzie, Plunge, Pałandze i Nidzie na Litwie. Litewski Teatr Muzyczny z Kłajpedy znakomicie wywiązał się z roli współorganizatora i, co najważniejsze, zaufał nam organizując koncerty, pomimo braku podpisania umowy przez Komisję. Tak więc w praktyce zaliczka pozwoliła na przygotowanie dopiero trzeciej części projektu.

W dniach od 2 do 10 października 2003 roku przy współpracy z Stiftelsen GotlandsMusiken i Gotlands Blasarkvintett odbyła się trzecia, szwedzka edycja PROBALTIKI 2003 tym razem na Gotlandii w Szwecji – miejscu stałych spotkań bałtyckich. Wzięło w niej udział ponad 100 wykonawców uczestniczących wcześniej w PROBALTICE, a których koncerty odbyły się w Bunge, Slite i Visby.

Ogółem pod patronatem Ministra Spraw Zagranicznych Rzeczypospolitej Polskiej, Ministra Kultury RP, Prezydentów: miasta Torunia, miasta stołecznego Warszawy, Grudziądza, Kłajpedy i Przewodniczącego Rady Gotlandii w polskiej, litewskiej i szwedzkiej edycji Festiwalu wzięło udział prawie 1000 artystów z krajów bałtyckich. Odbyło się ponad 50 koncertów w trzech krajach. Było to, jak dotąd, największe przedsięwzięcie artystyczne, które dane było nam zrealizować.

Rozliczenie

Osobnym tematem jest rozliczenie projektu. Należy podkreślić, że dopóki wszyscy organizatorzy i partnerzy projektu nie będą w swoich rozliczeniach

posługiwali się wyłącznie wspólną walutą Unii Europejskiej, dopóty zawsze w toku dokonywania rozliczeń będą powstawały problemy. W toku realizacji PROBALTIKI, jako główni organizatorzy w rozliczeniach posługiwaliśmy się, zresztą z zgodnie z odpowiednimi zapisami polskiego kodeksu cywilnego, walutą polską, czyli złotówkami (PLN), Litwini oczywiście litami (LIT), a Szwedzi, cóż – jakże by inaczej, jak nie szwedzkimi koronami (SEK). Co prawda we wzajemnych rozliczeniach koszty waloryzowaliśmy do waluty europejskiej i w niej dokonywaliśmy również wymiany, jednak co nie trudno zauważyć, dokonywanie wzajemnych rozliczeń przy wykorzystywaniu do tego celu 4 walut rodzi pewne problemy i na pewno jest stosunkowo kosztowne z uwagi na zmieniające się kursy wymiany. W praktyce należy nawet założyć, że z uwagi na zmieniający się kurs euro w stosunku do złotówki możemy na tym stracić nawet do 5% wartości dotacji. Nie jest to jednak tak wiele w porównaniu ze stratami, jakie ponieśliśmy przy rozliczaniu projektu finansowanego w 1994 roku w ramach unijnego programu Kaleidoscope. Wówczas z uwagi na średnioroczną inflację w Polsce wysokości ponad 20% i tym samym spadek wartości złotówki w stosunku do ECU, Komisja Europejska uznała, że na pokrycie kosztów projektu finansowanych ze środków Unii wystarczy zaledwie 80% przyznanej dotacji i tyle nam tylko wypłacono. Obecnie znacznym ułatwieniem są tabele miesięcznych kursów wymiany walut w stosunku do euro publikowane na stronach internetowych Komisji Europejskiej²⁴. Nikt nie jest zobowiązany do dokonywania dokładniejszych przeliczeń z uwagi na zmianę kursów wymiany walut, która niestety następuje prawie każdego dnia.

Niestety, w naszym przypadku nieco więcej, niż się spodziewaliśmy, zabrało nam zebranie informacji o kosztach projektu w Szwecji i na Litwie. W końcu sporządziliśmy wymagane przez Komisję rozliczenie oraz pełną listę faktur związanych z organizacją projektu i wysłaliśmy ją na tydzień przed upływem wymaganego terminu do Brukseli. Stosunkowo szybko zostaliśmy poinformowani, że niektóre koszty, które w sposób bezpośredni wiążą się z organizacją festiwalu, według służb finansowych Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury – nie do końca się z nimi wiążą. Na przykład dlatego, że zostały poniesione na dzień przed tak zwanym okresem uznawalności, a dosłownie okresem kwalifikowalności, który w naszym przypadku zgodnie z zapisem I.2.2 umowy rozpoczynał się na 4 dni przed rozpoczęciem festiwalu. Co łatwo zauważyć, jeżeli przygotowaliśmy jakieś materiały promocyjne festiwalu i wystawiono nam fakturę w kwietniu to powyższe koszty były niekwalifikowane, a co za tym idzie nie mogły zostać przedstawione jako koszt projektu Komisji, mimo iż wykonane prace byłyby bezpośrednio związane z organizacją projektu. Takie otrzymaliśmy wyjaśnienia i jednocześnie poproszono nas o usunięcie ww. kosztów i faktur z rozliczenia. Stosunkowo szybko uporaliśmy się z uwagami i przedstawiliśmy poprawione rozli-

²⁴ vide <http://europa.eu.int/comm/budget/infoeuro>.

czenie oczekując szybkiego, to znaczy możliwie szybkiego przesłania drugiej i zarazem ostatniej transzy grantu unijnego. Po kilku tygodniach oczekiwania i naszym uprzejmym zapytywaniu odpowiadano nam, że z uwagi na dużą zachowalność pracowników i nadmierne obłożenie pracą sprawa wypłaty nieco się przedłuży. Jak się później okazało, mieliśmy również szczęście przeżyć zmianę osoby na stanowisku kierowniczym, odpowiedzialnej za zatwierdzenie naszej płatności. W następnym piśmie nowy dyrektor podziękował nam za zaproszenie na kolejną edycję rozpoczynającego się w maju Festiwalu PROBALTICA 2004 i zapewnił nas, że robi wszystko co w jego mocy aby przyspieszyć procedurę wypłaty środków. No i doczekaliśmy się. 13 sierpnia 2004 r. otrzymaliśmy drugą i zarazem ostatnią część grantu.

Reasumując, środki otrzymaliśmy po okresie 22 miesięcy od momentu wysłania wniosku i po 8 miesiącach od przedstawienia kompletnego rozliczenia. Wydawać by się mogło, że to stosunkowo długo. Warto jednak wspomnieć, że nawet w naszej ojczyźnie przyszło nam oczekiwać na przelanie środków z jednego z Urzędów Marszałkowskich ponad 3 miesiące od momentu złożenia kompletnego rozliczenia, a tutaj dodatkowo spotkała nas niespodzianka w postaci wymiany kadry kierowniczej. Powinno się również wspomnieć, że w perspektywie wielu lat, kiedy mamy możliwość kontaktować się z przedstawicielami Komisji Europejskiej, można zauważyć, że poszczególne okresy ulegają jednak ciągłemu skróceniu i administracja europejska zaczyna działać coraz bardziej efektywnie.

Podsumowanie

Składając wniosek o dotację zwracaliśmy się o dofinansowanie naszego festiwalu w wysokości 125 000 euro, co stanowiło 27% kosztów projektu. Przyznano nam grant w wysokości 118 055 euro, co stanowiło 25,34% kosztów. Unia Europejska była więc największym darczyńcą PROBALTIKI. Dodatkowo należy wspomnieć, że jako jeden z najlepszych projektów unijnych ukazujących i rozwijających współpracę europejską na polu kultury, Festiwal PROBALTICA był prezentowany i promowany podczas targów muzycznych MIDEM 2004 w Cannes, czego najprawdopodobniej nie udałoby się nam osiągnąć bez wsparcia Komisji.

Na zakończenie kilka refleksji odnośnie współpracy z „machiną” Unii Europejskiej. Jak pisał Hermogenianus „Hominum causa omne ius constitutum sit”²⁵ – wszelkie prawo ustanawia się dla ludzi. Zgodnie z tą wiekopomną myślą można zauważyć, że urzędnicy w Brukseli postępując zgodnie z regulacjami unijnymi starają się je humanizować, uczynić je bardziej zrozumiałymi i wskazują nam spo-

²⁵ D. 1,5,2, Hermogenianus w księdze pierwszej, cyt. za Władysław Rozwadowski, *Prawo Rzymskie*, Poznań 1992, s. 228.

soby ich wykonania. Widać to zarówno w korespondencji, jaką prowadziliśmy z pracownikami Dyrekcji Generalnej odpowiedzialnego za sprawy kultury, jak i w toku bezpośrednio prowadzonych rozmów. Jeżeli istniały jakiegokolwiek niedociągnięcia ze strony formalnej lub odmienna interpretacja odpowiednich regulacji unijnych etc. pracownicy nie tylko w korespondencji, ale również w toku rozmów starali się wytłumaczyć i pomóc na w dokonaniu uzupełnień. Za każdym razem udzielano nam terminu siedmiu lub czternastu dni na przesłanie wnioskowanych dokumentów. Warto zauważyć, w tym samym czasie, czyli w 2004 roku urzędnicy władzy wdrażającej Program Małych Grantów przekazach ze środków Phare 2002, mieszczącej się w Warszawie przy ulicy Emilii Plater 17, wzywając do uzupełnienia dokumentów udzielali terminu 48 godzin, a niekiedy nawet krótszego. Tak więc brak odpowiedzi z uwagi na przykład na jednodniowy wyjazd do innego miasta w Polsce skutkował odrzuceniem wniosku z powodów formalnych. Nie jest to bynajmniej pierwszy przypadek, kiedy urzędnicy w Brukseli podchodzą do spraw związanych z dofinansowaniem polskich projektów mniej rygorystycznie niż nasi rodacy.

Co jednak chyba najistotniejsze, zadaniem programu Kultura 2000 jest wspieranie inicjatyw kulturalnych na terenie wszystkich krajów Wspólnoty, niezależnie od miejsca siedziby wnioskodawcy lub miejsca realizacji projektu i jego uczestników. Każdy projekt jest oceniany przede wszystkim ze względu na wartość, jaką przedstawia, i wartość, jaką może wnieść do procesu zachowania i rozkwitu kultury wśród wszystkich krajów członkowskich. I rzeczywiście to realizuje. Niewiele jest innych dróg i sposobów na dofinansowanie realizacji naszych pomysłów, projektów czy przedsięwzięć stwarzających tyle możliwości, a zarazem tak starannie zajmujących się ich meritum i dbających o równe szanse wszystkich wnioskodawców.

Piotr Giza – absolwent Wydziału Prawa Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Począwszy od 1993 roku pracuje przy organizacji Festiwalu Muzyki i Sztuki Krajów Bałtyckich PROBALTICA, pełniąc funkcję sekretarza Festiwalu. Od pierwszej edycji Festiwalu pracował przy przygotowaniu i rozliczaniu kilkudziesięciu wniosków o dotację ze środków krajowych oraz Unii Europejskiej. Doktorant na Wydziale Nauk Ekonomicznych i Zarządzania Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika.



- Program: Kultura 2000
- Projekt: **SEAS**
- Termin: 15.04.2004–30.08.2005
- Wysokość grantu: **149 839,00 €**
- Lider projektu: **Nadbałtyckie Centrum Kultury, PL**
- Współorganizatorzy:
- Flota (SI)
 - Hotel Pro Forma (DK)
 - Intercult (SE)
- Partnerzy:
- Arts Publishing House (LT)
 - Bad Co (HR)
 - Baltic Circle (FI)
 - Centro Servizi E Spettacoli (CSS) (IT)
 - Miasto Gdańsk (PL)
 - Miasto Koper (SI)
 - Miasto Sztokholm (SE)
 - Ministerstwo Kultury (CZ)
 - New Theatre Institute (LV)
 - Województwo Pomorskie (PL)
- Strona internetowa: <http://nck-kultura.webpark.pl/seas.htm>

Lidia Makowska

Projekt „SEAS”

Sztuka współczesna w przestrzeni publicznej miast portowych nad Bałtykiem i Adriatykiem

*„O ile ekonomia jest życiową koniecznością, to kultura jest tym,
co nadaje życiu sens.”*

José Manuel Barroso, przewodniczący Komisji Europejskiej wypowiedział te słowa na konferencji w Berlinie w listopadzie 2004 r. i zadeklarował, iż pod jego przewodnictwem rola kultury w rozwoju i integracji europejskiej nie będzie tylko ozdobnikiem w wystąpieniach polityków i w niezliczonej ilości sprawozdań, ale w końcu doczeka się klarownej polityki kulturalnej, i co najważniejsze – zwiększenia unijnego budżetu na kulturę.

Chcę wierzyć, że deklaracja pana przewodniczącego Barroso nie wynikała jedynie z pobudek politycznych, ale z przekonania o potrzebie radykalnych zmian w postrzeganiu roli sztuki i artystów w rozwoju społeczeństw europejskich w „ponowoczesnej” rzeczywistości. Chociaż? Być może się mylę, ale wydaje mi się, że w listopadzie ubiegłego roku niewiele osób tak naprawdę przewidziało wybuch kryzysu, spowodowanego wydarzeniami czerwcowymi br., czyli głosem narodów Francji i Holandii, odrzucającym w powszechnym referendum unijną konstytucję.

Jak powiedziała prof. Zofia Sokolewicz z Uniwersytetu Warszawskiego podczas konferencji zorganizowanej przez Punkt Kontaktowy ds. Kultury, dotyczącej polskich doświadczeń w korzystaniu ze środków UE dla kultury, „politycy zaczynają traktować kulturę poważnie dopiero w momencie kryzysu”.

Bardzo się cieszę, że dzięki inicjatywom Punktu Kontaktowego polskie środowiska artystyczne i naukowe mają szansę debaty, podzielenia się spostrzeżeniami, w jaki sposób kultura pomoże społeczeństwom Europy przywrócić wiarę w ten wyjątkowy projekt, jakim jest integracja europejska. Bo, mimo narzuconej w temacie konferencji kwestii finansowania przedsięwzięć kulturalnych, tak naprawdę chodzi nam przecież nie o to, skąd zdobyć pieniądze i jak je rozliczyć, ale o pomysł, w jaki sposób pomóc nam, Europejczykom, uwierzyć, że bez kultury i spójnej europejskiej polityki kulturalnej idea integracji rozpadnie się szybciej niż przewidujemy.

Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ze zdziwieniem przysłuchiwałam się rozmowom kolegów z zachodniej Europy, poświęconym głównie problemom

finansowania realizowanych przez nich projektów. Nawet nie przypuszczałam, iż zaledwie 5 lat później kwestie finansowe będą pochłaniały 80% mojego czasu i energii, przeznaczanego na organizację międzynarodowego przedsięwzięcia artystycznego. Pewnie tak musi być – mam jednak nadzieję, że w tej pogoni za środkami unijnymi nie umknie nam gdzieś sens działania – czyli artyści, z którymi współpracujemy i publiczność, która ogląda, albo i nawet coraz częściej aktywnie uczestniczy w projektach artystycznych. Ta publiczność to narody Europy, poszczególni obywatele, pragnący rozumieć sens integracji europejskiej i swoją w niej tożsamość wśród tak wielu innych kultur i narodowości. Czyż kultura i edukacja nie są ku temu najlepszym narzędziem?

Historia Europy dowiodła, iż alianse oparte jedynie na wspólnocie pieniądza i interesów handlowych są nietrwałe. Imponujący dorobek średniowiecznej Hanzy, chyba najdoskonalszej dotąd organizacji europejskiej, powstał przede wszystkim w oparciu o wymianę handlową, gdzie prawa i zasady narzucane były przez niemiecką Lubekę. Dla niemalże całej Europy wzorce te były atrakcyjne pod względem ekonomicznym i cywilizacyjnym, nigdy jednak Hanza nie wytworzyła potęgi artystycznej, zdolnej tak naprawdę konkurować ze śródziemnomorskim potencjałem kulturotwórczym.

Pamiętajmy, że również idea integracji europejskiej powstała na podłożu współpracy gospodarczej. W Europejskiej Wspólnocie Węgla i Stali, przekształconej później w Unię Europejską, kultura siłą rzeczy zajmowała pozycję marginalną. I tak niestety dzieje się do dzisiaj: nieliczne programy na kulturę są raczej ornamentem w wypowiedziach polityków niż wyrazem świadomego działania na rzecz wzmocnienia europejskiej tożsamości.

Tezę tę udowadnia rozpoczęta w bieżącym roku kampania na rzecz zwiększenia unijnego budżetu na kulturę „70!Cents!For!Culture!”, zainicjowana przez European Forum of the Arts and Heritage w Brukseli oraz European Cultural Foundation w Amsterdamie. Organizatorzy kampanii podają, iż w chwili obecnej roczny budżet Unii Europejskiej na kulturę wynosi 34 miliony euro, co stanowi 0,03% całkowitego budżetu EU (116,5 bilionów euro), czyli 7 centów na jednego mieszkańca. Dla porównania: bilans przychodów i rozchodów Instytutu Goethego w Monachium zamknął się w roku 2004 kwotą 270 milionów euro, a roczny budżet Het Musiktheater w Amsterdamie wynosił przed dwoma laty 55 mln euro.

Kampania „70!Cents!for!Culture!” zakłada w latach 2007–2013 roczny budżet na kulturę w wysokości 315 milionów euro, czyli 70 centów na mieszkańca (0,27% całkowitego budżetu EU). Środki te mają być przeznaczone m.in. na zwiększenie mobilności artystów i dzieł sztuki, współpracę krajów członkowskich z sąsiadami EU, czy też na wspieranie dialogu i aktywnego uczestnictwa Europejczyków w życiu publicznym.

Czy europejskim parlamentarzystom i politykom wystarczy wyobraźni, by w momencie kryzysu Unii postawić na pewnego konia? Deklaracje Przewod-

niczącego Komisji Europejskiej napawają optymizmem, miejmy zatem nadzieję, iż zdecydowany głos artystów i intelektualistów przyczyni się do zwiększenia dotacji na kulturę.

Inną sprawą jest gotowość menadżerów kultury i artystów do racjonalnego wykorzystania unijnych środków. Doświadczenia programu Kultura 2000 pokazują, że zdarzają się projekty kulturalne, inicjowane jedynie z myślą o zdobyciu grantu na przedsięwzięcie, skupiające przypadkowych partnerów, z niejasnym, często nie do końca przemyślanym programem, w którym brak miejsca na innowacje i niekonwencjonalne idee. Regularnie, a szczególnie jesienią, gdy zbliża się termin składania wniosków do programu Kultura 2000, moja elektroniczna skrzynka pocztowa pełna jest propozycji i ofert współpracy przy najrozmaitszych przedsięwzięciach kulturalnych. Zdarzają się też desperackie prośby o podpisanie w ciągu tygodnia deklaracji partnerstwa i odesłanie jej do znanego tylko z wirtualnej rzeczywistości partnera gdzieś we Włoszech czy Hiszpanii. Na szczęście praktyki te są z roku na rok coraz rzadsze, delikatna tkanka wzajemnych powiązań kulturalnych w Europie umacnia się, a sieć kontaktów i infrastruktura kulturalna stają się coraz dojrzsze.

Jednym z projektów europejskich, zrodzonych na gruncie wspólnej idei i opartym o RZECZYWISTĄ współpracę partnerską, jest projekt SEAS, zainicjowany w 2001 r. przez Chrisa Torcha, dyrektora instytucji Intercult w Sztokholmie. SEAS jest paneuropejską platformą współpracy ponad 70 artystów



Spektakl „Odys-Seas” na terenach byłej Stoczni Gdańskiej, fot. J. Balk

różnych dyscyplin sztuki współczesnej i ponad 20 europejskich instytucji i organizacji.

Realizacja projektu możliwa była dzięki aktywnie działającym sieciom współpracy: THEOREM i Ars Baltica. Pierwsza z nich powstała w przy Festiwalu w Avignon i zrzesza artystów i producentów sztuk scenicznych, zainteresowanych przekraczaniem stereotypowego podziału Europy na Zachód i Wschód. Obecnie zarządzaniem THEOREM zajmuje się prężna organizacja z Rygi – New Theatre Institute. Natomiast Network Ars Baltica został utworzony w 1989 roku z inicjatywy 10 ministerstw kultury krajów nadbałtyckich. Działalność Ars Baltica ma na celu promocję w regionie i poza nim, tak różnorodności, jak i tożsamości kulturowej, integrację środowisk artystycznych, a także wspieranie działań artystycznych i projektów kulturalnych, wychodzących w swych założeniach poza zwyczajowe ramy bilateralnej współpracy międzynarodowej. Pod patronatem Ars Baltica zrealizowano już ponad 100 wspólnych projektów – wiele z nich o zasięgu europejskim. Od 2004 r. Sekretariatem Ars Baltica zarządza Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku.

Dzięki sieci wzajemnych powiązań udało nam się wytworzyć rzeczywistą platformę współpracy partnerskiej, powoli porównywalną z silną integracją śródziemnomorską. Wola polityczna rozwoju Europy Bałtyckiej powstała zaledwie 15 lat temu, kiedy to, po upadku Związku Radzieckiego, przed narodami zamieszkującymi wybrzeże Bałtyku otworzyły się możliwości pionierskiej współpracy i wymiany dóbr kultury, jakich nie doświadczyli nasi przodkowie niemalże w całej historii tego regionu, zbyt często uwikłanego w wojny i wzajemne konflikty. Po II wojnie światowej żelazna kurtyna oddzieliła kraje skandynawskie od narodów słowiańskich, żyjących ponad 40 lat pod dyktandem radziecką. Lata komunizmu wcale nie zbliżyły do siebie rządzonych totalitarnie narodów Europy Środkowo-Wschodniej, wręcz przeciwnie: znakomicie zrealizowana stara rzymska zasada *divide et impera* doprowadziła do ogromnego podziału i utraty zaufania pomiędzy narodami tej części kontynentu. Dlatego też bałtycka, jak również adriatycka współpraca artystyczna są zjawiskami nowymi, a w życiu kulturalnym nie ma przecież większego kapitału niż przyzwyczajenia i tradycje. Na ich wykształcenie trzeba jednak pracować całe dekady, stąd też bardzo atrakcyjną wydała się nam – partnerom projektu SEAS – myśl skonfrontowania zimnego, acz pięknego i wyrafinowanego piękna Bałtyku z żywiołowymi, w ostatnich latach tragicznie dotkniętymi wojną, doświadczeniami znad Morza Adriatyckiego. Do dialogu zaprosiliśmy artystów wszystkich dziedzin sztuk współczesnych, intelektualistów, przedstawicieli władz, biznesu, dziennikarzy i ekspertów od zarządzania kulturą. I tak zrodziła się paneuropejska platforma współpracy, zbliżająca ku sobie doświadczenia, ekspresje i potencjały z różnych regionów i wybrzeży Bałtyku i Adriatyku.



Spektakl Odys-Seas na terenach byłej Stoczni Gdańskiej, fot. Karolina Bastrykin

Platforma SEAS jest efektem długoletniego procesu; pierwsze spotkanie uczestników projektu odbyło się w grudniu 2001 roku. Ponad dwa lata wypełniłyśmy podróżami i wizytami pobytowymi, wymianą artystów, poszerzaniem wiedzy i wyobraźni. W efekcie naszej pracy badawczo-dokumentacyjnej wyłoniły się cztery kluczowe zagadnienia:

1. SEAS jako metafora mórz (ang.: *seas*), obejmujących kontynent i łączących porty – miejsca otwarcia, wymiany, porozumienia międzykulturowego, nierzadko wspólnej historii.
2. SEAS jako debata nad rewitalizacją zaniedbanych, przemysłowych terenów miast portowych, podlegających w całej Europie podobnym mechanizmom przemian, z których wynikają istotne społecznie pytania: co zrobić z przestrzenią publiczną, na której przestały istnieć klucze dla regionu przedsiębiorstwa? Kto ma o tym decydować?
Projekt SEAS prowokuje do podjęcia społecznej i kulturowej debaty, w jaki sposób sztuka współczesna może stymulować możliwości eksploracji, regeneracji i wykorzystania terenów postindustrialnych.
3. SEAS koncentruje się na nowej, dynamicznie rozwijającej się osi europejskiej Północ–Południe. Jest to alternatywa dla stereotypowego podziału Europy na bogaty Zachód i biedny Wschód, który traci racje bytu w nowej rzeczywistości zjednoczonej Europy.

4. SEAS to przede wszystkim proces, długa podróż, obejmująca coraz to inne przystanki, konfrontacje z lokalną rzeczywistością, spotkania z publicznością, zaspokajanie ciekawości, inicjowanie procesów transformacji, ciągłej fermentacji idei i perspektyw, wymianę nie tylko komponentów/uczestników, ale przede wszystkim zmianę sytuacji, sensów i kontekstów, w których powstaje proces twórczy.

Istotnym elementem procesu twórczego projektu SEAS były podróże i wizyty pobytowe artystów. Połączyliśmy ich w pary bądź niewielkie grupy i wysłaliśmy w podróż do nieznanego im wcześniej miasta portowego. Wrażliwość, spostrzegawczość i wyobraźnia twórców pozwoliła inaczej odkryć i poznać miejsca wizyt studyjnych, zwanych przez nas „randkami”. Zachęcaliśmy artystów do stworzenia dzieła, inspirowanego doświadczeniami przeżytej „randki”.

W ramach projektu SEAS zrealizowaliśmy 10 interdyscyplinarnych projektów artystycznych typu „site-specific”, które w 2004 r. zaprezentowane zostały w byłym porcie w Kłajpedzie (Litwa), na nabrzeżu Pregoly w Kaliningradzie oraz na plaży bałtyckiej w Swietłogorsku (Rosja), w postsowieckiej nadmorskiej bazie militarnej Karosta w Liepaji (Łotwa), w byłej Stoczni im. Lenina w Gdańsku, w pomilitarnej dzielnicy Metelkova w Lublanie (Słowenia). W 2005 roku SEAS gościć będzie w: Rijece (Chorwacja), Koper (Słowenia), Trieście (Włochy), Sztokholmie (Szwecja), Podgorice (Czarnogóra) i w Helsinkach (Finlandia).



Spektakl „Odys-Seas” na terenach byłej Stoczni Gdańskiej, fot. J. Balk



Spektakl „Odys-Seas” na terenach byłej Stoczni Gdańskiej, fot. K. Bastrykin

Istotnym uzupełnieniem programu artystycznego projektu był cykl seminariów na temat potencjału i rzeczywistej roli sztuki współczesnej w środowisku miejskim, z uwzględnieniem architektury, planowania urbanistycznego, ekonomii i polityki.

Wydarzenia artystyczne w ramach projektu SEAS to pierwsze kroki na naszej długiej drodze. Planujemy kontynuację przedsięwzięcia w latach 2006–2008; z nowymi projektami artystycznymi, w nowych miejscach i miastach (Morze Adriatyckie i Morze Czarne), ciągle jednak trzymając się myśli przewodniej SEAS, którą wyrażają słowa: elastyczność, zmiany, przeobrażenia, przystosowanie. Słowa te stały się wyzwaniem zarówno dla projektu SEAS, jak także dla procesu integracji europejskiej, podlegającego podobnym wyzwaniom.

Projekt SEAS z organizacyjno-logistycznego punktu widzenia to skomplikowana układanka, angażująca wysiłki setek ludzi w różnych miastach i środki finansowe rzędu 1 400 000 euro. Jednym z sponsorów projektu był Program Kultura 2000, z którego otrzymaliśmy grant w wysokości 141 696 euro (całkowity budżet tego projektu to 302 535 euro). Liderem projektu było Nadbałtyckie Centrum Kultury, współorganizatorzy projektu (z wkładem finansowym) to Intercult w Sztokholmie, Hotel Pro Forma w Kopenhadze i Flota z Lublany. Pozostali partnerzy projektu SEAS zostali wyszczególnieni we wniosku jako „associated partners”, ażeby uprościć procedurę rozliczania dotacji.

Projekt SEAS jest aktualnie w trakcie procesu sprawozdania finansowego, mam jednak nadzieję, iż żadne niemiłe niespodzianki ze strony Komisji Europejskiej nas nie spotkają.

Porównując doświadczenia liderów bądź współorganizatorów projektów dofinansowanych ze środków programu Kultura 2000, wydaje mi się, że operacja składania wniosku, zarządzania finansami, a następnie ich rozliczenie nie była dla nas zbyt uciążliwa. Co więcej, muszę przyznać, iż w księgowości Nadbałtyckiego Centrum Kultury (instytucji samorządowej), jak również w rachunkowości pozostałych partnerów, realizacja projektu SEAS nie przysporzyła sytuacji wyjątkowych czy jakichkolwiek szczególnych operacji prawno-finansowych. Wszystkie umowy podpisywane były zgodnie ze standardowym formularzem naszych umów, a rachunki zwyczajowo opisywane. Myślę, iż mogę pokusić się o obalenie kilku mitów o niezwykle skomplikowanych procedurach wdrożenia i rozliczania projektu, w tym ogólnie panujących opinii o niedostępności programu Kultura 2000, wynikającej z konieczności wniesienia własnego wkładu finansowego. W naszym przypadku stanowiły go głównie koszty osobowo-biurowe Nadbałtyckiego Centrum Kultury, jak również dotacja z Ministerstwa Kultury. Mam jednak świadomość, iż jedynie instytucje subsydiowane z budżetów publicznych mogą wykazać tak wysoki wkład własny, który np. niewielkim organizacjom pozarządowym w sposób znaczący ogranicza dostępność do środków programu Kultura 2000. Jest to niewątpliwie kwestia zmiany polskiej polityki kulturalnej i zwiększenie środków w budżetach gmin, samorządów i w Ministerstwie Kultury dla tych podmiotów, które otrzymały dotację ze środków unijnych.

Kolejnym udogodnieniem w realizacji projektu SEAS było długoletnie doświadczenie partnerów w pozyskiwaniu środków unijnych, co pozwoliło nam uniknąć nieuchronnych problemów, np. utraty płynności finansowej. Premiera projektu SEAS miała miejsce w lipcu 2004 r. w Kłajpedzie, natomiast I tranza środków z Brukseli wpłynęła na nasze konto w sierpniu. Fakt ten jednak nas nie zaskoczył, gdyż znając wielomiesięczne procedury transferu środków, dwa miesiące przed inauguracją projektu jeden z głównych koordynatorów zaciągnął krótkoterminową pożyczkę w banku, gdzie zastawem była umowa pomiędzy partnerami projektu a Komisją Europejską. Dla mnie było to nowe doświadczenie, które zapewne wkrótce również i w Polsce stanie się normalnym mechanizmem w realizacji projektów finansowanych z środków europejskich.

Jestem przekonana, iż w miarę harmonijna realizacja projektu SEAS wynika z faktu, iż grant z programu Kultura 2000 był jedynie instrumentem w całym procesie realizacji przedsięwzięcia, a nie głównym wyznacznikiem działań związanych z projektem. Złożenie wniosku poprzedził ponad dwuletni etap prac koncepcyjno-przygotowawczych. W momencie wypełniania aplikacji każdy z partnerów dokładnie wiedział, co, kiedy, gdzie i za ile chce zrealizować, co

więcej, decyzje o kształcie programowym, strategii marketingowej czy finansowaniu projektu zapadały podczas spotkań wszystkich uczestników projektu (artystów, menadżerów, ekspertów). W tym kontekście projekt SEAS niewątpliwie spełnia wszelkie wymogi nowatorskiego podejścia do realizacji projektów europejskich.

Taka rzeczywista współpraca partnerska niesie też szereg interpersonalnych komplikacji, wymaga zdolności negocjacyjnych, otwartości na różnice w mentalności, kulturze, innej jakości życia czy odmienne systemy organizacji projektów kulturalnych. Tak, to ciężka praca, ale jakże satysfakcjonująca!

Lidia Makowska – koordynator programu współpracy międzynarodowej w Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku, od 2004 roku koordynator Sekretariatu Ars Baltica (forum współpracy ministerstw kultury 10 krajów nadbałtyckich), członek Zarządu European Forum of the Arts and Heritage (EFAH) w Brukseli. W latach 2001–2004 współpracowała z Przedstawicielstwem Komisji Europejskiej w Warszawie jako ekspert przy ocenie wniosków z programów PHARE i Cross Border Co-operation (CBC).

Magister filologii germańskiej Uniwersytetu Gdańskiego, studiowała kulturoznawstwo na Ruprecht-Karls-Universität w Heidelbergu i Uniwersytecie w Bremie (stypendystka programu Mittel-Ost-Europa), absolwentka podyplomowych studiów w zakresie zarządzania projektami kulturalnymi European Diploma in Cultural Project Management 1999/2000, organizowanych przez Fondation Marcel Hicter w Brukseli pod patronatem Komisji Europejskiej, Rady Europy i UNESCO.



Bibliotheca
/sonans

Program: Kultura 2000

Projekt: **Bibliotheca Sonans**

Termin: 1.09.2004–30.08.2005

Wysokość grantu: **69.580,00 €**

Lider projektu: **Wrocławscy Kameraliści Cantores Minores
Wratislavienses**

Współorganizatorzy: • Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu
• Karl-Franzens-Universität w Grazu (AT)
• Národní knihovna České Republiky w Pradze (CZ)

Partnerzy: • Slovenské Národné múzeum – Hudobné múzeum
w Bratisławie (SK)
• „George Baritiu” Centrul Cultural w Braşowie (RO)

Strona internetowa: www.bibliothecasonans.info

Przemysław Jastrząb

Projekt „Bibliotheca Sonans”

Okoliczności powstania i tworzenie projektu

Mimo wielu lat istnienia (instytucja została założona w roku 1979 na bazie powstałego w 1966 roku chóru) Wrocławscy Kameraliści nie posiadali stałych partnerów zagranicznych, z którymi mogliby wspólnie tworzyć i realizować międzynarodowe projekty kulturalne. Partnerami zagranicznymi instytucji do roku 2003 – jeżeli w ogóle można mówić o partnerstwie – były instytucje i placówki polskie mające siedziby za granicą, które zajmowały się koordynacją występów zespołów muzycznych kameralistów w krajach swoich siedzib, a także zagraniczne festiwale zapraszające zespoły kameralistów do wykonania koncertów w ramach tychże festiwali. Była to współpraca okazjonalna, przeważnie nie kontynuowana po jednorazowym kontakcie.

We wrześniu 2003 roku członkowie kadry zarządzającej instytucją zostali zaproszeni do wzięcia udziału w spotkaniu informacyjnym dotyczącym edycji na rok 2004 programu Kultura 2000. Priorytetem w ówczesnym *Zaproszeniu do składania wniosków* była ochrona dziedzictwa kulturowego. Wrocławscy Kameraliści jako instytucja muzyczna od lat zajmowali się ochroną dziedzictwa poprzez rozległą działalność edukacyjną, popularyzatorską i koncertową – podczas swych koncertów wykonują bowiem dzieła literatury wokalne i wokально-instrumentalnej powstałe nie tylko w Polsce, lecz w całej Europie, na przestrzeni ostatnich kilkuset lat, tym samym chroniąc je od zapomnienia. Jednakże, zgodnie z terminologią stosowaną w programie Kultura 2000, działalność ta klasyfikowana jest jako „sztuki performatywne”, do których zaliczane są m.in. wszelkiego rodzaju spektakle i koncerty muzyczne, teatralne itp. *Zaproszenie do składania wniosków* na rok 2004 określało, iż w grupie wniosków, które uzyskają wsparcie Komisji, znajdzie się jedynie 10% wniosków z zakresu sztuk performatywnych, za to aż 80% – z zakresu ochrony dziedzictwa.

Wobec powyższego zostaliśmy postawieni przed ważnym wyborem, czy tworzyć – jeżeli w ogóle! – projekt z zakresu sztuk performatywnych, które są nam bliższe, czy też poszukać możliwości stworzenia projektu z zakresu ochrony dziedzictwa, który miałby już na wstępie 8-krotnie większe szanse zaakceptowania podczas postępowania weryfikacyjnego Komisji Europejskiej. Dodać tu również należy, iż do tworzenia projektu w pewnym sensie zabraliśmy się „od końca” – stworzyliśmy projekt w odpowiedzi na *Zaproszenie*, zamiast „dopasować” przemyślany już projekt do oczekiwań wyartykułowanych przez Komisję w *Zaproszeniu do składania wniosków*.

Pomysłem, wokół którego zaczęliśmy budować ideę projektu, było wykorzystanie oryginalnych, zabytkowych partytur muzycznych, stanowiących ruchome dziedzictwo kulturowe. Pierwsze kroki skierowaliśmy zatem do Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, a ściślej, do Oddziału Zbiorów Muzycznych wchodzącego w skład Zbiorów Specjalnych tejże biblioteki, albowiem szefowie artystyczni zespołów tworzących naszą instytucję – Tomasz Dobrański kierujący zespołem Ars Cantus oraz Piotr Karpeta, dyrygent chóru kameralnego Cantores Minores Wratislavienses – od lat korzystają z bogatych zbiorów rękopisów, starodruków i partytur muzycznych zgromadzonych we wrocławskiej bibliotece. Niespełnionym marzeniem obu dyrygentów jest opracowanie i kompletne nagranie bezcennych utworów muzycznych reprezentujących śląską kulturę muzyczną, zdeponowanych w zbiorach „Na Piasku”. Finansowe ubóstwo instytucji nigdy do tej pory nie pozwoliło na zrealizowanie tego śmiałego zamierzenia, zapewne też nieprędko uda się pozyskać fundusze, które pozwolą je w pełni zrealizować. Perspektywa pozyskania środków unijnych sprawiła jednak, iż odżyła nadzieja na przynajmniej częściową realizację tego pomysłu.

Pracownicy Oddziału Zbiorów Muzycznych, następnie zastępca dyrektora biblioteki ds. Zbiorów Specjalnych, Edyta Kotyńska, i wreszcie dyrektor Biblioteki Uniwersyteckiej – Grażyna Piotrowicz, życzliwie ustosunkowali się do propozycji współpracy przy przygotowaniu europejskiego projektu. Wspólnie ustalono, iż podstawową grupą działań w projekcie może być konserwacja i digitalizacja wybranego fragmentu zbiorów muzycznych biblioteki, czyli działanie zgodne z priorytetem Programu Kultura 2000 – ochroną ruchomego dziedzictwa kulturowego.

Pozyskanie partnerów zagranicznych

Jak już wspomniałem na wstępie, Wrocławscy Kameraliści nie posiadali dobrych kontaktów zagranicznych – posiada je za to Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu. Spośród wielu stałych partnerów biblioteki dwóch odpowiedziało na propozycję współtworzenia i realizacji projektu w ramach Programu Kultura 2000 – Biblioteka Narodowa z Pragi i Biblioteka Uniwersytetu w Grazu. Wraz z wrocławską Biblioteką Uniwersytecką uzyskali oni w projekcie status współorganizatorów, równoznaczny z koniecznością wniesienia wkładu finansowego do projektu. W projekcie uczestniczą oni wspólnie w ważnych działaniach, wyznaczających również popularyzatorski charakter przedsięwzięcia – wspólnie przygotowują kolejne tematy wystaw wędrujących o tematyce muzycznej (trzon wystaw stanowią zbiory wrocławskie uzupełnione o nawiązujące do nich zbiory współorganizatorów zagranicznych) prezentowanych w siedzibach współorganizatorów, a także katalogi wystaw, które stanowią dokumentację przedsięwzięcia. Międzynarodowa współpraca bibliotekarzy w projekcie

polega natomiast na wymianie doświadczeń z zakresu konserwacji i digitalizacji zbiorów.

Wrocławscy Kameraliści przyjęli na siebie rolę lidera projektu – głównego koordynatora, instytucji przyjmującej grant i rozliczającej cały projekt. Poza tymi działaniami oraz wspomnianymi wcześniej nagraniami śląskich muzykaliów ilustrujących wystawy, realizują również inne działania merytoryczne: przygotowują i wykonują koncerty powiązane z wernisażami wystaw, koordynują techniczne wykonanie plasz wystawowych oraz druk katalogów i tłoczenie płyt CD zawierających zrealizowane nagrania, które następnie zostaną dołączone do katalogów, a także przygotowują stronę internetową projektu.

Zaproszenie do składania wniosków precyzowało wiele dodatkowych czynników, których zawarcie w projekcie mogło wpłynąć na jego pozytywną ocenę przez Komisję. Jednym z takich czynników jest możliwie jak najszerszy zasięg terytorialny projektu i udział jak największej liczby instytucji z jak największej liczby krajów. Poza sporą grupą polskich instytucji, z którymi nasza instytucja od lat współpracuje i które zdecydowały się zostać partnerami w projekcie, postanowiliśmy poszukać partnerów za granicą. Skorzystaliśmy w tym celu z bazy danych służącej poszukiwaniu partnerów dla projektów Programu Kultura 2000 i na nasze zaproszenie odpowiedziały dwie instytucje: Muzeum Muzyczne z Bratysławy oraz Centrum Kulturalne z Braszowa. Uzyskały one status partnerów i w projekcie przydzielone im zostało zadanie przyjęcia w swoich siedzibach wystaw wędrujących przygotowanych w projekcie.

Termin rozpoczęcia projektu

Na termin rozpoczęcia projektu mogliśmy wybrać dowolny dzień pomiędzy 15 kwietnia a 15 listopada 2004 roku. Ostrzegani byliśmy o możliwych opóźnieniach Komisji w rozstrzygnięciu postępowania kwalifikacyjnego projektów, w związku z tym postanowiliśmy przesunąć datę rozpoczęcia projektu na jesień. Ustaliliśmy ją na 1 września 2004 roku, choć i tak okazało się, że nie uniknęliśmy problemów związanych z opóźnieniem przekazania pierwszej transzy grantu. Komisja poprosiła najpierw o zmiany w budżecie projektu, co spowodowało, iż dopiero w czerwcu otrzymaliśmy umowę do podpisu. Konieczność założenia specjalnego konta bankowego i zawarcie dodatkowego aneksu do umowy z Komisją przesunęło przekazanie nam grantu o kolejne miesiące tak, że na nasze konto należna kwota trafiła dopiero pod koniec października.

O ile zatem pierwsza transza w wysokości 70% grantu jest niezbędna organizatorom do rozpoczęcia projektu, zalecam by ustalać termin rozpoczęcia projektu możliwie najpóźniej przed ostateczną datą ustaloną przez Komisję.

Opis projektu

Zaplanowane działania (*i dlaczego?*):

- restauracja, konserwacja i digitalizacja zabytków i archiwaliów muzycznych znajdujących się w bibliotekach państw współorganizatorów (*priorytetem była ochrona dziedzictwa kulturowego, a rękopisy i starodruki muzyczne stanowią dziedzictwo ruchome*),
- całoroczny cykl miesięcznych wystaw wędrujących (10 powiązanych ze sobą tematów) w miastach współorganizatorów oraz partnerów projektu, prezentujących zabytki i archiwalia muzyczne związane z obszarem Śląska – europejskiego regionu o wielonarodowej przeszłości (*wystawy wędrujące były wskazane jako oczekiwany, ważny element projektów*),
- wernisaże-koncerty połączone z każdą wystawą (*do przedstawienia na wystawach przygotowywane miały być cyfrowe obrazy zabytków muzycznych objętych projektem, ponieważ jednak są one zapisem utworów muzycznych, została zaplanowana również prezentacja na żywo tychże utworów muzycznych*),
- nagrania zabytków muzycznych służące jako tło każdej z wystaw (*tylko podczas wernisaży wystaw miała zabrzmieć muzyka na żywo, nagrania odtwarzane zaś miały być przez cały czas prezentowania wystawy*),
- przygotowanie strony internetowej przedsięwzięcia zawierającej reprodukcje zdigitalizowanych druków i rękopisów, ich opisy bibliograficzne, informacje dotyczące projektu oraz nagraną muzykę (*Internet to ważne medium pozwalające na znaczne poszerzenie kręgu odbiorców, również o osoby niepełnosprawne*),
- na zakończenie projektu przygotowanie drukowanych katalogów wystaw zawierających również płyty CD z nagraną muzyką oraz rozesłanie ich do sieci 120 europejskich bibliotek (*wydawnictwo takie stanowi dokumentację projektu, przesłanie zaś go do bibliotek i włączenie w skład ich księgozbiorów pozwala na utrwalenie efektów projektu*).

Szczegóły realizacji

Restauracja, konserwacja i digitalizacja

Wrocław (Polska) – Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego

Graz (Austria) – Karl-Franzens-Universität, Universitätsbibliothek

Praga (Czechy) – Národní knihovna

1.09.2004–30.08.2005

Wystawy

Wrocław – hol przy Sali Muzycznej Oratorium Marianum w Gmachu Głównym Uniwersytetu Wrocławskiego

Graz (Austria) – główna sala wypożyczalni biblioteki uniwersyteckiej

Praga (Czechy) – główna sala wypożyczalni biblioteki uniwersyteckiej
Bratysława (Słowacja) – prezbiterium sali muzycznej Muzeum Muzycznego
(oddział Słowackiego Muzeum Narodowego)
Braszków (Rumunia) – hol centrum kulturalnego
21.10.2004–15.08.2005

Koncerty-wernisaże

Wrocław – Sala Muzyczna Oratorium Marianum w Gmachu Głównym Uniwersytetu Wrocławskiego (10 koncertów)
Graz (Austria) – Czytelnia oraz Sala Muzyczna biblioteki uniwersyteckiej (2 koncerty)
Praga (Czechy) – Sala Zwierciadłana Biblioteki Narodowej (2 koncerty)
Bratysława (Słowacja) – Sala Muzyczna Muzeum Muzycznego (2 koncerty – imprezy towarzyszące projektowi)
21.10.2004–9.07.2005

Nagrania

Wrocław – Oratorium Marianum oraz Klub Muzyki i Literatury
Sala Balowa Pałacu Krobielowice k/Wrocławia
10 kilkudniowych sesji nagraniowych w okresie 15.09.2004–15.05.2005



Koncert w sali Oratorium Marianum inaugurujący we Wrocławiu cykl wystaw Bibliotheca Sonans. Chórem Cantores Minores Wratislavienses dyryguje Piotr Karpeta, fot. J. Katarzyński

Przygotowanie strony internetowej oraz druk katalogów i wydanie płyt CD
Wrocław (oraz korekty w Grazu, Pradze i Bratysławie)
1.09.2004–15.08.2005

Wybrane cele projektu (wraz z uzasadnieniem)

- promocja wzajemnego poznawania kultur, przełamywanie barier mentalnych wśród uczestniczących w projekcie widzów i słuchaczy – zwłaszcza wśród młodzieży (*dlatego wśród współorganizatorów znalazły się biblioteki i uniwersytety – miejsca odwiedzane licznie przez osoby młode*),
- promocja wzajemnego poznawania kultury i historii narodów Europy (*kultura muzyczna zawsze miała wymiar ponadnarodowy, projekt ma za zadanie pokazać, iż dla muzyki i muzyków granice nigdy nie istniały*),
- wspieranie na poziomie europejskim wspólnego dziedzictwa kulturowego o szczególnym znaczeniu dla Europy, propagowanie umiejętności i dobrych praktyk w zakresie konserwacji i ochrony tegoż dziedzictwa kulturowego (*dzięki realizacji projektu od zniszczenia uratowane zostały cenne rękopisy i starodruki muzyczne, które długo jeszcze oczekiwałyby na konserwację*),
- kreatywne zastosowanie nowych technologii i mediów na rzecz twórczości – digitalizacja rękopisów i starodruków, Internet (*zastosowanie nowych technik w pracy tradycyjnego zespołu muzycznego – chóru*),
- łączenie tradycji i innowacji w kulturze, przeszłości z przyszłością (*muzyczne zabytki sprzed wieków w Internecie i na CD*).

Wybrane rezultaty projektu

- podniesienie kwalifikacji pracowników bibliotek poprzez wymianę doświadczeń, zakup nowego sprzętu do digitalizacji i szkolenia w zakresie jego obsługi, poznanie nowych metod restauracji,
- poszerzenie repertuaru wykonywanego przez europejskie zespoły muzyczne o dzieła na nowo odkryte dzięki projektowi.
- utrwalenie w katalogach wystaw ok. 300 obiektów – cennych zabytków z bibliotek współorganizatorów oraz nagranie na CD ok. 200 minut muzyki.
- wzrost świadomości u odbiorców w dziedzinach:
 - zbiorów i zabytków muzycznych przechowywanych w bibliotekach, w ich miejscu przebywania lub zamieszkania,
 - zbiorów związanych z ich narodowymi twórcami, przechowywanych w bibliotekach innych krajów,
 - rozprzestrzeniania się osiągnięć kulturalnych – swobodnego przepływu artystów i rozpowszechniania ich dzieł muzycznych w ubiegłych wiekach,
 - sensu zachowywania i ochrony zabytków w bibliotekach.

Europejska wartość dodana

- uświadomienie odbiorcom projektu ogólnoeuropejskiego charakteru dziedzictwa kulturowego poszczególnych krajów (dziedzictwo ruchome w postaci zabytków muzycznych),
- współpraca w przeprowadzeniu działań konserwatorskich oraz muzykologicznych prac badawczych, których przeprowadzenie jest możliwe tylko na ponadpaństwowym poziomie,
- duży zasięg oraz wielość kanałów informacyjnych rozprzestrzeniania się projektu – środowiska naukowe, słuchacze koncertów, zwiedzający (również przypadkowo) wystawy, wszyscy posiadający dostęp do Internetu – wzajemne poznawanie kultur na przykładzie wielonarodowego regionu Śląska,
- możliwość kontynuacji projektu w następnych latach przy rozszerzeniu grupy współorganizatorów i partnerów z możliwością skupienia się wówczas na kolejnych europejskich regionach.

Grupy działań objęte projektem

- **restauracja, konserwacja i digitalizacja zabytków i archiwaliów muzycznych znajdujących się w bibliotekach państw współorganizatorów**

Na początku projektu zakupiliśmy Bibliotecę Uniwersytetu Wrocławskiego skaner wielkoformatowy, który służyć będzie digitalizacji materiałów nutowych, graficznych i rękopiśmiennych w czasie projektu, a także po jego zakończeniu. Wdrożenie urządzenia do pracy we wrocławskiej Bibliotece Uniwersyteckiej nastąpiło przy udziale ekspertów zajmujących się digitalizacją w Bibliotece Uniwersyteckiej w Grazu. Amortyzacja skanera jest rozliczana w projekcie. Digitalizacja oznacza utrwalenie obrazu obiektu w formie cyfrowej, która może być następnie przechowywana, w dowolny sposób edytowana, wykorzystywana do wydawnictw i rozpowszechniana. W pierwszym miesiącu trwania projektu biblioteki ustaliły wspólnie dokładną ilość obiektów i zakres prac renowacyjnych i konserwatorskich, które miały zostać przeprowadzone, by móc zorganizować pozostałe działania objęte projektem, m.in. zorganizować wystawy. Kolejność wybieranych obiektów uwarunkowana została ustalonym harmonogramem wystaw.

Największe znaczenie dla projektu miały prace wykonane na skanerze wielkoformatowym – skany, służące przygotowaniu plansz wystawowych i katalogów wystaw, udostępnione następnie na stronie www. Na tym etapie odbyły się spotkania studyjne bibliotekarzy, którzy wybrali reprezentatywne i najbardziej interesujące obiekty do wystaw, które w przyszłości mogą stać się ważnym przyczynkiem do badań muzykologicznych i historycznych. Biblioteka we Wrocławiu zaproponowała trzy niezwykle cenne kolekcje:

- inkunabułów (najstarszych druków wydanych do roku 1501),
- muzykaliów z tzw. Bibliotheca Rudolphina,
- rękopisów muzycznych z Kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu.

Większość obiektów pochodziła z biblioteki we Wrocławiu, ale uszczegółowienie tematów wystaw sprawiło, iż do prac włączone zostały również zabytki z bibliotek w Pradze i Grazu.

Ta grupa działań skierowana była głównie do specjalistów bibliotekarzy i konserwatorów. W wyniku jej przeprowadzenia zachowane od zniszczenia zostaną zabytki muzyczne, ich utrwalenie poprzez digitalizację zapewni im trwalszą ochronę i łatwiejszą dostępność dla zainteresowanych naukowców.

- **całoroczny cykl miesięcznych wystaw wędrujących po miastach współorganizatorów oraz partnerów projektu (10 tematów), prezentujących zabytki i archiwalia muzyczne współorganizatorów związane z obszarem Śląska – europejskiego regionu o wielonarodowej przeszłości**

Na początku projektu wykonane zostały zestawy ekspozycyjne – dla każdego współorganizatora zestaw 5 stojaków na plansze w formacie zbliżonym do A0 (100×120 cm) wraz z kompletem oświetlenia i zestawem odtwarzającym płyty CD.

Cykl przygotowania wystaw wyglądał następująco:

- ustalenie listy konkretnych zabytków muzycznych, które łącznie ze sobą utworzą każdy temat (od kilkunastu do maksymalnie 35 obiektów dla każdego tematu),
- przygotowanie opisów bibliograficznych do każdego obrazu graficznego prezentowanego na planszach,
- wykonanie tłumaczeń przygotowanych opisów bibliograficznych na języki państw współorganizatorów oraz język angielski,
- połączenie tekstów i plików graficznych powstałych w procesie digitalizacji,
- wykonanie plansz (z tworzywa PCV) – dwustronnych w formacie 100×120 cm, druk kolorowy solwentowy na folii matowej naklejanej na PCV,
- przed pierwszą wystawą zostały zainstalowane stojaki z oświetleniem i nagłośnieniem, każdy temat jest eksponowany przez miesiąc, po czym zostaje zastąpiony następnym, a zdemontowane plansze są przewożone do następnego współorganizatora i tam wystawiane,
- po ostatniej wystawie w każdym miejscu stojaki zostaną zdemontowane.

Ta grupa działań posłużyła wydobyciu na światło dzienne oraz prezentacji w bardzo atrakcyjnej formie (duże powiększenia na planszach) zabytków muzycznych, które zazwyczaj nie są dostępne przeciętnym odbiorcom. Grupy docelowe tych działań to:

- zwiedzający zabytkowe wnętrza bibliotek i uniwersytetów,

- pracownicy i studenci uczelni,
- wszelkie osoby, które będą uczestniczyć w różnych wydarzeniach organizowanych w salach, przy których prezentowane są wystawy,
- melomani, którzy zechcą przybyć na wernisaż – koncert każdej z wystaw,
- wszelkie osoby, które natkną się na wystawę przypadkowo (a zatem na przykład te, które celowo by na nią nie przybyły, a zwiedzą ją tylko dzięki jej usytuowaniu w głównym ciągu pieszym budynku użyteczności publicznej),

• **wernisaże-koncerty**

Koncerty otwierające wystawy zaplanowano we Wrocławiu, Grazu i Pradze według poniższego harmonogramu: we Wrocławiu – 10 koncertów, zaś w Grazu i Pradze po 2 (terminy zaznaczono **łustym drukiem** w tabeli). W toku realizacji projektu okazało się, iż dodatkowe 2 koncerty, jako imprezy towarzyszące projektowi, uda się zorganizować również w Bratysławie:

Wrocław	Graz	Praga	Bratysława	temat wystawy	koncert w wykonaniu
X 2004	XI 2004	VII 2005	IV 2005	Muzyka śląska XV–XX w., cz. 1	CMW
XI 2004	XII 2004	X 2004	V 2005	Krótką historia muzyki polskiej, cz. 1	CMW
XII 2004	I 2005	XI 2004		Musica Rediviva z wrocławskich druków muzycznych XVI i XVII w.	AC
I 2005	III 2005	XII 2004		Muzyka XIX-wiecznego Wrocławia, Grazu i Pragi, cz.1	CMW
II 2005	III 2005	I 2005		Muzyka śląska XV–XX w., cz. 2	CMW
III 2005	IV 2005	II 2005		Krzeszowska książka pasyjna	AC i CMW
IV 2005	V 2005	III 2005		Joseph von Eichendorff	CMW
V 2005	VI 2005	IV 2005		Krótką historia muzyki polskiej, cz. 2	CMW
VI 2005	VII 2005	V 2005		Muzyka XIX-wiecznego Wrocławia, Grazu i Pragi, cz. 2	CMW
VII 2005	X 2004	VI 2005	VI 2005	Serene mente iubilo – muzyka z rękopisów XII–XVI w.	AC

AC – zespół Ars Cantus, CMW – chór Cantores Minores Wratislavienses

Celem organizacji koncertów jest zaprezentowanie oglądającym wystawy również muzyki wykonywanej na żywo.

• **nagrania zabytków muzycznych służące jako tło dla każdej z wystaw**

Ta grupa działań obejmuje:

- przygotowanie przez Chór Kameralny „Cantores Minores Wratislavienses” oraz wokalny zespół „Ars Cantus”, specjalizujący się w wykonawstwie



Wystawa „Muzyka kompozytorów śląskich XV–XX wieku, cz.2” w wypożyczalni głównej Biblioteki Narodowej w Pradze, fot. P. Jastrząb

muzyki dawnej repertuaru dla każdej z wystaw – w większości utworów, których forma graficzna (partytura) prezentowana jest na wystawie, lecz również utworów, które znajdują się w zbiorach biblioteki i mimo mało interesującej formy graficznej zasługują na ich utrwalenie,

- nagrania repertuaru w salach we Wrocławiu i Krobielowicach – przynajmniej na 3 tygodnie przed inauguracją każdego tematu wystawy,
- montaż i mastering nagrań,
- wytłoczenie płyt CD, które w połączeniu z drukowanymi katalogami wystaw zostaną wysłane do około 120 europejskich bibliotek w ramach porozumienia o wymianie wydawnictw,
- przygotowanie nagrań w powszechnym formacie internetowych plików muzycznych (mp3) i umieszczenie ich na stronie internetowej projektu,
- prezentacja muzyki podczas godzin otwarcia budynków, w których prezentowane są wystawy, możliwość sterowania urządzeniem nagłaśniającym przez słuchaczy i wybierania utworów, które chcieliby usłyszeć.

Celem tych działań jest upowszechnienie nieznanych nagrań, jak również uzmysłowienie zwiedzającym wystawy różnorodności oraz ewolucji form zapisu nutowego. Wystawa w połączeniu z nagraną muzyką oddziaływać będzie na wyobraźnię zwiedzających.



*Zestaw stojaków wystawowych w holu sali Oratorium Marianum we Wrocławiu,
fot. J. Katarzyński*

Grupą docelową są zwiedzający wystawę, a także sami bibliotekarze i muzykolodzy biorący udział w projekcie. Trwały ślad pozostanie w zbiorach bibliotek, do których nagrania zostaną wysłane. Muzyka będzie dostępna darmowo w Internecie, co sprawi, że będą mogli jej słuchać ludzie w dowolnym zakątku Europy, posiadający dostęp do Internetu oraz kartę dźwiękową i głośniki w swoim komputerze osobistym.

• **przygotowanie strony internetowej dla przedsięwzięcia**

Strona internetowa zawierać będzie:

- udostępnione w odpowiedniej rozdzielczości reprodukcje rękopisów i druków,
- opisy zabytków muzycznych,
- opisy części muzycznej projektu wraz z plikami muzycznymi możliwymi do pobrania ze strony,
- artykuły powstałe w trakcie prac nad projektem, związane z prowadzonymi badaniami, konserwacją i digitalizacją.

Celem jej stworzenia jest możliwość bardzo znacznego rozszerzenia kręgu odbiorców projektu, również o osoby niepełnosprawne, które mogłyby mieć znaczne problemy z przybyciem na wystawę. W znaczny sposób zostaną dzięki temu zredukowane koszty rozpowszechniania projektu.

Strona jest dostępna pod adresem www.bibliothecasonans.info (do końca czerwca zostanie już w połowie wypełniona treścią).

• **katalogi wystaw**

Katalogi wystaw to 24–28-stronicowe zeszyty formatu A5 wydawane w miarę postępu prac nad konserwacją, digitalizacją i przygotowywaniem kolejnych wystaw. Każdy zeszyt zawiera odpowiednio pomniejszone reprodukcje oraz teksty z plansz wystawowych jednego tematu. Do końca trwania projektu wydanych zostanie 10 zeszytów oraz zeszyt 11, zawierający podsumowanie projektu. Całość zebrana zostanie w sztywnym pudełku wraz z płytami CD.

Celem jest utrwalenie efektów projektu. Katalogi zostaną rozesłane do około 120 bibliotek, którym Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego rozsyła swoje wydawnictwa w ramach wymiany. W bibliotekach zostaną włączone do podstawowego księgozbioru.

Finanse

Wkład własny lidera i współorganizatorów	120 000 euro
Wrocławscy Kameraliści Cantores Minores Wratislavienses	42 000 euro
Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu	54 000 euro
Karl-Franzens-Universität w Grazu (Austria)	12 000 euro
Národní knihovna České Republiky w Pradze (Czechy)	12 000 euro
Grant Komisji Europejskiej	70 000 euro
przekazywane w dwóch transzach:	
1. 70% w październiku 2004	
2. 30% po rozliczeniu projektu	

Łączny budżet projektu	190 000 euro
-------------------------------	---------------------

Pozyskanie środków na wkład własny:

- jako samorządowa instytucja kultury – jednostka organizacyjna Gminy Wrocław – posiadamy stałą dotację gminy na działalność; pisząc projekt przewidywaliśmy, że w przypadku przyznania nam grantu pracę instytucji będziemy musieli podporządkować projektowi, tym samym część z naszych dotacji na lata 2004 i 2005 (głównie z części przeznaczonej na pensje naszych pracowników artystycznych) wykorzystujemy w projekcie,
- od gminy otrzymaliśmy wsparcie – dotację celową – na realizację projektu,
- w gminie również staramy się o pożyczkę na dokończenie projektu (brakujące 30% grantu).

Nie staraliśmy się o promesę, nie korzystamy też z kredytów komercyjnych.

Podsumowanie

Podczas realizacji projektu spotkaliśmy się z nielicznymi problemami. O dziwo – nie dotyczyły one partnerów zagranicznych (ci mieli jednakże tylko 20% udział we wkładzie finansowym), a raczej barier mentalnych wśród polskich służb księgowych, obsługujących nasze instytucje realizujące projekt. Także problemem jest szeroko praktykowana przez polskie Urzędy Skarbowe uznaniowość i dowolność interpretacyjna przepisów prawa – pewne opóźnienie na starcie projektu spowodowała konieczność oczekiwania na odpowiedź urzędu w kwestii wypłaty honorariów dla osób fizycznych z kwoty przyznanego grantu.

Pewne zawirowania finansowe na starcie spowodowało również wspomniane już opóźnienie w przekazaniu I transzy grantu. Grant spłynąłby pewnie wcześniej, gdybyśmy już na etapie składania wniosku wiedzieli, iż do obsługi grantu nie wystarczy zwykłe konto bankowe, lecz potrzebne jest specjalne konto nominowane w euro. O tym jednak nie dowiedzieliśmy się podczas spotkań informacyjnych, nie znaleźliśmy takiej informacji w *Zaproszeniu*.

Realizacja projektu zdominowała życie naszej instytucji na około półtora roku. Najpierw prawie dwa miesiące zajęło nam przygotowanie wniosku aplikacyjnego, potem dwa miesiące trwało podpisywanie umów z Komisją oraz działania przygotowawcze do projektu. Następnie część najprzyjemniejsza, czyli realizacja półtorarocznego projektu, po którym rezerwujemy sobie jeszcze dwa miesiące na rozliczenie projektu, podsumowanie i powrót do normalnej działalności. Realizacja projektu spowodowała konieczność zatrudnienia dodatkowych osób do jego obsługi. Spowodowała również, że musieliśmy zrezygnować z części działalności merytorycznej, którą normalnie byśmy podjęli nie realizując projektu. Generalnie projekt ustalił zakres działalności merytorycznej instytucji w okresie jego trwania.

Niewątpliwie konieczność posiadania partnerów zagranicznych w programie Kultura 2000 częstokroć może wpływać na decyzję o odstąpieniu od przygotowania i realizacji projektu w tym programie. Na przykładzie naszej instytucji widać, że gdybyśmy mieli się opierać wyłącznie na naszych dotychczasowych kontaktach, ciężko byłoby nam stworzyć międzynarodowy projekt i zebrać grupę instytucji, które mogłyby złożyć wspólną aplikację. Jednakże udało nam się pozyskać współorganizatorów dzięki pomocy innej polskiej instytucji, zaś partnerów poprzez bazę danych. Z perspektywy niemalże roku, w którym projekt był realizowany, stwierdzam, że projekt przyczynił się do nawiązania bliskiej współpracy z partnerami zagranicznymi, która na pewno zaowocuje w przyszłości kolejnymi, wspólnie realizowanymi przedsięwzięciami. Z drugiej strony należałoby się zastanowić, czy możliwość realizacji projektów bez udziału partnerów zagranicznych miałaby sens w programie Kultura 2000.

Uważam, że tylko realizacja wspólnych, międzynarodowych, często innowacyjnych przedsięwzięć uzasadnia istnienie programu oraz wydatkowanie wysokich kwot grantów, które są w nim przyznawane.

Czy było warto?

TAK!!!

- pozyskaliśmy grant, który umożliwił nam sfinansowanie planów artystycznych, na które wcześniej ciężko było nam pozyskać środki z innych źródeł,
- nasi pracownicy w czasie realizowania projektu byli lepiej wynagradzani,
- zdobyliśmy doświadczenia i nowe kontakty,
- nasza instytucja (w przypadku akceptacji naszych raportów końcowych) uzyska ważny atut w postaci dobrej oceny instytucji po dobrze zrealizowanym projekcie, co nie jest bez znaczenia, jeśli będziemy występować o kolejne granty,
- pozostanie nam wyposażenie w postaci stojaków wystawowych oraz zestawów plansz ilustrujących sporą część śląskiej spuścizny muzycznej, dzięki którym nadal możemy realizować wystawy, również po zakończeniu projektu.

Przemysław Jastrząb – absolwent Wydziału Nauk Przyrodniczych Uniwersytetu Wrocławskiego w kierunku geografia, specjalności kartografia. Studiował również prawo na tymże uniwersytecie oraz uczył się śpiewu w klasie Bogdana Makala. Od 1996 r. zajmuje się organizowaniem przedsięwzięć kulturalnych, początkowo jako prezes Towarzystwa Muzycznego „Consonanza”, następnie współorganizator festiwali muzycznych we Wrocławiu i Świdnicy (Międzynarodowego Festiwalu Bachowskiego, Opery Kameralnej Świdnica, Forum Musicum Wrocław), obecnie menedżer projektów Wrocławskich Kameralistów Cantores Minores Wratislavienses. Bibliotheca Sonans jest jego pierwszym projektem w programie Kultura 2000, dla którego współtworzył koncepcję, przygotował wniosek i który koordynuje.



Logo projektu. Z archiwum WSHE



Projekt plakatu. Z archiwum WSHE

<p>Program: Kultura 2000</p> <p>Projekt: EuRoLiteraTur – interactive and multimedia exhibition</p> <p>Termin: 01.05.2004–30.04.2005</p> <p>Wysokość grantu: 149 950,00 €</p> <p>Lider projektu: The Romanian Literature Museum (RO)</p> <p>Współorganizatorzy:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi (WSHE) (PL) • Colline Romane Turismo SpA (IT) • Magister Software (RO) • Mt Formación y Educación (ES) • Tempo Centre (CZ) • Prefecture of Athens (GR) <p>Partnerzy:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bucharest Municipality (RO) • Bucharest University (RO) • Centre de Sculpture (FR) • Hary Irwin Foundation (UK) • Microsoft Corporation (RO) • Museu Nacional da Imprensa (PT) • Noesis Cultural Society (RO) • Romanian Crafts Foundation (RO) • Romanian Cultural Centre – Vienna (RO) 	<p>Program: Kultura 2000</p> <p>Projekt: Exhibition of Works of Visual Art about Emigration</p> <p>Termin: 01.04.2002–31.03.2003</p> <p>Wysokość grantu: 75 000 €</p> <p>Lider projektu: Associazione Culturale „Quarto di Santa Giusta” Centro Multimediale (IT)</p> <p>Współorganizatorzy:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi (WSHE) (PL) • Association Socio-Culturelle „Art et Manière” (FR) • Migrations Culturelles Aquitaine Afrique (FR) • Taqafat-Culturas (ES) • Romanian Embassy in London (RO)
--	--

Joanna Szczecińska

Projekty „EuRoLiteraTur” oraz „Wystawa sztuk wizualnych na temat emigracji”

Program Kultura 2000 w uczelni niepaństwowej. Doświadczenia Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi

Koordinator projektów międzynarodowych wie, iż najczęściej dotyczą one przeciwdziałania bezrobociu, podnoszeniu lub zmianie kwalifikacji zawodowych, umiędzynarodowieniu edukacji, pomocy grupom defaworyzowanym. Są to tematy kluczowe dla zrównoważonego rozwoju Europy, ale po pewnym czasie nie są już ekscytujące. Temat kultury i działań artystycznych jest zatem dla koordinatorów bardzo miłą odmianą.

Osobiście o Programie Kultura 2000 dowiedziałam się w roku 2001 czyli po 3 latach pracy przy projektach międzynarodowych. Oznaczało to dla mnie możliwość połączenia pracy i przyjemności, a także szansę wykorzystania mojego pierwotnego wykształcenia – kulturoznawstwa.

Nakłady na kulturę w Polsce nigdy nie były wystarczające. Myślę, iż nie dotyczy to tylko Polski. Kultura potrzebuje pomocy w każdym kraju. Różnego rodzaju pomocy. Program Kultura 2000 jest jednym z narzędzi, które może tę pomoc zaoferować. Niektóre instytucje mają świetne pomysły, ale brakuje im pieniędzy na ich realizację. Dla innych ich zdobycie nie jest aż takim problemem, ale nie nawiązały dotychczas międzynarodowych kontaktów. Jeszcze inni potrzebują inspiracji i uczestnictwa w ciekawym, porywającym przedsięwzięciu. Kultura 2000 zapewnia rozwiązanie wszystkich tych problemów.

Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi posiada jeden kierunek artystyczny – grafikę komputerową, ale poza tym nie prowadziła ożywionej działalności artystycznej. Udział w Programie Kultura 2000 od roku 2001 zmienił to stanowisko. Pierwszy udany projekt kulturalny ożywił wyobraźnię artystyczną władz uczelni. Powstała w WSHE Galeria Patio. Co miesiąc prezentowana jest w niej nowa wystawa promująca różnorodną sztukę współczesną – malarstwo, grafikę, rzeźbę, instalacje artystyczne itp. Coraz częściej wystawiane są również prace naszych studentów i ich profesorów (co najmniej 2 razy do roku). Powstała Katedra Arteterapii, która pod kierownictwem profesora Wiesława Karolaka organizuje warsztaty artystyczne. Zatem sztuka na stałe zagoś-



„Kresy. Duchy emigrantów” N. Stankiewicz. III wyróżnienie w konkursie „Emigracja – moje doświadczenia – moje przemyślenia”. Z archiwum WSHE

ciła w murach uczelni prywatnej, mimo iż większość jej kierunków nie jest artystyczna. Niewątpliwie oznacza to wzbogacenie codziennego życia Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi – sztuka stała się jej stałą ofertą. Częściowo jest to zasługa projektów z Programu Kultura 2000, które udowodniły nam, iż nie trzeba być Akademią Sztuk Pięknych, aby aktywnie uczestniczyć w tworzeniu przedsięwzięć artystycznych i odnieść sukces.

Uczestnictwo w projektach Programu Kultura 2000 wzmocniło również medialnie pozycję WSHE na rynku regionalnym. Informacje o imprezach artystycznych były zawsze chętnie publikowane przez prasę i lokalne media. WSHE w oczach czytelników i odbiorców stała się miejscem ciekawych spotkań ze sztuką, a nie tylko szkołą niepubliczną.

Zyskała również kadra artystyczna związana z naszą uczelnią. Zwykle artyści mają ciekawe i nowatorskie pomysły twórcze, ale nie umieją na ich realizację pozyskać odpowiednich środków finansowych, nie potrafią przebrnąć przez zawile procesy biurokratyczne. Pomaga im w tym Dział Projektów Międzynarodowych WSHE. Bierze on na siebie cały ciężar administracyjno-finansowy przygotowania aplikacji, również ciężar poszukiwania partnerów lub koordynatorów, profesorowie zajmują się jedynie stroną merytoryczną projektu. Posiadając taki komfort, chętnie przychodzą i opowiadają o swoich wizjach, planach, zamierzeniach i chcą je realizować z WSHE.

Pierwszy projekt pod tytułem „Wystawa sztuk wizualnych na temat emigracji” (Exhibition of Works of Visual Art About Emigration) w ramach Programu Kultura 2000 WSHE wygrała w roku 2002. Nasza uczelnia była w nim współorganizatorem, zaś koordynator – Associazione Culturale „Quarto di Santa Giusta” Centro Multimediale pochodził z Włoch, z miasta L’Aquila. Poza tym w projekcie uczestniczyły również: urząd wojewódzki regionu Abruzzo (Włochy) oraz trzy stowarzyszenia zajmujące się promocją sztuki afrykańskiej i muzułmańskiej w Europie: Association Socio-Culturelle Art et Manière (Francja), Migrations Culturelles Aquitaine Afrique (Francja), Taqafat-Culturas (Hiszpania). Był to projekt jednoroczny, trwał od 1 kwietnia 2002 r. do 31 marca 2003 r. Całkowity budżet projektu opiewał na 200 000 euro, grant z Programu Kultura 2000 wynosił 100 000 euro, z czego do WSHE należało 30 000 euro.

Celem projektu była przede wszystkim promocja artystów i dzieł poruszających tematykę emigracji, ale jednocześnie wykorzystywanie przy tworzeniu dzieł artystycznych nowoczesnych technologii multimedialnych oraz wzmacnianie zrozumienia wielokulturowości Europy.

Zgodnie z założeniami pomysłodawców tego wydarzenia emigracja jest rozumiana bardzo szeroko: zarówno jako osobiste i jednostkowe przeżycie, a także jako problem społeczny i polityczny. Dla współczesnych społeczeństw emigracja coraz częściej jest zjawiskiem codziennym i naturalnym. Nie można już negować jej znaczenia kulturowego, ale należy zauważyć, jak wiele korzyści może ona przynieść społeczeństwu. Dlatego też celem projektu była promocja dziedzictwa artystycznego różnych kultur, przekazywanego przez emigrantów, oraz integracja imigrantów ze społeczeństwami europejskimi.

Partnerzy zostali wybrani z bazy danych Kultury 2000 poprzez koordynatora zgodnie z kluczem emigracyjnym. Region Abruzzo we Włoszech słynął z tego, iż w XIX wieku z tego terenu wyemigrowało do Ameryki najwięcej osób w historii tego kraju. Łódź była przykładem miasta, którego dobrobyt został zbudowany na różnorodności kultur. Instytucje z Francji pomagały zaistnieć w Europie artystom – emigrantom z Afryki, organizując im wystawy, happeningi itp. Taqafat-Culturas czynił to samo dla artystów mieszkających obecnie w Hiszpanii o pochodzeniu muzułmańskim.

Zgodnie z zamysłem koordynatora każdy z partnerów miał za zadanie zorganizować kilka wydarzeń artystycznych, których motywem przewodnim była emigracja. Koordynator pozostawiał partnerom wolną rękę w wyborze tych wydarzeń – zgodnie z ich zainteresowaniami, możliwościami i budżetem. Istniał również jeden element wspólny i obowiązkowy dla wszystkich – było to zorganizowanie konkursu artystycznego na temat emigracji w każdym z krajów partnerskich. Laureaci tego konkursu mieli wspólnie współtworzyć międzynarodową wystawę w L’Aquila.



„Wciąż uciekamy” P. Hajek. IV nagroda w konkursie „Emigracja – moje doświadczenia – moje przemyślenia”. Z archiwum WSHE

W pierwszym okresie trwania projektu powstał w naszej uczelni zespół merytoryczny, którego zadaniem było stworzenie scenariusza imprez realizowanych w ramach projektu. W oparciu o ten scenariusz WSHE zorganizowała:

- Ogólnopolski konkurs artystyczny sztuk wizualnych adresowany do młodych artystów zawodowych (do lat 30) oraz artystów amatorów pod tytułem „Emigracja – moje doświadczenia, moje przemyślenia”.

Wszystkie nadesłane prace zostały wystawione w Galerii Patio w siedzibie WSHE. Następnie jury wybrało najlepsze prace. Zwycięskie prace uczestniczyły w międzynarodowej wystawie kończącej projekt w L’Aquila we Włoszech oraz zostały opublikowane z katalogu wystawy. Laureatami konkursu zostali: Pani Izabela Szymczak – praca „Cukrowe wzgórze” (I nagroda); pani Karolina Freino, praca „Nawlekając wspomnienia – zostawiając znaki” (II nagroda), pani Emilia Orzechowska, praca „Facescape” (III nagroda), pan Przemysław Hajek, praca „Wciąż uciekamy” (IV nagroda).

- 3-dniowy przegląd etiud filmowych studentów Łódzkiej Szkoły Filmowej pt. „Emigracja. Znaleźć swoje miejsce”.

W czasie przeglądu zostało zaprezentowanych 30 filmów. Przegląd odbywał się w dniach 7–9 kwietnia 2003 r. 7 kwietnia odbył się pokaz etiud zrealizowanych przez dwóch wybitnych absolwentów PWSFTViT: Jerzego

Skolimowskiego i Romana Polańskiego. Obaj wyemigrowali z Polski i do tej pory tworzą za granicą. 8 kwietnia zebrano filmy, które w bezpośredni sposób opowiadały o emigracji, zaś 9 kwietnia pokazano filmy studentów obcokrajowców z ostatnich lat.

- Wystawę plakatów Rafała Olbińskiego – znanego polskiego artysty, który wiele lat swego życia spędził poza granicami Polski. Wystawa odbyła się w Galerii Sztuki Patio w dniach 24 marca –12 kwietnia 2003 r.
- Warsztat z projektowania graficznego dla studentów WSHE prowadzony przez Pana Rafała Olbińskiego pt. „Globalizacja” w dniach 26–27 marca 2003 r.
- Warsztat artystyczny „Dialog bezsłowny Dialog” prowadzony przez prof. Wiesława Karolaka, który był zaproszeniem do dialogu w języku wizualnym – koloru, form i kształtów, znaków. Zapraszaliśmy do wykonywania prac zawierających rozważania dotyczące wszelkiego rodzaju dialogów: z samym sobą, z drugim człowiekiem, ze światem.

Realizacja projektu od strony merytorycznej nie sprawiła WSHE żadnych kłopotów. Niestety dość bolesna okazała się realizacja projektu od strony administracyjnej. Było to związane przede wszystkim z osobą koordynatora, który wobec administracyjno-finansowych obowiązków okazał się całkowicie bezradny. Niestety wpłynęło to znacząco również na działania administracyjno-finansowe innych partnerów.

Dla WSHE był to pierwszy projekt w Programie Kultura 2000, nie byliśmy zatem biegli w gąszczu unijnych regulacji dotyczących tego programu. Od koordynatora nie uzyskaliśmy w tej mierze żadnej pomocy, musieliśmy bezpośrednio kontaktować się z polskim Punktem Kontaktowym lub osobą desygnowaną do Programu w Komisji Europejskiej. Nie uniknęliśmy błędów finansowych, które trzeba było korygować po złożeniu raportu końcowego.

W czasie realizacji projektu zdarzały się okresy bardzo długiej ciszy i stagnacji. Każdy z partnerów zajęty był przygotowaniem własnych imprez. Koordynator nie mobilizował pozostałych współorganizatorów do wzajemnych kontaktów. Z tego powodu projekt nie zawsze i nie do końca realizowany był w duchu rzeczywistej współpracy europejskiej – czuło go się najsilniej jedynie na początku i przy końcu realizacji projektu.

W trakcie trwania tego projektu poznaliśmy również problemy finansowe towarzyszące projektom Programu Kultura 2000. Pierwszy znaczący problem to konieczność prefinansowania projektu. Niestety proces podpisywania umowy między koordynatorem a Komisją, a następnie między koordynatorem a partnerami trwał dość długo – około 3,5 miesiąca, a jest to przecież warunek konieczny do otrzymania pierwszej partii pieniędzy. W tym czasie uczelnia musiała finansować projekt ze środków własnych.

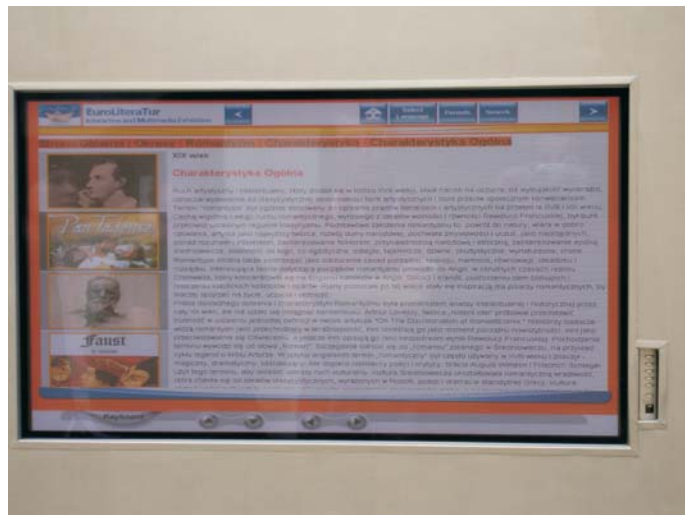


Wystawa EuRoLiteraTur w WSHE w Łodzi. Z archiwum WSHE

Sytuacja powtórzyła się po zakończeniu projektu. Okres akceptacji raportu końcowego był wyjątkowo długi. Była to „zasługa” koordynatora, który popełnił wiele błędów formalnych przy tworzeniu raportu i musiał dosyłać dużo wyjaśnień i korekt. W rezultacie końcowe 30% naszego budżetu otrzymaliśmy po 13 miesiącach od zakończenia projektu. Oczywiście w praktyce oznaczało to niemożność odzyskania środków finansowych przez ponad rok.

Niemniej władze uczelni uznały uczestnictwo w europejskich projektach kulturalnych za wartościowe i jesienią 2003 roku WSHE złożyła kolejny projekt w Programie Kultura 2000 jako współorganizator, tym razem z Rumuńskim Muzeum Literatury z Bukaresztu w roli koordynatora. Szczęśliwie na wiosnę 2004 roku otrzymaliśmy informację, iż projekt został wytypowany do finansowania przez Komisję Europejską.

Projekt nosił tytuł „EuRoLiteraTur – interaktywna i multimedialna wystawa poświęcona literaturze europejskiej”. W projekcie uczestniczyły



Fragment wystawy EuRoLiteraTur w WSHE w Łodzi. Z archiwum WSHE

również: Magister Software, Bukareszt (Rumunia), The Prefecture of Athens (Grecja), Colline Romane Turismo SpA, Frottaferrata (Włochy), Tempo Centre, Praga (Czechy), MT Education y Formación, Saragossa (Hiszpania). Był to również projekt jednoroczny. Trwał od 1.05.2004 do 30.04.2005.

Całkowity budżet projektu wynosił 149 950 euro, z czego 31 000 euro przypadło WSHE.

Celem projektu była promocja dialogu kulturowego oraz wzajemnej wiedzy o kulturze i literaturze narodów Europy; unaocznienie wspólnych korzeni, podobieństw i elementów porównawczych w spuściźnie literackiej Europy oraz zachęcenie młodych ludzi do podjęcia wysiłku czytania książek. Projekt adresowany był w szczególności do uczniów i studentów.

Koordinator opracował model wystawy multimedialnej poświęconej literaturze europejskiej. Jest to system Interaktywnych Kiosków Dotykowych z informacjami wyświetlanymi bezpośrednio na ekranie. Program komputerowy poświęcony literaturze europejskiej został również zapisany na płycie DVD.

Głównym rezultatem projektu była organizacja identycznych wystaw multimedialnych poświęconych literaturze europejskiej we wszystkich miastach partnerskich – Burakeszcie, Łodzi, Atenach, Saragossie, Rzymie i Pradze.

Tym razem koordinator miał niezwykle sprecyzowaną wizję realizacji projektu i jasno wytyczoną linię działania dla wszystkich współorganizatorów. Już na etapie aplikacji zostały zdefiniowane okresy literackie ważne dla Europy – Antyk, Średniowiecze, Renesans, Barok i Klasycyzm, Oświecenie, Romantyzm, Realizm, Naturalizm, Parnasizm, Symbolizm oraz literatura nowożytna i współczesna, które będą przybliżane w czasie wystawy oraz lista najwybitniejszych

przedstawicieli literatur światowych. Oczywiście historia literatury w tym ujęciu obejmowała prozę, poezję, dramat, a nawet krytykę literacką. Nasza uczelnia nie przygotowywała nawet informacji o literaturze polskiej, gdyż zostało to już zrobione przez Rumunów. Z przyjemnością należy zauważyć, iż wiedza Muzeum Literatury w Bukareszcie na temat historii literatury polskiej jest naprawdę imponująca i dokonaliśmy jedynie niewielkich poprawek.

Koordinator przygotował również całościowy materiał informacyjny dotyczący literatury europejskiej i jej przedstawicieli. Współorganizatorzy zostali ograniczeni do roli wykonawców, bez własnej inwencji.



Wystawa EuRoLiteraTur w WSHE w Łodzi. Z archiwum WSHE

Zadaniem strony polskiej w projekcie było:

- zdobycie materiałów audiowizualnych na temat literatury polskiej, które były zamieszczone w programie komputerowym Euroliteratur – zebrano zdjęcia pisarzy, zdjęcia rękopisów, zdjęcia z filmów i przedstawień teatralnych, fragmenty dzieł czytanych przez autorów, fragmenty słuchowisk radiowych, zwiastuny filmowe itp.;
- przetłumaczenie zawartości programu komputerowego o literaturze europejskiej na język polski (około 700 stron);
- zaprojektowanie i zorganizowanie wystawy w Łodzi.

Wystawa „Euroliteratur” została zorganizowana w Wyższej Szkole Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi w Galerii Patio w dniach 4–11 kwietnia 2005 r. „Euroliteratur” była wystawą multimedialną, prezentowaną w 4 komputerach z gigantycznymi ekranami projekcyjnymi – z tego powodu nie była wy-

jątkowo atrakcyjna wizualnie. Chcąc wzbogacić ją od strony estetycznej, WSHE zdecydowała się na organizację wystawy towarzyszącej – poświęconej książkom – zatytułowanej „Litery i słowa”, której autorami byli dwaj nasi studenci kierunku graficznego – Michał Kacperczyk i Przemysław Ludwiczak, z pracownią rysunku prof. Andrzeja Mariana Bartczaka. Mimo bardzo krótkiego czasu trwania, wystawę odwiedziło około 500 osób.

Tym razem nasza uczelnia uniknęła problemów administracyjno-finansowych. Koordynator był bardzo dobrze przygotowany do swojej roli. W załączku likwidował wszelkie możliwe problemy i zawsze służył fachową radą. W chwili obecnej konsorcjum finalizuje przygotowywanie raportu końcowego.

O owocnej i sprawnej współpracy w tym projekcie może również świadczyć fakt, iż koordynator zaproponował wszystkim instytucjom partnerskim kontynuację projektu w roku 2005 w postaci nowego pomysłu na wieloletnią sieć współpracy w dziedzinie literaturoznawstwa.

Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi zasmakowała w realizacji projektów kulturalnych. Stale monitorowana jest baza danych Programu Kultura 2000 w celu poszukiwania nowych pomysłów, co roku składany jest jeden lub dwa nowe projekty. Zawsze z niecierpliwością czekamy na rozstrzygnięcie konkursu. Celem jest wygranie co najmniej jednego projektu rocznie. W roku 2004 zwycięski okazał się projekt „Zamek Trevbnik” pod wodzą słoweńskiego koordynatora.

Myślę, iż w roku 2005 WSHE pokusi się o złożenie projektu jako koordynator. Posiadamy już wystarczająco duże doświadczenie, a nasza kadra artystyczna uwierzyła w siłę własnych pomysłów. Byłoby to naturalne ukoronowanie naszej drogi w Programie Kultura 2000. Mamy też nadzieję, iż znajdzie się dla nas miejsce w Programie Kultura 2007, a zmiany jakie w nim zajdą, będziemy potrafili twórczo wykorzystać.

Joanna Szczecińska – absolwentka kulturoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego ze specjalizacją filmoznawczą i Europejskich Studiów Podyplomowych w Instytucie Europejskim UŁ. Jest koordynatorem projektów międzynarodowych od roku 1999 aż do chwili obecnej. W czasie tych 6 lat udało jej się wygrać 44 projekty (w tym 5 koordynatorskich) w ramach następujących programów: Socrates (Grundtvig 1 i 2, Minerva, Lingua), Leonardo da Vinci, Phare, Kultura 2000, Daphne, Jean Monnet. Dotychczasowe doświadczenie skupia się na projektach edukacyjnych, kulturalnych, informatycznych i adresowanych do małych i średnich przedsiębiorstw. Była pracownikiem Działu Współpracy z Zagranicą Uniwersytetu Łódzkiego oraz kierownikiem Działu Projektów Międzynarodowych w Wyższej Szkole Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi.

E M I L L E



early
EMigrant LEtter stories

- Program: Kultura 2000
- Projekt: **Leaving Europe for America – early Emigrant Letters stories – Emigracja z Europy do Ameryki – opowieści z listów emigrantów**
- Termin: 05.09.2004–04.09.2004
- Wysokość grantu: **115 584,00 €**
- Lider projektu: **Fundacja Muzeum Regionalnego Östergötland (SE)**
- Współorganizatorzy: • **Archiwum Państwowe Miasta Stołecznego Warszawy (PL)**
• Mayo County Council Library (IE)
• Provincia Autonoma di Trento (IT)
• Rožmberk Society (CZ)
- Partnerzy: • Belcarra Eviction Cottage (IE)
• Clew Bay Heritage Centre (IE)
• Kiltimagh Museum (IE)
• Kinda Municipality (SE)
• Kisa Emigrantsmuseum (SE)
• Knock Folk Museum (IE)
• Michael Davit Museum (IE)
• The Association Trentini in the World (IT)
• The History Museum of Trento (IT)
• Ydre Municipality (SE)
- Strona internetowa: www.emigrantletters.com

Marta Jaszczyńska

Leaving Europe for America – early Emigrant Letters stories Emigracja z Europy do Ameryki – opowieści z listów emigrantów

Zjawisko migracji jest częścią historii ludzkości. Powody, dla których ludzie przemieszczali się z miejsca na miejsce, istniały zawsze. Współczesna Europa charakteryzuje się wysokim poziomem migracji ludności. Sto lat temu to Europejczycy licznie poszukiwali lepszego życia w Ameryce. W celu przybliżenia dziejów tego zjawiska współczesnemu odbiorcy powstała idea zorganizowania wspólnej wystawy międzynarodowej i stworzenia strony internetowej poświęconej historii emigracji

W roku 2003 Archiwum Państwowe m.st. Warszawy (APW) zostało zaproszone, w charakterze współorganizatora, do udziału w pracach nad projektem pod nazwą: Leaving Europe for America – early Emigrants Letters stories (Emigracja z Europy do Ameryki – opowieści z listów emigrantów), w skrócie EMILE, realizowanego w programie Unii Europejskiej Kultura 2000.

Pomysł tego projektu narodził się w Östergötland Lansmuseum w Linköping w Szwecji. We wrześniu 2003 roku w Norköping w Szwecji odbyło się spotkanie przedaplikacyjne, w którym wzięli udział przedstawiciele późniejszych instytucji partnerskich.

Na spotkanie, oprócz APW, zaproszeni zostali także reprezentanci następujących placówek:

- Społeczność Rožmberk z Republiki Czeskiej,
- Mayo County Library z Irlandii,
- Provincia Autonoma di Trento z Włoch.

Strona szwedzka reprezentowana była przez przedstawicieli władz regionalnych, pracowników Uniwersytetu w Linköping oraz przyszłego lidera projektu Östergötland Lansmuseum w Linköping. Podczas spotkania goście zapoznali się z założeniami projektu, omówione zostały formy przyszłej współpracy oraz kwestie dotyczące budżetu przedsięwzięcia.

Należy wspomnieć, że podstawą wszelkich ustaleń było założenie, iż EMILE jest projektem jednorocznym. Ustalono, że prace mają się rozpocząć 5 września 2004 roku, a zakończyć 5 września 2005 roku.

AMERICAN LINE
The only Line between America and Europe carrying the American Flag.

PHILADELPHIA LIVERPOOL

U. S. CALLING AT QUEENSTOWN, WEATHER PERMITTING MAIL

STEAMERS LEAVE PHILADELPHIA,
FROM FOOT OF WASHINGTON AVENUE.

*INDIANA,	8.00	A. M.	Saturday,	February	7
LORD GOUGH,	12.00	Noon	Wednesday,	"	11
BRITISH PRINCE,	7.00	A. M.	Wednesday,	"	18
*OHIO,	11.00	A. M.	Wednesday,	"	25
LORD CLIVE,	7.00	A. M.	Wednesday,	March	4
BRITISH PRINCESS,	11.00	A. M.	Wednesday,	"	11

Steamers marked thus (*) carry FIRST and SECOND CABIN and STEERAGE Passengers.
Steamers not marked carry CABIN and STEERAGE Passengers.
Steamers marked thus (1) carry only STEERAGE Passengers.

WINTER RATES.
From Philadelphia to Liverpool or Queenstown.
GOOD ONLY BETWEEN NOVEMBER 1st, 1890, AND MARCH 31st, 1891.

First Cabin, \$40 and \$60	Round Trip, \$80 to \$125
Second Cabin, - - \$30	Round Trip, - - - \$55

STEERAGE:

TO LIVERPOOL,	\$19
FROM LIVERPOOL,	\$19

Children between one and twelve years, Half Fare
Infants under one year: To Liverpool, Free; From Liverpool, \$3

For further information apply to
PETER WRIGHT & SONS, General Agents.
305 Walnut St., PHILADELPHIA. 6 Bowling Green, NEW YORK.

Reklama kompanii okrętowej, Archiwum Państwowe m.st. Warszawy, Listy Emigrantów, sygn. 106

Wniosek do Komisji Europejskiej o przyznanie grantu został złożony w październiku 2003 r. Po przejściu wszystkich przyjętych procedur projekt został oceniony pozytywnie i otrzymał dotację w wysokości 47,74% budżetu przedsięwzięcia. Kontrakt pomiędzy partnerem wiodącym a Komisją Europejską podpisany został w lipcu 2004. Następnie w wyniku prowadzonych negocjacji zawarte zostały umowy dwustronne między liderem a pozostałymi partnerami.

Warta podkreślenia w tym miejscu jest rola punktów kontaktowych Programu Kultura 2000, których pracownicy udzielają wszechstronnej pomocy w okresie przedaplikacyjnym, jak i późniejszym, co w znacznym stopniu ułatwia prawidłową realizację projektów.

Założenia projektu

Celem projektu EMILE jest przybliżenie szerokiemu kręgowi odbiorców tej części europejskiego niematerialnego dziedzictwa kulturowego, które można odnaleźć w listach, fotografiach, piosenkach i wspomnieniach emigrantów. W myśl założeń autorów prace nad projektem skupiły się na latach 1840–1920, gdy głód, nędza, prześladowania religijne i polityczne zmusiły miliony ludzi do opuszczenia rodzinnych stron i szukania gdziekolwiek nowego, lepszego życia. Większość Europejczyków udała się do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej.

Listy napisane przez emigrantów do osób pozostałych w starym kraju są ważnym źródłem do poznania i zrozumienia przyczyn emigracji oraz pokazują okres wielkich przemian w historii Europy i Ameryki Północnej. Pozwalają również zrozumieć różnice pomiędzy starą a współczesną imigracją.

Do Europy przybywają w ostatnich latach tysiące imigrantów z różnych części świata. Przywołanie doświadczeń starych emigrantów, którzy musieli zmagać się z tymi samymi problemami integracji w nowym miejscu, jak współcześni imigranci, jest jedną z dróg do powiązania przeszłości z teraźniejszością. Daje to również możliwość przybliżenia wiedzy o roli kobiet w tych przemianach.

Wiedza o tym okresie nie powinna być dostępna jedynie naukowcom. Niezwykle istotne jest również umożliwienie poznania historii emigracji oraz zrozumienia jej problemów przez zwykłych ludzi.

Cele projektu

- Promocja dialogu kulturowego i wiedzy o emigracji europejskiej do Stanów Zjednoczonych poprzez popularyzację niematerialnego dziedzictwa kulturowego,
- umożliwienie jak najszerszego dostępu do materiałów źródłowych poprzez organizację wystaw w 5 krajach (Polska, Szwecja, Irlandia, Włochy, Czechy), które będą pokazywane w różnych miejscowościach oraz budowa strony internetowej, na której zawarte zostaną wyniki badań do projektu EMILE,
- upowszechnienie zagadnień emigracji wśród badaczy,
- promowanie zachowania (ochrony) dziedzictwa kulturowego poprzez digitalizację źródeł oraz budowanie baz komputerowych zawierających materiały archiwalne,

- wciągnięcie do współpracy młodych ludzi (uczniów, studentów) poprzez zaproszenie do aktywnego udziału w realizacji projektu,
- podniesienie świadomości istnienia dziedzictwa kulturowego, które może być zapomniane,
- rozszerzenie i pogłębienie wiedzy o wspomnianym okresie historycznym z punktu widzenia zwykłych ludzi; przykłady pochodzące z pięciu krajów pozwolą na poznanie różnic i podobieństw w dziejach europejskich emigrantów,
- potraktowanie doświadczeń emigracji europejskiej jako fundamentalnego elementu do kreowania tożsamości europejskiej,
- stworzenie podwalin pod przyszłe badania, dzięki wykorzystaniu rezultatów wyników działań podjętych w trakcie projektu, digitalizację materiałów i budowę baz komputerowych,
- umożliwienie szerokiej współpracy w Europie między lokalnymi muzeami, archiwami, towarzystwami regionalnymi (zajmującymi się zachowaniem lokalnych zwyczajów i folkloru) i instytucjami kultury.

Projekt będzie realizowany przez wystawy w pięciu krajach, budowę strony internetowej, zawierającej wyniki badań do projektu oraz jej publiczną prezentację, wydanie katalogu wystaw oraz konferencje naukowe.

Wystawy

W ramach projektu stworzono 5 wystaw, które będą pokazywane w różnych miastach na terenie państw biorących udział w przedsięwzięciu. Zawartość i tematyka wystaw są takie same. Źródła pisane przeznaczone do wyeksponowania przetłumaczone zostały na języki narodowe. Ekspozycje zostały oparte na autentycznych listach emigrantów, fotografiach, piosenkach i wspomnieniach.

W myśl założeń autorów projektu wystawy mają pokazać życie emigrantów, którzy wyjechali z Europy do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej w latach 1840–1920, przez historie opowiedziane przez nich samych w listach i piosenkach. Szczególnie uwypuklone zostaną losy młodych ludzi i kobiet.

Ideą przewodnią ekspozycji jest ukazanie przeżyć pojedynczych emigrantów oraz tego, co było ważne z ich punktu widzenia w obliczu fundamentalnych zmian w życiu, jak również odnalezienie cech wspólnych i różnic dla emigracji europejskiej.

Cele wystaw

- Przybliżenie szerokiej publiczności historii emigrantów,
- umożliwienie jak najszerszego dostępu do tej części naszego dziedzictwa kulturowego oraz rozbudzenie świadomości jego istnienia,

- podkreślenie wspólnych doświadczeń emigrantów jako fundamentu do kreowania tożsamości europejskiej,
- nawiązanie dialogu z młodymi ludźmi, w tym z młodymi imigrantami, w dzisiejszej Europie.

Równocześnie z ekspozycją przygotowywano katalog zawierający teksty na temat emigracji z Europy do Ameryki oraz przykłady listów i innych materiałów wykorzystanych na wystawie. Zgodnie z ideą projektu, katalog został skonstruowany w taki sposób, aby mógł stanowić pomoc naukową w szkołach podczas lekcji historii, poświęconych dziejom emigracji.

Oprócz wystawy i katalogu utworzona została także strona internetowa projektu: www.emigrantletters.com. Na wspomnianej stronie czytelnik może odnaleźć szereg artykułów poruszających różne zagadnienia dotyczące emigracji z Europy do Stanów Zjednoczonych, informacje na temat realizacji projektu EMILE oraz przykłady zdigitalizowanych listów, fotografii i materiałów reklamowych kompanii okrętowych. Jednym z najbardziej interesujących celów budowy strony internetowej jest utworzenie swego rodzaju „wirtualnego muzeum”.

Wystawy, strona internetowa i katalog zbudowane zostały według tych samych linii tematycznych, a mianowicie: historia emigracji, dzieje listów w poszczególnych krajach, przyczyny emigracji, podróże przez Atlantyk, osadnictwo w Ameryce, praca w Ameryce, rodzina (kobiety, dzieci), opowieści z życia.

Podstawą prac stały się autentyczne listy emigrantów przechowywane w państwach partnerskich. W trakcie prac wytypowane zostały listy, które stały się podstawą do stworzenia wystawy, budowy strony internetowej oraz opracowania katalogu.

Wybrane fragmenty tych dokumentów zostały przetłumaczone na język angielski i języki narodowe wszystkich partnerów. Dzięki temu została zapewniona możliwość jak najszerszego odbioru materiałów przedstawianych na wystawie, stronie internetowej i w katalogu.

Listy emigrantów znajdujące się w każdym z krajów zaangażowanych w prace nad projektem przechowywane w archiwach, muzeach oraz kolekcjach prywatnych posiadają swoją specyfikę i swoje historie.

Listy emigrantów z Czech

Wielu Czechów z południowej Bohemii (zachodnia część kraju) podjęło ryzyko i wybrało się w podróż do Ameryki. Gdy już osiedlili się w nowej ojczyźnie, często pisali listy do tych, których pozostawili w starym kraju. Listy te były przechowywane jak skarby i odczytywane wszystkim zainteresowanym we wsi.

Nie wiadomo, jak wiele takich listów zachowało się do dzisiaj. Czechy nie mają wielu kolekcji listów emigrantów w zbiorach publicznych. Pracownicy

Siehe Rückseite. (IV.) 5.

COUPON
HAMBURG-AMERICAN
PACKET CO.
 18-21 Dovenfleth, Hamburg.

Zur besonderen Beachtung des Reisenden.
 Dieser Coupon ist von dem Reisenden bei der schriftlichen Anmeldung zur Reservierung der Plätze portofrei an die **Direction der Hamburger Linie**, 18 bis 21 Dovenfleth, Hamburg, einzuliefern, worauf er, unter Rücksendung des Coupons, Nachricht erhalten wird, auf welchem Dampfschiffe ihm Platz reservirt ist; unangemeldet und ohne Coupon darf sich Niemand zur Abreise einfänden.
 Freie Beförderung beginnt erst auf dem Ozeandampfer von Hamburg aus.
 Im Falle die Passage nicht benutzt wird, muß der Coupon dem Käufer zurückgeliefert werden, welchem allein das eingezahlte Geld nach üblichem Abzug ausbezahlt werden wird.
 Betreffs der näheren Ueberfahrtsbestimmungen wird der Passagier auf den Prospectus der Gesellschaft verwiesen, welcher ihm nach Ueberendung dieses Coupons zugehändelt werden wird.

STEERAGE PASSAGE *RR to Baiting Hollow*
 From **HAMBURG to NEW YORK.**
 Names *Lurefa Cibulski* *1* Adult
 Address *Osłama Paosta* Child bet. 1 & 12 yrs.
 Age *25* *APW* Child under 1 year.
EUROPEAN RAILROAD. *from New York to Baiting Hollow Station S.H.R.* Adult
to Hamburg. Child bet. 4 & 10 yrs.
at W. Foster & Son Child under 4 yrs.
 in *Riverhead* Agent.
 No. **12182** Date *February 17, 1891*

C. B. RICHARD & CO., General Passenger Agents for America, 61 Broadway, NEW YORK.
88 La Salle St., CHICAGO, ILL.
ARCHIVUM PAŃSTWOWE m.st. WARSZAWY

Bilet na statek z Hamburga do Nowego Jorku, Archiwum Państwowe m.st. Warszawy, Listy Emigrantów, sygn. 103

Stowarzyszenia Roźmberk, biorącego udziału w projekcie EMILE, stwierdzili w trakcie wywiadów prowadzonych z mieszkańcami wsi, że starsi pamiętają o emigracji do Ameryki w latach 1820–1920, natomiast większość ich dzieci i wnuków już nie.

Przyczyna tego stanu rzeczy jest dość prosta. Pod komunistycznymi rządami lepiej było nie mówić o jakichkolwiek krewnych na Zachodzie. Pozostawanie

w kontakcie z nimi mogło, a w niektórych przypadkach rzeczywiście było przyczyną poważnych problemów dla całych rodzin. W rezultacie przez lata wiele materiałów zostało zniszczonych lub utraconych, a opowieści o emigrujących krewnych nie były dalej przekazywane następnym pokoleniom.

Stowarzyszenie Rožmberk, czeski partner w projekcie EMILE, stara się uchronić tę część czeskiego lokalnego dziedzictwa przed zapomnieniem. Historia emigrantów nie powinna być czystą statystyką, lecz częścią historycznej spuścizny wsi. Czescy partnerzy podjęli próbę zachowania jej w takiej formie, w jakiej jest pamiętana w opowieściach zawartych w listach od emigrantów i innych wspomnieniach. Gromadzone są kolejne listy emigrantów, które będą umieszczone w emigracyjnej bazie danych, na stronie internetowej oraz zaprezentowane w muzeum prowadzonym przez Stowarzyszenie.

Listy emigrantów z Irlandii

W dziewiętnastym wieku irlandzcy emigranci wysyłali miliony listów do przyjaciół i krewnych pozostających w domu. Szacuje się, że tylko w 1854 roku z Ameryki do Irlandii został wysłany jeden milion listów. W Cobh, w trakcie swojego dziewiczego rejsu Titanic zabrał na pokład 1385 worków z listami do Ameryki. Do listów przesyłanych z Ameryki do Irlandii dołączano często przekazy pieniężne lub inne rzeczy, takie jak bilety, ubrania lub fotografie. Ocenia się, że w XIX w. z Ameryki do Irlandii przesłano olbrzymie sumy pieniędzy. Dlatego „amerykańskie listy” podtrzymywały „łańcuch migracji”, gdyż umożliwiały opłacenie podróży przez Atlantyk krewnym emigrantów, którzy mogli w ten sposób dołączyć do nich w Nowym Świecie.

Listy były głównie wymianą informacji z rodziną i przyjaciółmi, ale także przedstawiały spojrzenie emigrantów na ich nowy kraj. Emigranci często malowali w nich nienaturalny, pełny jasnych barw obraz życia, które oczekiwało ich przyjaciół i krewnych za Atlantykiem, i załączali ostateczny bodziec do przypieczętowania osobistego wyboru – przekaz pieniężny na pokrycie kosztów podróży.

Główne kolekcje listów emigrantów w Irlandii znajdują się w zbiorach Public Records Office Northern Ireland (PRONI) oraz w Centre for Migration Studies (Centrum Studiów nad Emigracją) w Ulster American Folk Park w Omagh. Większość z tych listów pochodzi od emigrantów z Ulsteru. Irish Emigration Database (Irlandzka Emigracyjna Baza Danych) została utworzona przez Centrum Studiów nad Emigracją w Omagh. Zawiera wszelkie rodzaje materiałów dotyczących emigracji, jak gazетки okrętowe, listy pasażerów, oficjalne raporty, świadectwa, listy emigrantów, testamenty i pamiętniki.

Nieco mniejsze kolekcje znajdują się w National Archives (Archiwum Narodowe) oraz National Library (Biblioteka Narodowa). Dla projektu EMILE

Mayo County Library użyła głównie listów przechowywanych w kolekcjach PRONI lub Centrum Studiów nad Emigracją, jakkolwiek kilka listów pochodzi z własnych zbiorów biblioteki.

Listy emigrantów w Polsce

W pracach nad projektem EMILE w Polsce wykorzystana została, przechowywana w Archiwum Państwowym m.st. Warszawy, kolekcja listów polskich emigrantów, którzy wyjechali do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej i Brazylii. Wspomniana kolekcja wyodrębniona została w osobny zespół archiwalny pod nazwą „Listy Emigrantów”.

W czasie II wojny światowej listy przechowywane były w siedzibie ówczesnego Archiwum Akt Dawnych przy ulicy Jezuickiej w Warszawie i stanowiły część spuścizny, która zachowała się po kancelarii oberpolicmajstra warszawskiego. W niej znajdowała się przejęta przez cenzurę korespondencja polskich emigrantów z rodzinami zamieszkałymi na terenie centralnej Polski. W trakcie Powstania Warszawskiego w 1944 roku, kiedy Warszawa została prawie całkowicie zburzona, większość listów uległa zniszczeniu wraz z siedzibą Archiwum Akt Dawnych. Uratowało się ich jedynie około 350, te które znajdowały się poza siedzibą archiwum.

W chwili obecnej w skład zachowanego szczątkowo zespołu wchodzi 355 listów prywatnych, w tym ponad 200 pochodzących ze Stanów Zjednoczonych. Obok listów pisanych w języku polskim, zachowały się listy pisane w jidysz, języku niemieckim, litewskim i rosyjskim. Listy przechowywane w Archiwum Państwowym m.st. Warszawy pochodzą z bardzo krótkiego okresu czasu, a mianowicie: z lat 1890–1891. W kolekcji znajduje się oprócz korespondencji prywatnej, również korespondencja z biurami podróży.

Niektóre listy zachowały się również z kopertami, na których podane zostały adresy docelowe. Jest to bardzo istotne, ponieważ dzięki temu poznajemy nazwę miejscowości w Polsce, z której emigrant pochodził. Autorzy większości polskich listów wywodzili się z terenów północnego Mazowsza, głównie z trzech powiatów: Rypin, Golub-Dobrzyń oraz Lipno.

Utrata w 1795 roku przez Polskę niepodległości spowodowała, że dzieje naszych listów różnią się zdecydowanie od dziejów listów szwedzkich, włoskich czy irlandzkich.

W latach 1890–1891 Mazowsze było częścią Cesarstwa Rosyjskiego, co znacznie utrudniało komunikację między emigrantami a ich rodzinami. Nasze listy nigdy nie dotarły do adresatów, ponieważ zatrzymane zostały przez rosyjską cenzurę. Rosyjscy cenzorzy pozostawili w nich ślad swojej działalności w postaci licznych podkreśleń czerwonym lub niebieskim ołówkiem. Cenzorzy podkreślali przede wszystkim fragmenty listów dotyczące sprowadzania rodzin, przysyłania biletów na statek, zachęcające do emigracji, zawierające wska-

ARCHIWUM PAŃSTWOWE
Passagier-Annahme
für die
Schnelldampfer des Norddeutschen Lloyd.
F. Missler
obrigkeitlich concessionirtes Schiffs-Expeditions-
und Passagier-Beförderungs-Geschäft
30 Bahnhofstrasse 30 231 Grand Street 231
Bremen. New-York.
Lahn, Ems, Werra, Trave, Eider, Saale, Aller, Havel, Fulda, Spree
8-9 Tage
von Bremen nach Amerika.

Bremen dnia 6 Marca 1891 rka
Kochana Zona w pierwszym słowach listu swojego
Niedk bępnie pochwałony Jezus chrystus Jezus kochana
znowe opisać ci całą swoją podróż, dwynajścia do ziomłoy
nas do dnia tego kłopot ten list kłopoty będnę, dopracujemy do
kierowania przyjechałom szczęśliwie do Ameryki, wstępowatom do
matki ciałom objat i wyklarata się przewodnika poszedłom
aniom pod granicę nabuły domigo przybrał i wziębie dowoż
pytaniom pych się co było wczelę powiędzą, 5 rubli cześćtom
było powie było me na 3 rubla przedkasiem pod granicę
do południa aż do 6 godzinę półnowalimna muska aż
była umiana aż zgodzinię 6 wieccor akurat nadwidł
drugi i do pierwsu cześćtom przez granicę wyjechać do
kierbarka tom przybyli to już była godzina 8 wieccor
atom ktorom to jest Jarzyuka to on powećł na karto

Pierwsza strona listu napisanego przez Ludwika Koronowskiego w drodze do Stanów Zjednoczonych na blankiecie firmowym Biura Podróż F. Misslera z Bremy, 6 III 1891. Archiwum Państwowe m.st. Warszawy, Listy Emigrantów, sygn. 149

zówki, jak przekroczyć w sposób nielegalny granicę pomiędzy Cesarstwem Rosyjskim a Prusami, oraz opisy możliwości urządzenia sobie życia w nowym kraju. Listy były zatrzymywane wraz z całą zawartością. Wśród nich znajdowały się różne rzeczy: paszporty rosyjskie, karty pokładowe, potwierdzenia nadania do rodzin sum pieniędzy, bilety kolejowe na pociągi w Stanach Zjednoczonych, reklamy kompanii okrętowych. Na kopertach odnajdujemy decyzje cenzorów: „zadierżat”, to jest zatrzymać.

Wspomniane listy pisane były przez prostych ludzi nie posiadających żadnego wykształcenia, często ledwie umiejących czytać. Polszczyzna, w jakiej zostały sporządzone, zawiera wiele błędów leksykalnych i składniowych, które utrudniają czytelnikowi ich zrozumienie.

W ramach projektu EMILE podjęto prace na digitalizowaniem całej kolekcji w celu umożliwienia szerszego dostępu do tych materiałów czytelnikom poprzez Internet oraz ochrony cennych oryginałów przed zniszczeniem.

Listy opublikowane zostały również w formie książkowej przez zespół w składzie : Witold Kula, Nina Assorodobraj-Kula, Marcin Kula – „Listy Emigrantów”, Warszawa 1973.

Listy emigrantów ze Szwecji

W projekcie wykorzystano materiały z kolekcji przechowywanej w regionie Kinda, zawierającej 2500 listów zebranych od początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku do chwili obecnej. Jest to jeden z najlepiej usystematyzowanych zbiorów w Szwecji. Większość stanowią listy z Ameryki do krewnych i przyjaciół zamieszkujących wspomniany region. Pierwszy list w kolekcji pochodzi z 1845 roku, a ostatni z lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku.

W Szwecji wiele listów emigrantów zachowało się do dnia dzisiejszego w „domowych archiwach”. Utrzymanie więzi pomiędzy emigrantami a ich rodzinami pozostałymi w kraju było istotne dla obu stron. Przykłady takich listów zostały zebrane w różnych kolekcjach w Szwecji. Swedish Emigration Institute (Szwedzki Instytut Emigracji) w Växjö posiada od 50 000 do 100 000 listów emigrantów.

Kolekcja w Kinda zawiera również inne materiały, które były przesyłane wraz z listami, takie jak: fotografie, kartki pocztowe, wycinki prasowe, itp. Listy znajdują się w różnym stanie. Niektóre z nich łatwo jest zidentyfikować i odczytać, inne nie. Widoczne jest, że były one pisane przez ludzi nienawykłych do używania pisma. Czasami wpływ na sposób pisania miał potoczny język mówiony, jak dialekt lub „Swenglish” (mieszany szwedzko-angielski) i dlatego listy są trudne do odczytania i zrozumienia. W ramach wcześniejszego projektu prowadzonego przez władze regionu Kinda oraz Cultural Heritage Östergötland rozpoczęto digitalizację tej kolekcji. Listy są dostępne w internetowej bazie danych pod adresem: www.svar.ra.se.

Listy emigrantów z Włoch

Włoskie materiały w projekcie EMILE zawierają listy i dokumenty zgromadzone w trakcie akcji promowanej przez Autonomiczną Prowincję Trento we współpracy z Museo Storico in Trento (Muzeum Historyczne w Trento), Asso-

ciazione Trentini nel Mondo (Stowarzyszenie Ludności Trentino na Świecie) oraz bibliotekami działającymi w Sieci Bibliotecznej w Trentino, które wsparły tę inicjatywę.

Listy obejmują okres od 1840 do 1920 roku. W tym czasie (do 1919 roku) Trentino należało do Austro-Węgier, a weszło w skład Włoch dopiero po podpisaniu traktatu pokojowego w Saint German. Listy są pisane w języku włoskim, aczkolwiek bardzo przetykanym lokalnymi dialektami i mówionym językiem potocznym, ukazując brak codziennego kontaktu ich autorów ze słowem pisanym.

Akcja „Young EMILE” we Włoszech

Jednym z głównych założeń tej części projektu jest przybliżenie historii młodym ludziom. W związku z tym partner włoski przeprowadził na swoim terenie specjalną akcję w szkołach pod hasłem „Nasza wiedza o przyszłości pomaga nam zrozumieć teraźniejszość i budować lepszą przyszłość”. Myślą przewodnią i siłą sprawczą akcji było rozpowszechnienie wiedzy o dziejach emigracji z Trentino w lokalnych szkołach i pomoc uczniom w zrozumieniu dziejów emigrantów, a poprzez to ciepłe przyjęcie i zrozumienie przybywających do współczesnych Włoch licznych imigrantów.

Działania skoncentrowały się na historii emigracji z Trentino, opowieściach emigrantów, falach emigracji na świecie oraz relacjach imigrantów.

Ponadto uczniów zachęcano, aby artykułowali swoje uprzedzenia i stereotypy, a następnie dokonywali zestawień i porównań swego postrzegania rzeczywistości z informacjami o trudach emigracji. Zapewniono im bezpośredni kontakt z ludźmi, którzy osobiście doświadczyli losu emigranta. W ten sposób uczniowie mogli skonfrontować historie, które, choć były przeżywane w różnych czasach i miejscach, charakteryzowały się wspólnymi potrzebami, trudami, nadziejami, a także rozczarowaniami. W projekcie wzięło udział dwanaście młodszych klas gimnazjalnych i dwadzieścia klas licealnych. Zorganizowany został również konkurs na pracę pisemną dotyczącą zagadnień emigracji.

Projekt EMILE jako szkoła współpracy międzynarodowej

Realizacja projektu, w którym bierze udział tak wiele instytucji z kilku państw, jest znakomitą okazją do pogłębienia doświadczeń na polu współpracy międzynarodowej. Pozwala również na stworzenie podwalin nieformalnej sieci placówek kultury z kilku państw, które mogą w przyszłości przystąpić do realizacji następnych projektów w ramach Programu Kultura 2000 lub innych.

Pamiętać jednak należy, że tego typu przedsięwzięcie wymaga dużego zaangażowania i wysiłku każdej ze stron. Bardzo ważny jest również właściwy dobór koordynatora ze strony lidera projektu, który będzie potrafił współpracować

z partnerami i znał reguły obowiązujące przy realizacji projektów dofinansowanych przez Komisję Europejską, co znacznie ułatwia ostateczne rozliczenia.

Archiwum Państwowe m.st. Warszawy wzięło udział w projekcie realizowanym w ramach programu finansowanego ze środków Unii Europejskiej po raz pierwszy. W trakcie blisko 10-miesięcznej współpracy z placówkami z kilku państw okazało się, że konieczne jest przede wszystkim przystosowanie się do pracy w dużej międzynarodowej sieci oraz według przepisów obowiązujących w Unii Europejskiej. Praca w ramach projektu europejskiego jest bardzo czasochłonna i wymaga od osób zajmujących się jego realizacją dużego zaangażowania i nabrania nowych umiejętności. W związku z tym Archiwum skierowało osoby związane z prowadzeniem projektu EMILE na szereg szkoleń organizowanych przez Narodowe Centrum Kultury, dotyczących programów europejskich oraz funduszy strukturalnych.

Ponadto praca przy realizacji programów międzynarodowych potwierdza konieczność znajomości we współczesnej Europie języka angielskiego, który stał się podstawowym językiem umożliwiającym porozumiewanie się pomiędzy partnerami z różnych krajów.

Mimo różnych problemów, występujących w trakcie realizacji projektu, udział w tym przedsięwzięciu dał Archiwum możliwość nawiązania nowych kontaktów w Europie oraz wypełnienia jednego z najważniejszych zadań statutowych, a mianowicie popularyzację zasobu poprzez prezentację materiałów archiwalnych na wystawie, stronie internetowej i w katalogu.

Marta Jaszczyńska – ur. 02.05.1963 r., w Warszawie. Absolwentka historii na Uniwersytecie Warszawskim w 1987 r. Praca magisterska przygotowana pod kierunkiem prof. Ewy Wipszyckiej-Bravo. Zatrudniona w Archiwum Państwowym m.st. Warszawy od 1988 r. Kierownik sekcji Materiałów Archiwalnych II Wojny Światowej. Członek Stowarzyszenia Archiwistów Polskich. Współpracownik Komisji Badania Dziejów Warszawy. Współautor opracowania zbiorowego „Źródła Archiwalne do Dziejów Żydów w Polsce”, Warszawa 2001. Członek Komitetu Redakcyjnego wydawnictwa źródłowego „Archiwum Prezydenta Warszawy Stefana Starzyńskiego”, Warszawa 2004.

- Program: Kultura 2000
- Projekt: **Dziedzictwo. Pamięć. Społeczność Lokalna**
- Termin: 01.10.2004–30.09.2006
- Wysokość grantu: **389 110,00 €**
- Lider projektu: Association des Centres culturels de recontre (ACCR) (FR)
- Współorganizatorzy: • **Małopolski Instytut Kultury (PL)**
• Fondation Royaumont (FR)
• Fundación Santa Maria La Real – Centro de Estudios del Romanico (ES)
• Grand-Hornu Images (BE)
• Karolyi Jozsef Alapitvany (HU)
• Landkunstleben (DE)
• Schloss Bröllin (DE)
- Partnerzy: • Rada Miasta Krakowa (PL)
• Centrum Kultury CK Norwid, Nowa Huta (PL)
• Akademie der Kunste (DE)
• Centre du Paysage – Prieuré de Lavoûte-Chilhac (FR)
• Centre européen de rencontre – „Château de la Borie en Limousin” (FR)
• Diputación de Palencia (ES)
• Künstlerhaus Betanien (DE)
• Musée des Arts Contemporains (MAC’s) Grand-Hornu (BE)
• Región de Cantabria (ES)
• Región de Castilla y León (ES)
• École primaire d’Asnières/Oise et de Viarmes (FR)
- Strona internetowa: http://www.mik.krakow.pl/nowa_huta.html

dr Antoni Bartosz

Projekt „Dziedzictwo. Pamięć. Społeczność Lokalna”

Geneza

O pracy nad projektem do Programu Kultura 2000 zaczęliśmy myśleć w lutym 2003 (termin złożenia aplikacji upływał 1 listopada 2003). Interesował nas temat dziedzictwa kulturowego jako elementu dynamizującego rozwój społeczności lokalnej i wzbogacającego świadomość miejsca, w którym się żyje. Dobre miejsce to takie, które darzy się przyjaźnią, a ta przyjaźń kształtuje się poprzez oswojenie historii (z bogatym bagażem tradycji kulturowej) i przez włączenie jej we współczesne życie. Świadomość dziedzictwa istotna jest także przy projektowaniu przyszłości, wszak dziedzictwo to zarówno pamięć, jak i wyobraźnia nowego. Sprawą żywotną jest zatem tworzyć możliwości odkrywania własnego dziedzictwa i budowania w ten sposób mocnej tożsamości, decydującej o jakości dokonywanych wyborów oraz stworzonych strategii.

Do pracy w podobnej perspektywie zachęcały nas doświadczenia z Małopolskich Dni Dziedzictwa Kulturowego, jak dotąd jedyne tego typu przedsięwzięcia w Polsce.²⁶ Przygotowując Dni, kładziemy akcent na współudział mieszkańców w budowaniu i realizowaniu programu skupionego na miejscowym zabytku. Dni są bowiem znakomitą okazją do tego, by społeczność lokalna uświadomiła sobie wyraziście sam fakt istnienia na jej obszarze unikatowych skarbów kultury, pogłębiła poczucie odpowiedzialności, jaką za te skarby ponosi, oraz rozpoznała, choćby częściowo, potencjał, jaki ów skarb kryje dla jej rozwoju. Innymi słowy: chodzi o to, by przywrócić zabytek danej społeczności, tak by mieszkańcy mogli z czasem powiedzieć: „to także mój dwór, krajobraz, kapliczka, zamek...”

Czynimy to z różnym powodzeniem. Jednak już choćby pojedyncze, za to mocne przykłady angażowania się mieszkańców w Dni, jak i też efekty innych przedsięwzięć MIK potwierdzają zasadność podobnego kierunku w pracy nad dziedzictwem kulturowym²⁷.

²⁶ Pomysł, z którym wystąpili 7 lat temu gospodarze Małopolski (sejmik), polega na udostępnianiu grupy zabytków regionu – co rok nowych i zwykle na co dzień niedostępnych – w specjalnej formule. Pozwala ona poznać zabytek gruntownie i w ciekawy sposób. Frekwencja co roku wzrasta. W 2005 roku w Dniach uczestniczyło około 30 000 osób. Więcej: www.mik.krakow.pl.

²⁷ W tym miejscu warto przytoczyć ogromne zainteresowanie numerami naszego periodyku „Autoportret – pismo o dobrej przestrzeni” poświęconymi rewitalizacji oraz przestrzeniom lokal-

W projekcie, nad którym zamierzaliśmy pracować w ramach Kultury 2000, chcieliśmy postawić praktyczne pytanie o to, jak budować mechanizmy oswojania dziedzictwa kulturowego przez społeczność lokalną w perspektywie przyszłości. Interesowało nas stworzenie forum poszukiwań o zasięgu międzynarodowym tak, by móc uczyć się od siebie wzajemnie, a jednocześnie zapewnić szerokie upowszechnienie rezultatów projektu.

Początki nieoczywiste

Propozycję współpracy złożyliśmy europejskim instytucjom z CCR (Centres culturels de rencontre – Anciens monuments historiques) – sieci centrów spotkań usytuowanych w obiektach zabytkowych. (MIK, choć nie zarządza żadnym obiektem, ani też nie ma siedziby w takowym, należy do CCR z racji filozofii, jaką wyznaje, oraz pracy, jaką wykonuje w relacji do zabytków Małopolski²⁸). W odpowiedzi usłyszeliśmy, że zaproponowana przez nas perspektywa jest pociągająca, ale nie wiadomo, o co dokładnie nam chodzi. Postanowiliśmy zatem zaprosić zainteresowanych do Krakowa na dwudniową sesję rozpoznawczo-roboczą w maju 2003 r. Zjawilo się 8 osób, reprezentujących 7 centrów.

Wiele nas to nauczyło!

Wydawałoby się, że jeśli już podjęliśmy trud podróży i przeznaczenia osobnego czasu na tę sesję, to pójdzie nam łatwo. Nic bardziej mylnego.

Podczas wspólnej pracy okazało się bowiem, że:

- uczestnicy spotkania pod tym samym rozumieją różne rzeczy (zwłaszcza jeśli chodzi o rewitalizację, relację do zabytku, pracę ze społecznością lokalną),
- uważają, że Kultura 2000 może sfinansować im bieżącą działalność (wystarczy wpasować się w kryteria),
- nie bardzo są skłonni wychodzić poza dotychczasowe praktyki.

Zabrnęliśmy szybko w ślepią uliczkę i pod wieczór pierwszego dnia było dla nas jasne, że albo nazajutrz się rozjedziemy, albo jednak podejmiemy trud odpowiedzi na pytanie, czy chcemy osiągnąć coś nowego dla naszych społeczności i dla siebie oraz czy chcemy osiągnąć to wspólnie. Zrozumieliśmy też, że właśnie w tym punkcie rozgrywa się owa mityczna „europejska wartość dodana”, która jest zwykle mało zrozumiała dla wnioskujących, a której sens w naszym przypadku zaczął się jawić bardzo praktycznie.

nym, znakomite rezultaty projektu edukacyjnego „Sekrety zabytków – wielka eksploracja”, czy sukces projektu obywatelskiego dla młodych z Nowej Huty „Feniks” (jeden z efektów tego projektu – film „Dziewczyny z Nowej Huty” – otrzymał właśnie wyróżnienie na festiwalu CIRCUM w Liverpoolu, w kategorii „Inicjatywy oryginalne”).

²⁸ Nie jest to oczywiście jedyny aspekt pracy Małopolskiego Instytutu Kultury, zob. www.mik.krakow.pl > o nas.

Przyznam, że przy takim obrocie spraw zacząłem wątpić w możliwość porozumienia i gotów byłem kurtuazyjnie „odpuścić”. Nazajutrz jednak nastąpiła niespodziewana mobilizacja uczestników sesji (tylko jeden z nich wyjechał nie czekając). Pomogła temu dłuższa podróż samochodami do kasztelu w Szymbarku. Zespoły podróżujących, nie umawiając się ze sobą, mocno w drodze popracowały. Kiedy spotkaliśmy się w południe, było już jasne, że jesteśmy gotowi podjąć żmudną pracę nad stworzeniem projektu, który byłby rzeczywiście dla każdego nowy, a wspólnie realizowany, i że widzimy wartość w takim przedsięwzięciu.

Podjęliśmy cztery decyzje:

- przyjmujemy zaproponowany kierunek projektu (patrz wyżej),
- przyjmujemy cztery kryteria, które muszą spełniać moduły każdego z partnerów (w tym: aktywny udział mieszkańców w pracach projektowych),
- dyskusję krakowską prowadzimy dalej, recenzując wzajemnie swoje pomysły drogą internetową i telefoniczną,
- swoje możliwości budżetowe sprawdzimy do sierpnia 2003 r. i wtedy też podejmiemy ostateczną decyzję o udziale.

O tych niełatwych początkach piszę dłużej z dwóch powodów. Po pierwsze, konsorcjum partnerów tworzy się zwykle poprzez komunikację internetową. My – z powodów podstawowych (MIK chciał się wytłumaczyć ze swojego myślenia) – zaczęliśmy od wspólnej sesji roboczej. W praktyce okazało się to być więcej niż konieczne. Bez tego dwudniowego spotkania nie doszłoby do wypracowania projektu. Po drugie, była to dla nas praktyczna lekcja Europy. Daliśmy sobie szansę rzeczywistej dyskusji i współpracy. Gorąco polecam taki system przygotowań. Co prawda, generuje on koszty (przejazdy, noclegi...). Ale też nic nie zastąpi bezpośredniej konfrontacji punktów widzenia, pomysłów, dróg poszukiwań. Ponadto kultura to konkretne twarze, wówczas współpraca nabiera ważnego, czasem decydującego wymiaru: wymiaru osobistych kontaktów i zobowiązań.

Co z tego wynikło?

Jedynie Kraków i Bröllin (Niemcy) wzięły się od początku do roboty i tylko te dwa ośrodki wymieniały się recenzjami swoich pomysłów. Inni przysnęli. Lecz fakt, że ktoś w tym czasie dotrzymywał słowa i pracował nad projektem, nie pozwalał im przysnąć na długo. Jeszcze inni zrezygnowali. Pojawili się za to nowi. W październiku aplikacja była gotowa. Ostatecznej redakcji podjęło się Biuro CCR w Paryżu. Okazało się w sierpniu, że liderem konsorcjum nie może być MIK z racji swojego zaangażowania w innym projekcie europejskim jako partner. Projekt, pt. „Dziedzictwo. Pamięć. Społeczność Lokalna”, obejmuje dwa lata pracy: październik 2004 – październik 2006. Całkowity budżet wynosi

389 110 euro. Wkład UE: 229 110 euro. Budżet Małopolskiego Instytutu Kultury wynosi 38 000 euro (w tym wkład UE 18 000 euro). Ponadto UE finansuje internetową bazę projektu pn. „Proxima”, z której korzystać będzie każdy z partnerów, także po zakończeniu projektu.



Temat na Willowym. Gazetka była uważnie studiowana. Fot. z archiwum MIK

Czego nie przeoczyć w przygotowaniach?

Prócz sformułowanych wyżej spostrzeżeń co do systemu przygotowań (spotkania robocze partnerów), warto w tym miejscu podkreślić dwa aspekty.

Po pierwsze, dokładne przestudiowanie obszaru działań. To wysiłek nie do przecenienia. Pozwala wejść w materię projektu na długo przed realizacją. Pomaga też postępować elastycznie przy realizacji, kiedy trzeba nanieść nieuniknione korekty w przedmiocie i sposobie pracy. W przeciwnym razie, przystępując do realizacji można sobie uświadomić zupełną pomyłkę co do zamierzonych działań. Ryzyko pomyłki powiększa fakt, że pomiędzy złożeniem aplikacji a pierwszą realizacją upływa od 8 do 12 miesięcy; pracę przy projekcie zaczynamy niemal rok później. Jak nie pomylić się fundamentalnie w planach rok wcześniej? W naszym przypadku postawiliśmy na wiele sesji studyjnych w środowiskach i miejscach, które miały zostać objęte projektem. Przeprowadziliśmy kilka sesji kreatywnych co do obszaru i form działań, starając się poznać zdanie samych zainteresowanych, jak i recenzentów zewnętrznych. Dziś, pod koniec pierwszego roku pracy, możemy powiedzieć, że dokonaliśmy kilku znaczących korekt w stosunku do pierwszych planów, ale nie zmieniliśmy filozofii projektu, pracujemy też wciąż w tej samej materii, którą poznawaliśmy podczas przygotowań. Korekty służą jedynie urealnieniu, rozwinięciu, pogłębieniu, czyli wyjdą projektowi na lepsze. Znane są jednak sytuacje, kiedy rozminięcie się planów i rzeczywistości jest niemałe, dlatego że przygotowania odbywały się z za biurka.

Po drugie, staranna symulacja kosztów. To kolejny wysiłek nie do przecenienia, tym bardziej że po podpisaniu umowy przeniesienie kwot z rubryki do rubryki jest trudne i czasochłonne. Nieprzystające do rzeczywistości finanse są zaś pochodną lekkiego podejścia do symulacji działań i ich efektów. Choć i tak nie unikniemy kłopotu z dopasowywaniem finansów do życia, jakie się objawia w rok czy dwa później. Tu nie ma mocnych. Chodzi jednak o skalę koniecznych korekt. Kiedy rozjazd pomiędzy rubrykami jest rzędu 30–50% (na przykład, na przejazdy policzyłem o 30% za dużo, a na koszty realizacji o 50% za mało), kłopot jest niemały. Trzeba ubiegać się o zmianę budżetu, zastanowiwszy się wcześniej nad uzasadnieniem, i czekać miesiącami na decyzję. Inna sprawa, to same możliwości finansowe. Przygotowując projekt, nie mieliśmy pieniędzy na wkład własny, ani gwarancji, że je pozyskamy. To typowa sytuacja niewielkich instytucji, które nie mogą odłożyć w przyszłorocznym budżecie odpowiedniej kwoty. Nam się te kwoty pozyskać udało, być może w myśl zasady „nie zyskuje, kto nie ryzykuje”. Ale i doskonale rozumiem obawy przed angażowaniem się w podobne przedsięwzięcia. W Kulturze 2000 poprzeczka finansowa ustawiona jest wysoko.

Partnerzy i obszar działań projektu

Do projektu przystąpiły następujące instytucje, wnosząc następujące aspekty działań:

- Stowarzyszenie Santa Maria la Real w Hiszpanii, która chce przekonać mieszkańców kastylijskich wiosek do podjęcia roli miejscowych przewodników po kościółkach romańskich,
- Fondation Royaumont we Francji, która od 30 lat wnosi nowe życie do murów byłego opactwa cysterskiego i która będzie pracować z mieszkańcami okolicy nad plotkami, jakie powstawały i powstają o tym miejscu,
- Le Grand-Hornu Images w Belgii, instytucja, która w miejscu byłych kopalni węgla buduje centrum sztuki współczesnej i która będzie szukać nowych sposobów na wychodzenie (w sensie dosłownym także) ze sztuką do społeczności Grand Hornu, dotkniętej 35% bezrobociem,
- Stowarzyszenie LandKunstLeben w Niemczech, które wspólnie z mieszkańcami wioski Steinhöffel stworzy ogród artystyczny w XVIII-wiecznym parku krajobrazowym,
- Stowarzyszenie Schloss Bröllin w Niemczech, które w byłej rezydencji ziemskiej z XVIII wieku buduje forum współczesnego teatru i które przeprowadzi kwerendę dawnych miejscowych historii i je zainscenizuje,
- Fondation Joseph Karolyi na Węgrzech, która wspólnie z grupą bezrobotnych odnowi ogród francuski przy pałacu Karolyich z XIX wieku,
- Małopolski Instytut Kultury, który jako przedmiot pracy wybrał Nową Hutę,

- CCR, biuro w Paryżu, które zarządza całością projektu.

Jak już zostało powiedziane, istotnym elementem projektu jest wymiana metod pracy oraz wzajemna ich recenzja. Każdy z partnerów musi sam wypracować swoje ścieżki realizacyjne stosownie do obranego programu, specyfiki miejsca oraz kontekstu społecznego. Wszystkich jednak obowiązują te same zasady: przywrócić społeczności lokalnej własne dziedzictwo, przy jej współudziale. Przyjęto zasadę, że:

- każdy z partnerów uda się do dwóch innych na pobyty studyjne, sam też przyjmie dwóch innych u siebie,
- w zespołach wyjazdowych znajdują się bezpośredni uczestnicy projektu z danej społeczności lokalnej,
- zespół polski uda się do Steinhöffel w Niemczech (lipiec 2005) oraz do Hiszpanii (sierpień 2006).

„nowa_huta.rtf” (relacje, teksty, forma)

Oficjalna nazwa projektu („Dziedzictwo. Pamięć. Społeczność Lokalna”) nie oznacza, że partnerzy nie mogą wykreować osobnej nazwy dla swojego modułu. W naszym przypadku, po intensywnych sesjach kreatywnych, przyjęliśmy rozwinięcie „nowa_huta.rtf”. To wprawdzie aluzja do pliku tekstowego o wzbogaconych możliwościach kompozycji (rich text format). Jednocześnie skrót „.rtf” odsyła w naszym ujęciu do relacji (tych spisanych i tych ludzkich), tekstów (także w znaczeniu dokumentu niewerbalnego) oraz formy (również w znaczeniu poszukiwań nowego typu przekazu).

Punkty wyjścia

Dwa są powody, dla których zajęliśmy się Nową Hutą. Pierwszy brzmi tak: Nowa Huta godna jest tego, by czuć się w niej dobrze. Ma niezwykłą genezę. Miasto zaprojektowane i zbudowane według jednego, kompleksowego planu, przez jedno pokolenie budowniczych, jest unikatem architektonicznym i społecznym. Posiada niebywały potencjał: niezwykle losy mieszkańców, wyrazistą przestrzeń, energię społeczną, konieczność określania się w nowych warunkach.

Drugi powód to ten, że Nową Hutę opisuje się głównie od zewnątrz. A przecież, aby współczesna tożsamość mieszkańców Nowej Huty była mocna, swoją przeszłość muszą oswoić sami. I sami nadać znaczenia swojej dzielnicy. Już nie przemysłowa, a więc jaka?

Moduł „nowa_huta.rtf” (relacje, teksty, forma) chce stworzyć forum wypowiedzi i poszukiwań dla tych, którzy Nową Hutę budowali, dla tych, którzy rośli razem z miastem, dla tych wreszcie, którzy je odziedziczyli.

Jak stworzyć to forum? Wybraliśmy następujące kierunki i formy działania, tworzące trzy moduły projektu.

„Ikony Nowej Huty”

To próba stworzenia wizytówek dzielnicy wyrażających jej współczesną tożsamość. Efektami docelowymi będzie publikacja „Księgi Uwolnionych Tekstów”, nowe plakaty Nowej Huty oraz gry ról (RPG), które będą proponowane i mieszkańcom, i turystom. W roku pierwszym realizowane są „Księga” oraz plakaty. Powstają poprzez pracę i współpracę czterech grup i środowisk: zespołu „Księgi” (animatorów Małopolskiego Instytutu Kultury, socjologa, historyka), dokumentalistów (czyli tych, którzy prowadzili wywiady z mieszkańcami), plakacistów (studentów ASP, którzy w tworzeniu plakatów posiłkują się zarówno „Księgą”, jak i własnymi obserwacjami) oraz mieszkańców-recenzentów (uczestniczących w debatach na temat „Księgi” i plakatów). W ten sposób społeczność lokalna współtworzy „ikony”, komentuje, czyni swoimi, odnosząc się do wielu płaszczyzn („Księga” obejmuje pięć pól tematycznych: ja i przestrzeń / materia Nowej Huty / czas–barwa–dźwięk / praca / twarz, którą pamiętam). Obecnie nadajemy ostateczny kształt „Księdze”, a o jej unikatowości decydują sposób powstawania oraz zawartość (składa się na nią nie tylko czternaście rozmów, ale i dziennik terenowy dokumentalistów, strony pasjonatów oraz różnorodność tekstów-dokumentów). Równolegle tworzone są plakaty, które przeszły już przez pierwszą publiczną prezentację – obronę.

Ciekawa jest też sama ścieżka dochodzenia do „Księgi” i plakatów. Prowadziła ona przez nabór uczestników (na podstawie trudnych aplikacji), serię warsztatów, „szkołę patrzenia” i blisko 40 godzin rozmów z mieszkańcami. Był to więc dłuższy proces oparty na pełnym zaangażowaniu jego uczestników, ze wszystkim, co taki typ pracy niesie nieprzewidywalnego.

„Temat na Willowym”

To próba stworzenia przestrzeni dla dyskusji o możliwościach kulturowego zagospodarowania pierwszego rynku Nowej Huty – placu na Osiedlu Willowym²⁹. W tym celu zaaranżowaliśmy kawiarenkę tematyczną na wolnym powietrzu, działającą we wszystkie niedziele maja i czerwca 2005 roku. Każde ze

²⁹ Plac na Osiedlu Willowym zbudowano na przełomie lat 40-tych i 50-tych jako rynek powstającego robotniczego miasta, pierwotnie zaplanowanego na 10 tysięcy mieszkańców. Zaprojektowano go zgodnie z przedwojennymi zasadami budowania robotniczych osiedli: była tam poczta, restauracja i sklepy. Plac cieszył się statusem centrum miasta zaledwie kilka lat, dopóki na mocy decyzji ówczesnych władz nie powstał Plac Centralny jako bardziej właściwe centrum wzorcowego, socjalistycznego miasta. Dziś oba place są zapisem niezwyklej przekazu historycznego. Plac na Willowym jest miniaturą starej Nowej Huty. Jego mieszkańcy reprezentują w większości

spotkań poddawało inny temat, do którego wprowadzała specjalnie przygotowywana i dostępna wcześniej mieszkańcom osiedla gazetka.³⁰ Na spotkania zapraszani też byli fachowcy z danej dziedziny. Obecnie redagowany jest raport dla radnych Miasta Kraków wyrażający opinię mieszkańców w kwestii rewitalizacji placu. W roku drugim „Temat na Willowym” obejmie działania na placu biorące pod uwagę rezultaty „kawiarenkowego” forum.

Na razie trudno ocenić ten eksperyment. Powstał zaczyn nowego zjawiska. Skromny, ale autentyczny. Mieszkańcy Willowego wykazali zainteresowanie. Po raz pierwszy ktoś pytał ich o zdanie w publicznej materii. Stawali też przed niespodziewanymi porpozycjami (jak na przykład plan rewitalizacji placu zrealizowany przez studentów architektury z Sardynii, którzy pracowali przy części projektu i których pomysł prezentowany był podczas jednej z „kawiarenek”). Na ile jest to zaczyn mocny, pokaże najbliższa przyszłość.



Temat na Willowym. Gazetka była uważnie studiowana. Fot. z archiwum MIK

„Bagaż odnaleziony”

To próba stworzenia wystawy będącej zapisem doświadczenia emigracji. Większość spośród ludzi budujących Nową Hutę w latach 50-tych i 60-tych przybyło tu zostawiając za sobą życie w społecznościach wiejskich i małomias-

pokolenie pionierów-budowniczych. Więzy sąsiedzkie powstawały tu w warunkach wspólnej pracy. Mieszkańcy w latach 50-tych i 60-tych przeszli swoisty trening kolektywności. Relacje, które istnieją między nimi, te dobre i te złe, mają swoją długą historię.

³⁰ Oto jej kolejne tematy: Świetność placu na Willowym i jego okolic. Kolory. Roślinność. Przestrzeń dla dzieci. Cudzoziemcy. Seniorzy. Wzornictwo lat 50–70. Kultura w starej Nowej Hucie. Synteza „kawiarenek” – treści do raportu dla Miasta Kraków.

teczkowych. Opuszczając dom młodzi ludzie zabierali część „starej ojczyzny” jako bagaż. U wielu przetrwał on do dziś w formie przedmiotu-pamiątki. Może zapomnianej, ale ważnej – z jakiejś przyczyny nie wyrzuconej. Co stracili, a co zyskali porzucając jedną ojczyznę dla drugiej? Na ile te straty i zyski powtórzą się w pokoleniu ich wnuków – obywateli Europy? Być może, aby sobie odpowiedzieć na te pytania, trzeba ten bagaż w swojej pamięci odnaleźć – odnaleźć emocje, które on przechowuje.

Prace nad wystawą poprzedza przeprowadzana obecnie seria warsztatów z antropologii pamięci dla seniorów, którzy zgłosili się do projektu. Od jesieni (2005) rozpoczną oni pracę z artystami, których zadaniem będzie zbudowanie wystawy. Ma ona prowokować refleksję nad zjawiskiem emigracji w kontekście dzisiejszych wyborów młodych ludzi. „Bohaterami” tego zapisu będą przedmioty, które pionierzy Nowej Huty przywieźli ze sobą. Jaką zatrzymują pamięć? I co owe amulety „pierwszej ojczyzny” wnoszą w dzisiejszą rzeczywistość?

Z perspektywy pierwszego roku

Wszystkie te działania są eksperymentem. Nie wiedzieliśmy, czy zgłoszą się dokumentaliści do „Księgi” (a warunki stawialiśmy niełatwe: aplikacja, intensywny rytm wymagających warsztatów, trudne wywiady ze zwyczajnymi mieszkańcami osiedla³¹). Dalej: nie wiedzieliśmy, czy znajdą się mieszkańcy gotowi do rozmów, o jakie nam chodziło. Kandydaci do rozmów pytali często: „cóż ciekawego mam do powiedzenia?” Innego zdania byli po rozmowach. W ich trakcie zazwyczaj sami odkrywali w sobie świat nieuświadomiony.³² Jeśli chodzi o plakacistów, mieliśmy mniej obaw. Jak sprawdzić natomiast, czy i kto będzie w niedzielne popołudnia przychodził na plac na Osiedlu Willowym oraz czy kogoś zainteresuje gazetka? Nie wiedzieliśmy także zupełnie, czy i jak środowisko seniorów zareaguje na nasze zaproszenie na „warsztaty z pamięci”.

To ryzyko eksperymentu wpisane jest w ryzyko samego projektu. Sami tak chcieliśmy. Jak dotąd rzeczy toczą się ciekawie, a nawet zaskakująco ciekawie.

³¹ Oto tekst ogłoszenia, jakie ukazało się w prasie oraz w formie ulotki: „Nowa Huta Cię potrzebuje! Dołącz do kolektywu młodych i aktywnych! Od lutego 2005 do lipca 2005 będziemy szukać prawd o Nowej Hucie. Efektem warsztatów, rozmów w terenie i opracowanych materiałów będzie »Księga Uwolnionych Tekstów«. Aplikacja: zob. www.mik.krakow.pl.”

³² Są wśród nich: profesor chemii rodem ze Lwowa; urzędniczka Urzędu Stanu Cywilnego w Nowej Hucie w czasach PRL; prezes klubu osiedlowego „Jędrus”, urodzony i związany ze starym Krakowem, sceptycznie nastawiony do dzielnicy; licealistka; Greczynka, pracownik Miejskiego Ośrodka Pomocy Społecznej w Nowej Hucie; operator filmowy, od niedawna mieszkaniec Nowej Huty; Rom, muzyk, kierownik zespołu „Lajkonik”; senior (rocznik 1937), który obserwował od początku, jak powstaje Nowa Huta na terenie „Starego Świata”; profesor bułgarystyki; studentka polonistyki; dziennikarz radia RMF, nowohucianin z zamiłowania; obrońca grupy piłkarskiej „Hutnik”.

Dowodem jest niezwykła praca, jaką wykonała siódemka dokumentalistów, reakcje ich rozmówców, żywa dyskusja przy pierwszej prezentacji plakatów, zaangażowanie seniorów, wypowiedzi mieszkańców Willowego. Okazuje się, że niekonwencjonalna debata społeczna nad tym, co minione, a co otwarte w życiu Nowej Huty, jest możliwa; że świadomość przeszłości może nie być balastem, przeciwnie: może wywoływać pozytywnie poczucie tożsamości, wpi-sywać się w życie, a nawet w horyzont przyszłości. Jeden z projektów plakatu dla Nowej Huty proponuje modę na kreacje z nowohuckim krajobrazem, a artykuł raportujący burzliwą sesję prezentacji plakatów zatytułowany jest: „Dzielnica wschodzącego słońca”.

Czy jednak nie pracowalibyśmy w Nowej Hucie i bez Kultury 2000, wolni od uciążliwych procedur? Odpowiadam: to prawda i tak podjęlibyśmy taką pracę. Ale ileż byśmy stracili! Straciłaby najpierw Nowa Huta. Wszak dzięki projektowi wpisana jest w europejski krąg miejsc interesujących, skorzysta z wymiany metod i doświadczeń, zyska też nowe możliwości promocji w kraju i za granicą. Straciliby też współpracownicy Małopolskiego Instytutu Kultury, którzy pracują w projekcie, a jest to względnie spora grupa. Bez funduszy europejskich nie otrzymaliby propozycji ciekawej pracy, jaką teraz przez dwa lata wykonują (przy projekcie pracuje tylko trzech pracowników etatowych MIK-u w niepełnym wymiarze). Jest to istotny argument, MIK stara się bowiem generować szerokie pola współpracy, samemu zachowując lekką, niewielką strukturę. Wreszcie straciłby sam Małopolski Instytut Kultury. Ów trudny czas przygotowań, o którym pisałem na wstępie, był dla nas dobrą szkołą. Ważne doświadczenie przynosi też obecna realizacja projektu, obserwacja pracy innych, możliwość współpracy w sieci. Sporo się uczymy. Co prawda nie jest to nasze pierwsze doświadczenie w projekcie europejskim – przeciwnie. Ale jest to doświadczenie inne, w innej konfiguracji krajów i partnerów, na innym polu.

Z drugiej strony uważam, że Kultura 2000 – przynajmniej w jej obecnej formule – stanowi wciąż zbyt wielką zaporę dla instytucji niewielkich, mało inwestuje w zjawiska ciekawe, które rodzą się i rozwijają na prowincji (przykład Gardzienic jest tu wielkim wyjątkiem). Nade wszystko zaś w żadnym stopniu nie pomaga w mobilności partnerów przed realizacją projektu. A tu przecież tkwi sedno sprawy. Nie chodzi tylko o to, że projekty przygotowywane na odległość mają mniej szans na dogłębne, gruntowne określenie działań. Chodzi także o to, że pomoc finansowa w mobilności podczas przygotowań do projektu oznacza w rzeczywistości pomoc w budowaniu i poszerzaniu faktycznej a nie hasłowej współpracy instytucji europejskich. Wszak Europa to najpierw bezpośrednie i osobiste kontakty, wspólne przedsięwzięcia, w których rozumiemy się najpierw jako ludzie. Wypada życzyć instytucjom brukselskim, by Europę w tym wymiarze o wiele mocniej wspomagały.

Więcej o projekcie: www.mik.krakow.pl i www.accr-europe.org

Antoni Bartosz – mediewista, doktor nauk humanistycznych Uniwersytetu Paris IV en Sorbonne. 1989–2003 – nauczyciel akademicki (filologia romańska UJ). 1999–2001 – autor długofalowych projektów kulturowych realizowanych w Stowarzyszeniu Willa Decjusza (w tym „Mniejszości na co dzień”, nagrodzonych przez Fundację Polcul, oraz „Społeczeństwa dialogu”, laureata konkursu Phare – Małe Demokracje). Od sierpnia 2001 dyrektor Małopolskiego Instytutu Kultury w Krakowie, działającego w nowej formule programowej i organizacyjnej po przeprowadzeniu całkowitej reformy Małopolskiego Ośrodka Kultury.



Logo projektu. Materiał Ośrodka KARTA. Projekt K. Ryżewska

- Program: Wsparcie ciał aktywnych na polu kultury na poziomie europejskim. Część III – Działania mające na celu ochronę i upamiętnianie miejsc i archiwów związanych z deportacjami
- Projekt: **Ocaleni z Mauthausen**
- Termin: 01.07 2003–28.03 2004
- Wysokość grantu: **19 500 €**
- Lider projektu: **Fundacja Ośrodka KARTA, Polska**
- Strona internetowa: www.indeks.karta.org.pl/bmh/index.asp

Monika Kapa-Cichocka

Projekt „Ocaleni z Mauthausen”

Fundacja Ośrodka KARTA (OK) — jako jedna z nielicznych organizacji w Polsce — może pochwalić się uzyskaniem dofinansowania projektu w ramach programu funkcjonującego obecnie pod nazwą „Działania związane z ochroną i zachowaniem ważnych miejsc i archiwów związanych z deportacjami”. Projekt zatytułowany „Ocaleni z Mauthausen” zyskał uznanie grona oceniającego wnioski w 2003 roku. Zachęteni pierwszym sukcesem jeszcze dwukrotnie aplikowaliśmy do Komisji Europejskiej o wsparcie realizacji wpisujących się w cele wyżej wymienionego programu. Druga próba zakończyła się fiaskiem, na wynik trzeciej nadal czekamy. Zrealizowany projekt oraz doświadczenia w kontaktach z Komisją Europejską w ciągu ostatnich trzech lat będą głównym wątkiem niniejszej prezentacji. Na początek jednak słów kilka na temat organizacji, którą reprezentuję.

Ośrodek KARTA od ponad 20 lat gromadzi środowisko zajmujące się badaniem i upowszechnianiem dwudziestowiecznej historii Polski i Europy Środkowo-Wschodniej. Początki tej działalności sięgają 1982 r., kiedy to ukazał się pierwszy numer podziemnej gazetki „Karta”, po kilku miesiącach przekształconej w nadal nielegalny almanach historyczny o tym samym tytule. W drugiej połowie lat 80. rozpoczęto nagrywanie relacji Polaków z Kresów Wschodnich, które dały początek Archiwum Wschodniemu. Po okresie zmian organizacyjnych w 1996 r. zarejestrowano Fundację Ośrodka KARTA. W lipcu 2004 r. uzyskała ona status organizacji pożytku publicznego.

Swój główny cel Ośrodek, kierowany od początku przez Zbigniewa Gluzę, realizuje poprzez stałe programy (obecnie: Indeks Represjonowanych, Wspólne Miejsce – Europa Wschodnia, Historia Bliska, Historia Mówiona) oraz czasowe przedsięwzięcia takie, jak wystawy historyczne, akcje edukacyjne itp. W Ośrodku funkcjonuje jedno z największych w Polsce archiwów społecznych, gromadzące przede wszystkim zapisy świadków historii (wspomnienia, dzienniki, relacje). Zbiory podzielone są m.in. na Archiwum Wschodnie (losy obywateli polskich na Kresach Wschodnich II Rzeczypospolitej i na terenie ZSRR w latach 1917–1956); Archiwum Opozycji (życie społeczne w Polsce lat 1944–89, głównie opór wobec władzy komunistycznej, od powojennego podziemia zbrojnego, przez lata stalinizmu, kolejne przełomy, dzieje opozycji demokratycznej i „Solidarności”, aż po stan wojenny); Archiwum Fotografii (ponad 100 tysięcy fotografii ilustrujących historię społeczną XX wieku na terenach Polski i Europy Środkowo-Wschodniej). KARTA prowadzi także działalność wydawniczą. Jej najważniejszą częścią jest ukazujący się legalnie od stycznia 1991 kwartalnik historyczny „Karta” (do tej

pory 44 numery oraz kilka edycji zagranicznych: niemiecka, rosyjska, angielska). Ponadto KARTA wydaje książki o tematyce historycznej, dokumentacyjne oraz wspomnienia. Szczegółowe informacje na temat naszej działalności można znaleźć na stronie: www.karta.org.pl.

Geneza projektu

W 2001 roku Ośrodek KARTA został zaproszony jako polski realizator do udziału w międzynarodowym projekcie „Mauthausen Survivors Documentation Project” (MSDP). Przedsięwzięcie to miało na celu udokumentowanie systemu obozów koncentracyjnych Mauthausen-Gusen, mieszczącego się na terenie Austrii, poprzez nagranie ponad 800 relacji biograficznych (z czego 10% w formie wideo) byłych więźniów z 15 krajów świata. Polsce przypadła w udziale największa liczba nagrań. Łącznie w ciągu ponad roku trwania projektu (marzec 2002 – kwiecień 2003) utrwaliliśmy i opracowaliśmy zgodnie z wymogami autorów przedsięwzięcia 164 relacje polskich więźniów tego systemu obozów.

Opisywany projekt został zainicjowany i sfinansowany przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych Austrii, a opiekę merytoryczną nad nim objął Uniwersytet Wiedeński (kierownikiem naukowym został profesor historii współczesnej Gerhard Botz, który w swej pracy wielokrotnie podejmował problem postaw Austriaków wobec nazizmu oraz obecności tego tematu w ich pamięci zbiorowej). Celem przedsięwzięcia było przeprowadzenie wywiadów zgodnie z wska-



Obóz w Gusen. Fot. Ośrodek KARTA

zaną metodologią (wywiad biograficzny, składający się z opowiedzianej przez świadka historii całego życia oraz zadawanych przez nagrywającego oraz pytań uzupełniających relację), opisanie ich według przygotowanych formularzy i przekazanie oryginałów nagrań oraz całej wytworzonej podczas pracy dokumentacji (także pozyskanych od nagrywanych osób dokumentów, zdjęć, spisanych wspomnień etc.) do Instytutu Badania Konfliktów w Wiedniu. Po uporządkowaniu cała kolekcja trafiła do Archiwum Miejsca Pamięci Obozu Mauthausen.

Zgodnie z pierwotnymi założeniami autorów MSDP rola krajowych realizatorów projektu kończyła się wraz z przekazaniem całego materiału do Austrii. Jednak już na pierwszym spotkaniu koordynatorów z poszczególnych państw uzgodniono wstępnie, że po zakończeniu prac uzyskają oni prawo do wykorzystania zgromadzonego materiału do własnych celów. Formalnie uregulowano to dopiero po zamknięciu projektu.

Realizacja MSDP była dla Ośrodka KARTA powrotem do istotnej części naszej działalności, która stanowiła główny wątek pracy w drugiej połowie lat 80. Wtedy to powstało ponad 1000 relacji Polaków ze Wschodu, które dały początek Archiwum Wschodniemu. W tamtym czasie nagrywanie wspomnień Kresowiaków, dotyczących m.in. życia pod okupacją sowiecką i pobytu w łagrach, było dokumentowaniem nieznannej, zakazanej historii. Wydawało się, że taka sama praca w odniesieniu do obszaru niemieckiej okupacji nie jest konieczna, gdyż są to sprawy znane i dobrze zbadane. Projekt MSDP wykazał, jak wiele jeszcze można i trzeba zrobić w tym zakresie. Jak ogromne jest poczucie żalu byłych więźniów, że nikt nie interesuje się ich historią, nikt już jej nie bada. Wielokrotnie podczas pracy spotykaliśmy więźniów z innych niż Mauthausen-Gusen obozów, którzy także byli gotowi opowiedzieć o swoich losach. Wiele osób przekazywało nam swoje spisane wspomnienia.

Te wszystkie doświadczenia utwierdziły realizatorów projektu w przekonaniu, że zgromadzony materiał nie może stać się wyłącznie przedmiotem pracy naukowej (jak to zostało zaplanowane przez autorów MSDP). Byliśmy zdecydowani, aby przedstawić losy naszych bohaterów szerszej publiczności. Podstawowy problem stanowił brak środków finansowych. Jeszcze przed ukończeniem MSDP rozpoczęliśmy działania w kierunku ich pozyskania, ale dopiero przypadkowo znalezione w portalu NGO.PL ogłoszenie o grantach Komisji Europejskiej w ramach programu, który wtedy nazywał się „Działania związane z zachowaniem miejsc nazistowskich obozów koncentracyjnych jako pomników historii oraz archiwów związanych z deportacjami do nich” pozwoliło na podjęcie konkretnych kroków.

Warunki określone w *Zaproszeniu do składania wniosków* były bardzo korzystne. Budżet programu w 2003 roku wynosił 400 tysięcy euro. Wnioski miały dotyczyć wyłącznie rocznych projektów. Nie wskazano minimalnej ani maksymalnej kwoty, o którą można było wystąpić, ale w wezwaniu do składania

wniosek znalazła się informacja, że w ramach programu w 2002 roku udzielono 30 grantów, a najwyższy przyznany z nich wyniósł 20 tysięcy euro. Wkład własny stanowił tylko 20% wartości kosztów całego projektu. Koszty ogólne nie mogły przekroczyć 7% budżetu. Także wymagania formalne na tamtym etapie funkcjonowania programu sprzyjały aplikującym: nieskomplikowany formularz z przystępnym budżetem oraz załączniki dostosowane do możliwości organizacji pozarządowych zdecydowanie zachęcały do podjęcia próby i złożenia wniosku.



Mauthausen, kwiecień-maj 1942. Fot. Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie (MH)

Pojawienie się możliwości finansowej tak dalece dostosowanej do potrzeb Ośrodka, związanych z kontynuacją prac nad materiałem zgromadzonym w ramach MSDP, sprawiło, że jeszcze przed jego zakończeniem prac, sformułowano założenia nowego projektu. Określono następujące trzy cele:

- opracowanie nagranych relacji i towarzyszących im materiałów według wypracowanych przez zespół OK zasad,
- rozszerzenie kolekcji poprzez nowe nagrania oraz pozyskanie kolejnych materiałów,

- upowszechnienie efektów projektu poprzez przygotowanie bloku tekstowo-zdjęciowego do kwartalnika historycznego „Karta” oraz przygotowanie prezentacji multimedialnej projektu w Internecie. Budżet tego przedsięwzięcia został oszacowany na 35 500 euro, z czego 19 500 euro stanowił grant Komisji Europejskiej, a 16 000 euro wkład własny OK.

Przygotowania

Przygotowanie wniosku nie wiązało się z większymi problemami. Wymagało przede wszystkim głębokiej analizy merytorycznej tego, co chcemy osiągnąć w ramach projektu, który nazwaliśmy „Ocaleni z Mauthausen”, i w jaki sposób zaprezentować tak trudny a jednocześnie bogaty materiał, jak obozowe wspomnienia byłych więźniów.

Zanim szczegółowo przedstawiona zostanie realizacja wymienionych powyżej celów, warto kilka słów poświęcić kontaktom z przedstawicielami Komisji Europejskiej na etapie podpisywania umowy. Pod koniec maja (po dwóch miesiącach od złożenia wniosku, którego termin wyznaczony był na 31 marca 2003 r.) zostaliśmy poinformowani o pozytywnej decyzji.

Jednocześnie Komisja wskazywała na konieczność zmian w budżecie projektu. W dołączonej do wniosku wersji kosztorysu 5000,00 euro zostało przeznaczonych na zakup sprzętu komputerowego potrzebnego do przygotowywania planowanej prezentacji multimedialnej. Komisja zakwestionowała ten koszt, uznając go za nieuznawalny z punktu widzenia obowiązujących regulacji. W związku z tym obniżono budżet całego przedsięwzięcia do 28 890 euro, przy czym zmniejszeniu uległ wkład własny (do 9390 euro), natomiast udział KE pozostał na pierwotnie proponowanym poziomie.

Ośrodek zgłosił na tym etapie konieczność korekty harmonogramu pracy. W ciągu dwóch miesięcy od złożenia wniosku plan wydawniczy kwartalnika „Karta” uległ zmianie. W konsekwencji planowany na koniec 2003 roku druk bloku tekstowo-zdjęciowego przygotowanego w oparciu o kolekcję „Ocaleni z Mauthausen” został przesunięty na początek 2004 roku. Wymagało to zmiany terminu zakończenia projektu z grudnia 2003 na luty 2004 roku. Komisja zaakceptowała tę prośbę, a szczegóły ustalone drogą mailową przez koordynatora projektu z osobą odpowiedzialną za program (z pominięciem wymiany oficjalnych dokumentów) stały się częścią umowy.

Zgodnie z wstępnymi założeniami projekt realizowano w okresie od 1 lipca 2003 r. do 28 lutego 2004 r. w czterech kierunkach.

Opracowanie archiwalne

Pierwszym etapem tych prac było uporządkowanie kolekcji oraz zabezpieczenie towarzyszących nagraniom materiałów dokumentacyjnych i ikonogra-



1945, Mauthausen, Austria. Prowizoryczny dowód tożsamości wydany J. Domańskiemu, więźniowi obozów kompleksu obozowego Mauthausen, po wyzwoleniu obozów przez armię amerykańską. Fot. NN, zbiory Ośrodka KARTA, udostępnił J. Domański

ficznych. Równoległe podjęto prace nad opisem archiwalnym dokumentów, zdjęć oraz pozostałych pamiątek przekazanych przez nagrywanych świadków. Wśród dokumentów znajdują się m.in. kopie kart obozowych, certyfikaty wystawiane przez armię amerykańską po wyzwoleniu, karty repatriacyjne. Zgromadzone zdjęcia ilustrują nie tylko okres bezpośrednio przed lub po pobycie w obozie, ale także lata dzieciństwa i okres powojenny po czasy współczesne. Pamiątki to głównie listy wysyłane do i z obozu, ale również — niezwykle cenne — rysunki i pamiątki z okresu obozowego. Ta różnorodna materia została zarchiwizowana cyfrowo, opisana i dołączona do teczeki każdej z nagranych osób. Finałem prac porządkowych było fizyczne wyodrębnienie kolekcji.

Osobnym obszarem opracowania archiwalnego było zaprojektowanie i oprogramowanie komputerowej bazy danych, która umożliwiłaby opisanie kolekcji z uwzględnieniem specyfiki źródeł *oral history*. Została ona skonstruowana według klucza osobowego. Każda z nagranych osób ma swój rekord, który zawiera podstawowe dane biograficzne i informacje archiwalne oraz streszczenie relacji, notkę biograficzną osoby nagranej, hasła przedmiotowe opisujące zawartość nagrania oraz opis wszystkich załączników towarzyszących relacji. Założeniem projektu bazy danych było, aby stała się ona jednocześnie podstawą do stworzenia multimedialnej prezentacji kolekcji „Ocaleni z Mauthausen”. Dlatego znalazła się w niej możliwość dołączania zdigitalizowanych załącz-

ników (zdjęć, dokumentów, pamiątek) oraz fragmentów relacji również w postaci plików dźwiękowych.

Warto podkreślić, że prace na rzecz archiwalnego opracowania opisywanego zasobu pozwoliły opracować uniwersalny system opisu oraz komputerowego katalogowania relacji i materiałów im towarzyszących, który jest wykorzystywany do opracowywania efektów kolejnych projektów *oral history* realizowanych przez OK.

Pozyskanie nowych materiałów

Równoległe do prac archiwalnych w Ośrodku KARTA, przede wszystkim dzięki kontaktom nawiązanym podczas realizacji MSDP, podjęto działania na rzecz poszerzenia kolekcji „Ocaleni z Mauthausen”. W ciągu roku wzbogacił się zbiór o kolejne świadectwa: dokumenty, zdjęcia, pamiątki. Szczególnie cennym nabytkiem są wspomnienia i pamiętniki w liczbie blisko 30 jednostek archiwalnych, opisujące losy więźniów M-G, a także ich rodzin.

Po dopełnieniu kolekcja archiwalna „Ocaleni z Mauthausen” w Ośrodku KARTA obejmuje 164 relacji nagranych techniką audio (147) lub wideo (17) oraz prawie 1000 obiektów, w tym 634 fotografie, 286 dokumentów (obozowych, repatriacyjnych, dzienników, pamiętników, listów, telegramów, kalendarzyków) oraz 11 rysunków wykonanych w obozie.

Działania zmierzające do upublicznienia zawartości kolekcji „Ocaleni z Mauthausen” toczyły się przede wszystkim w drugiej fazie realizacji projektu. Prace nad internetową prezentacją oraz publikacją w „Karcie” zostały ze sobą ściśle powiązane. Ich pierwszym, wspólnym, etapem był wybór, spisanie i opracowanie fragmentów nagrań.

Równoległe podjęto działania zmierzające do przygotowania prezentacji. W ścisłej współpracy z grafikiem i informatykiem przygotowano projekt prezentacji, który w ciągu kolejnych kilku miesięcy był realizowany. W prezentacji – podobnie jak w archiwalnej bazie danych – nadrzędny jest porządek osobowy. Każda z nagranych osób ma swój rekord, na który składają się: zdjęcie ocalonego zrobione przy okazji nagrywania relacji, notka biograficzna oraz podstawowe dane archiwalne na temat relacji, m.in.: sygnatura w zbiorach OK oraz w Archiwum Miejsca Pamięci Obozu Mauthausen, data, miejsce, czas nagrania. Ponadto każdy rekord zawiera pozycję Załączniki, gdzie opisane zostały wszystkie obiekty przekazane przez świadka. Te z nich, które zostały zdigitalizowane, można także obejrzeć w prezentacji. Jednak najistotniejszym elementem rekordu osobowego są wybrane fragmenty relacji każdej z nagranych osób przedstawione w postaci zapisu tekstowego. Dotyczą one nie tylko pobytu w obozach systemu Mauthausen-Gusen, ale w miarę możliwości przybliżają syl-

wetkę i losy nagranych poprzez cytaty dotyczące dzieciństwa, wybuchu wojny, aresztowania, pobytu w innych obozach czy życia po wojnie.

Układ osobowy jest nadrzędnym, ale nie jedynym sposobem uporządkowania prezentowanego materiału. Każdy z zamieszczonych fragmentów relacji został określony tematem merytorycznym (np. przybycie do obozu, kwarantanna, choroby, wyzwolenie obozu), miejscem – nazwą obozu i rokiem/latami, których fragment dotyczy (dwa ostatnie odnoszą się tylko do fragmentów poświęconych pobytowi w obozach systemu M-G). W ten sposób, na odpowiednich stronach prezentacji, odnaleźć można wszystkie zawarte w niej fragmenty uporządkowane według klucza tematów, podobozów, czy chronologii lat wojny.

Ponadto na prezentację składają się: galeria zawierająca najciekawsze zdigitalizowane dokumenty, zdjęcia i pamiątki z kolekcji „Ocaleni z Mauthausen” oraz część nazwana KL Mauthausen, dostarczająca podstawowych informacji historycznych na temat obozów tego systemu.

Prezentacja jest dostępna na stronie internetowej Ośrodka KARTA w zakładce programu Historia Mówiona

Przygotowanie bloku tekstowo-zdjęciowego *Przejście przez śmierć*

Ze względu na objętościowe ograniczenia pisma od początku było jasne, że w tekście opublikowanym w „Karcie” będzie można wykorzystać jedynie niewielką część nagranych wspomnień. Wybrane fragmenty relacji dzięki kolejnym indywidualnym przybliżeniom ułożyły się w obraz codziennej egzystencji więźniów obozów Mauthausen-Gusen, począwszy od przybycia do obozu, poprzez kwarantannę, przystosowanie się, morderczą pracę w kamieniołomach i zakładach zbrojeniowych, głód, choroby, tortury, metodyczne wyniszczanie więźniów, ich cierpienia fizyczne i duchowe, ale także sposoby przetrwania, aż po moment wyzwolenia, a także późniejsze życie z obozową traumą. Wykorzystanie bardzo osobistych i emocjonalnych relacji, daje czytelnikowi szansę nie tylko poznania, ale i współodczuwania doświadczeń obozowych. Pozwala poczuć, jakich straszliwych spustoszeń dokonał nazizm w życiu jednostek i w jakich sytuacjach ekstremalnych je stawiał. Jest to zbiorowy głos (rozpisany na wiele indywidualnych głosów) pokolenia, które przeszło przez totalitaryzm w jego najstraszliwszej odsłonie.

W sumie wykorzystano fragmenty z około 50 relacji byłych więźniów, głównie obozu w Gusen, gdzie przebywała większość nagrywanych osób (niektórzy spędzili tam pięć lat!). Materiał został dopełniony najbardziej wyrazistymi zdjęciami archiwalnymi oraz notkami biograficznymi.

Zwieńczeniem pracy na projektem „Ocaleni z Mauthausen” było spotkanie 31 marca 2004 r. w Austriackim Forum Kultury w Warszawie, promujące tekst *Przejście przez śmierć* i prezentację. Zgromadziło ono licznych przedstawicieli

środowiska byłych więźniów i ich rodziny, a także członków innych stowarzyszeń obozowych. Gościem specjalnym był JE Ambasador Republiki Austrii w Polsce, dr Georg Weiss, który zabrał głos obok dyrektora Austriackiego Forum Kultury, Andreasa Stadlera, i Prezesa Ośrodka KARTA, Zbigniewa Gluzy, prowadzącego spotkanie. W trakcie wieczoru aktor Andrzej Ferenc odczytał wybrane fragmenty tekstu *Przejście przez śmierć* oraz zaprezentowano multimedialną prezentację „Ocaleni z Mauthausen”. Wielkie wrażenie robiły wypowiedzi byłych więźniów, którzy dzielili się swoimi wspomnieniami i refleksjami.



Spotkanie promocyjne, Austriackie Forum Kultury, Warszawa, fot. T. Gleb

Wydaje się, że projekt „Ocaleni z Mauthausen” wprowadził nową jakość w sposobie badania i upowszechniania wiedzy o ofiarach hitleryzmu. Po raz pierwszy od kilkadziesiąt lat (tego typu inicjatywy miały miejsce przede wszystkim w okresie tuż po wojnie) oddano głos bohaterom historii, a dzięki ich bardzo osobistym relacjom młodsze pokolenia mają szansę dotknąć zagadnień, które są dla nich wyłącznie wiedzą z podręcznika historii, i choć trochę poczuć to doświadczenie, które jest dla nas tak bardzo trudne do zrozumienia.

Na zakończenie tej części warto wspomnieć, że rozliczenie projektu (w terminie trzech miesięcy od jego zakończenia) – podobnie jak przygotowanie wniosku i renowacja umowy – odbyło się bez większych komplikacji. Wymagania Komisji Europejskiej nakładały na nas obowiązek przygotowania dokumentów pokrywających się ze standardami stosowanymi w Programie Ramowym Kultura 2000. Były to:

- końcowy raport z realizacji projektu,
- końcowy raport finansowy zgodny ze strukturą szacunkowego budżetu dołączonego do umowy,

- wykaz wszystkich rachunków i wydatków poniesionych w trakcie realizacji projektu.

Brak doświadczenia w rozliczaniu grantów finansowanych ze środków Komisji Europejskiej sprawił, że oddzielnie dosyłałiśmy wymagane przez KE oświadczenia. Jednak życzliwość i cierpliwość osoby odpowiedzialnej za nasz projekt uczyniły tę procedurę łatwą do przebrnięcia.

Podsumowanie

Na zakończenie warto poświęcić kilka słów zmianom, jakie od 2003 roku zaszły (i nadal zachodzą) w sposobie funkcjonowania omawianego programu przyznawania grantów. Również ta część będzie ponownie poparta własnymi doświadczeniami, gdyż zarówno w 2004, jak i w bieżącym roku, Ośrodek KARTA składał wnioski w ramach tej ścieżki. Jak to już zostało napisane, w 2003 roku interesujący nas program funkcjonował pod nazwą „Działania związane z zachowaniem miejsc nazistowskich obozów koncentracyjnych jako pomników historii oraz archiwów związanych z deportacjami do nich” i był administrowany przez Sekretariat Generalny Komisji Europejskiej jako ścieżka budżetowa A-3035. Jednak już w tym samym roku podjęto działania zmierzające do zmiany jej statusu. Ostatecznie powołano na lata 2004–2006 program „Wspieranie organizacji aktywnych w dziedzinie kultury na poziomie europejskim”, który m.in. „wchłonął” interesującą nas ścieżkę.

Ogłoszone w 2004 roku *Zaproszenie do składania wniosków* ogłoszone ukazało się już pod nową nazwą: „Działania związane z ochroną i zachowaniem ważnych miejsc i archiwów związanych z deportacjami”. Takie sformułowanie sugerowało rozszerzenie zakresu tematycznego potencjalnych wniosków do różnych rodzajów deportacji. Jednak, jak się okazało, intencją autorów było zachowanie jego dotychczasowego charakteru. Tymczasem użycie słowa „deportacje” sprawiło, że – jak sądzę – wbrew intencjom autorów koncepcji programowej otworzył się cały nowy obszar zagadnień historycznych, obejmujących represje sowieckie. Problem ten został podjęty po zakończeniu zeszłorocznej edycji. W kwietniu 2005 roku m.in. Ośrodek KARTA (jako jedna z kilku instytucji) został poproszony o sformułowanie definicji stalinizmu. Konsultacje te – jak się nieoficjalnie dowiadujemy – zaowocowały rozszerzeniem o okupację sowiecką zakresu tematycznego programu w latach 2007–2013 (kiedy to ścieżka związana z deportacjami będzie stanowić część nowego programu wspólnotowego w sferze kultury – Programu Kultura 2007). Dzięki temu wnioski takie, jak ten złożony przez OK w 2004 roku, który dotyczył masowych deportacji obywateli polskich do ZSRR w latach 1940–41, będą miały na starcie szanse równe z tymi dotyczącymi represji hitlerowskich. Można śmiało powiedzieć, że w 2004 roku tak nie było.

Zmiana statusu opisywanego programu, przyjęta w 2004 roku, znalazła także odzwierciedlenie w formalnych wymaganiach wobec aplikujących. Przyjęto formularz wniosku obowiązujący w programie „Kultura 2000”. Do reguł tam obowiązujących dostosowano także standardy dotyczące załączników. Oznaczało to znaczący wzrost wymagań wobec aplikujących, np. konieczność składania deklaracji organizacji współfinansującej czy potwierdzonego przez biegłego rewidenta lub firmę audytorską bilansu za ostatnie dwa lata działalności. Wymagania wydają się nadmierne wobec faktu, że maksymalna kwota grantu w ramach programu deportacyjnego wynosi obecnie 40 000 euro, podczas gdy w Kulturze 2000, którą przyjęto jako wzór, może być ponad czterokrotnie wyższa.

Po raz trzeci Ośrodek KARTA złożył wniosek do programu deportacyjnego w lutym 2005 roku. Tym razem powróciliśmy do tematyki represji hitlerowskich. Nadal czekamy na ostateczną decyzję, która ma zostać podjęta przez Parlament Europejski 9 lipca. Doświadczenia ostatnich dwóch lat w kontaktach z biurem obsługującym program pozwalają sformułować opinię, że jest on nadal w fazie organizacyjnej. Wydaje się, że niektóre pytania zaskakują urzędników w Brukseli i wymagają rozpatrywania kolejnych pojawiających się trudności i problemów.

Z punktu widzenia organizacji zajmującej się historią, ustanowienie programu grantowego o zakresie tematycznym sformułowanym tak, jak w omawianym przypadku, jest nieocenioną inicjatywą. Niewiele jest bowiem możliwości aplikowania o środki na projekty *stricte* historyczne czy dokumentacyjne. To bardzo ważne, że mimo początkowego ograniczenia tematycznego, Komisja Europejska uznała za celowe dostosowanie programu także do innej przeszłości części państw członkowskich Unii Europejskiej. Warto byłoby, aby dalsze zmiany objęły także wymogi formalne wobec organizacji aplikujących, bowiem dostosowanie standardów do tych obowiązujących w Programie Kultura 2000 wydaje się przesadne i może być przeszkodą w uzyskaniu grantów dla mniejszych organizacji. Bez względu jednak na rozstrzygnięcia w tym zakresie, sam program w miarę funkcjonowania będzie z pewnością rozwijał się i stawał się bardziej otwarty na aplikujących.

Monika Kapa-Cichocka – absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1999 roku pracownik Fundacji Ośrodka KARTA. W ramach międzynarodowego programu Wspólne Miejsce – Europa Wschodnia, który od roku prowadzi, uczestniczyła m.in. w przygotowaniu międzynarodowego „Słownika Dysydentów”. Jako członek zespołu i koordynator prac brała udział w Mauthausen Survivors Documentation Project, a potem w projekcie „Ocaleni z Mauthausen”. Od grudnia 2003 pełni funkcję Sekretarza Zarządu OK odpowiedzialnego za pozyskiwanie funduszy i procedury aplikacyjne. Współpracuje z kwartalnikiem historycznym „Karta”.

Program: Kultura 2000

Projekt: **Przetłumaczenie 5 dzieł (beletrystyka)**

- „A Nyugalom – Bsartis Atiila
- „Auslöschung. Ein Zerfall (Extinction) – Thomas Bernhard
- „Soldados de Salamina” – Javier Cercas
- „Az angol lobogo (English Flag)” – Imre Kertész
- „The Naked Pioneer Girl” – Mikhail Kononov

Termin: Edycja programu na rok 2004

Wysokość grantu: 11 024,57 €

Lider projektu: [Wydawnictwo W.A.B. sp. z o.o.](#)

Sebastian Florjanowicz

Zasady finansowania projektów z dziedziny tłumaczeń w Programie Kultura 2000

Uwagi ogólne

Projekty tłumaczeniowe realizowane w ramach programu wspólnotowego Kultura 2000 różnią się zasadniczo od pozostałych inicjatyw wspieranych przez ten program. Podstawowa różnica, a właściwie udogodnienie, to brak obowiązku posiadania współorganizatorów przy składaniu wniosków. Projekty tłumaczeniowe są przygotowywane i składane bezpośrednio przez wydawnictwa planujące wydać opisane we wnioskach dzieła. Już sam ten warunek sprawia, że ubieganie się o dofinansowanie w ramach Programu Kultura 2000 na ten typ działań jest o wiele mniej skomplikowane i nie powinno stanowić dla chętnych specjalnych problemów.

Poniżej omówione zostaną podstawowe kryteria decydujące o akceptacji lub odrzuceniu wniosków tłumaczeniowych uzupełnione o spostrzeżenia wynikające z moich doświadczeń w tej dziedzinie.

Podstawowy wymóg Programu Kultura 2000 w zakresie tłumaczeń zakłada, że każdy projekt musi obejmować przetłumaczenie nie mniej niż czterech i nie więcej niż dziesięciu dzieł z kategorii uznawanych przez program. Ponadto istnieje kilka dodatkowych kryteriów doboru dzieł, spośród których najważniejsze to spełnienie warunku, że dana pozycja nie była dotychczas tłumaczona na język wskazany w projekcie. Należy przy tym pamiętać, że tłumaczenia mogą być dokonywane tylko z języków europejskich na języki europejskie. Ostatnim, niemniej ważnym warunkiem, jest obowiązek dobrania dzieł według określonego klucza, tak by projekt stanowił całość i był spójny. Takim kluczem może być np. zamiar opublikowania wszystkich wymienionych w projekcie pozycji w ramach jednej serii wydawniczej.

Komisja Europejska udziela dofinansowania kosztów tłumaczenia, o ile nie jest ono współfinansowane z innego źródła. Jest to ważny element, o którym należy pamiętać wypełniając wniosek i odpowiadając na zadane w części IV pytania dotyczące ewentualnego ubiegania się o dotacje z innych źródeł.

Kolejnym elementem, na który trzeba zwrócić uwagę, są daty rozpoczęcia i zakończenia prac na książkę. Zgodnie z zaleceniami Komisji Europejskiej prace tłumaczeniowe nie mogą się rozpocząć wcześniej niż w dniu podpisania przez

Komisję porozumienia o przyznaniu dotacji, co powinno mieć miejsce 1 maja N³³. Jednak umowa pomiędzy wydawcą a tłumaczem może być podpisana wcześniej. To samo dotyczy zaliczki dla tłumacza. Jest to możliwe jedynie pod warunkiem, że podpisanie kontraktu pomiędzy wydawcą a tłumaczem nie nastąpiło przed 15 lipca N-1. Problemy mogą się pojawić, gdy zaplanujemy rozpoczęcie prac na 1 maja N, a Komisja nie zdąży przesłać do nas porozumienia o przyznaniu grantu. W takiej sytuacji niezbędne jest skontaktowanie się z przedstawicielami Komisji, wyjaśnienie zaistniałej sytuacji i ustalenie indywidualnego harmonogramu działania. Zakończenie prac, czyli opublikowanie książek, musi nastąpić najpóźniej do 30 listopada N+1.

Powodów wykluczenia wniosku może być wiele, ale poniżej przedstawiono te, w moim mniemaniu, najważniejsze. Podstawowe zasady zakładają między innymi, że wniosku nie może składać osoba fizyczna, wnioskodawca musi posiadać osobowość prawną. Projekt nie może być także współfinansowany przez inny program wspólnotowy. Projekt musi być oczywiście złożony na oficjalnym formularzu zgłoszeniowym w określonym terminie (decyduje data stempla pocztowego). Bardziej szczegółowe kryteria, o których trzeba pamiętać, to między innymi fakt, że dyskwalifikacja jednego tytułu z listy powoduje automatyczne odrzucenie całego wniosku.

Dodatkowo pewne problemy może nieść ze sobą przygotowanie formalne projektu i zebranie wszystkich załączników. Szczegółnej uwadze należy polecić załączniki 7 i 8, to jest odpowiednio kopia kontraktu dotyczącego zakupu praw autorskich oraz kopia umowy wydawcy z tłumaczem. Bardzo ważne jest, aby kontrakt dotyczący praw był ważny przez cały okres trwania prac nad daną książką. Warto o tym pamiętać już na etapie negocjacji kontraktu z właścicielem praw i uwzględnić długość procedury aplikacyjnej i opisane powyżej ograniczenia czasowe wynikające z udziału w programie. W odniesieniu do umowy z tłumaczem trzeba pamiętać, aby data jej podpisania była późniejsza niż opisany powyżej graniczny termin początku prac tj. 15 lipca N-1.

Formularz

Po przedstawieniu ogólnych kryteriów decydujących o losach wniosku czas na szczegółową analizę samego formularza i omówienie podstawowych problemów, jakie mogą się pojawić podczas jego wypełniania.

Uczestnictwo w projektach tłumaczeniowych nie wymaga od aplikującego wypełniania całego wniosku. Procedura aplikacyjna jest uproszczona i w formularzu wniosku niezbędne jest wypełnienie jedynie części I, formularza ban-

³³ „N” oznacza tu rok, na który ubiegamy się o środki w ramach Programu Kultura 2000 (przypis Punktu Kontaktowego).

kowego z części III oraz poświęconą tylko projektom tłumaczeniowym część IV.

O ile część I wniosku oraz formularz bankowy nie powinny stanowić problemu, o tyle przy wypełnianiu części IV mogą pojawić się wątpliwości i pytania. Trzeba pamiętać, że odpowiednie fragmenty wniosku z części IV należy wypełnić osobno dla każdego z dzieł przewidzianych do tłumaczenia. I tak w pierwszej sekcji podajemy podstawowe dane o książce oraz zamieszczamy krótki opis dzieła podkreślając jego wartość oraz spójność z pozostałymi, zawartymi we wniosku tytułami. W drugiej sekcji pojawiają się pytania, które mogą decydować o wykluczeniu wniosku. I tak, pamiętać trzeba o terminie ważności kontraktu przez cały czas trwania projektu oraz o zgodności dat z niego wynikających z terminem planowanej publikacji. Uzupełnieniem tej sekcji będzie załącznik nr 7, to jest kopia kontraktu dotyczącego zakupu praw autorskich.

W dalszej kolejności pojawia się pytanie, czy dzieło było już tłumaczone na dany język. Udzielenie w tym miejscu odpowiedzi twierdzącej może stać się powodem wykluczenia wniosku.

W trzeciej sekcji należy podać dane na temat tłumacza, przedstawić jego doświadczenia oraz informacje o tłumaczonych przez niego dziełach. Uzupełnieniem tej sekcji będą odpowiednio: załącznik nr 8, to jest kopia umowy wydawcy z tłumaczem oraz załącznik nr 10, to jest życiorys tłumacza.

Czwarta sekcja dotyczy budżetu projektu i zawiera dane, które posłużyły do wyliczenia kosztów tłumaczenia. Dodatkowo pojawiają się tu kwoty kosztów całkowitych, które wynikają z załącznika nr 9, to jest szczegółowego kosztorysu. W dalszej części tej sekcji pojawiają się pytania o harmonogram prac. Przy udzielaniu na nie odpowiedzi trzeba pamiętać o ograniczeniach czasowych opisanych powyżej. Ponadto, każdy egzemplarz IV części wniosku wypełniony osobno dla każdego dzieła musi być podpisany zarówno przez wydawcę, jak i tłumacza danego dzieła. Warto o tym pamiętać i, biorąc pod uwagę rozliczne zobowiązania zawodowe tłumaczy, zarezerwować sobie odpowiednią ilość czasu.

Ostatnim elementem wniosku jest lista załączników, które trzeba złożyć wraz z wnioskiem. Pamiętać należy, że brak któregośkolwiek z nich jest argumentem za odrzuceniem wniosku z przyczyn formalnych. Część załączników opisano powyżej, ale trzeba także pamiętać o odpowiednich dokumentach prawnych i finansowych, kopii oryginalnego dzieła (z moich doświadczeń wynika, że może to być kserokopia dzieła), raporcie o działalności wnioskodawcy w ostatnim czasie (może to być opis jednej z ostatnio wydanych książek), dodatkowych materiałach (np. katalogach wydawcy), zobowiązaniu wydawcy o umieszczeniu nazwiska tłumacza oraz informacji o fakcie finansowania tłumaczenia ze strony Wspólnoty oraz formularzu bankowym. Konieczne jest również załączenie wypełnionego „Potwierdzenia odbioru wniosku”, które po uwierzytelnieniu przez Komisję zostanie do nas odesłane.

Podsumowanie

Pomimo kilku „pułapek” i dość dużej ilości wymaganych dokumentów zachęcam wszystkich zainteresowanych do korzystania z Programu Kultura 2000 w zakresie finansowania projektów tłumaczeniowych. Jest to doskonałe źródło pozyskania środków na tę część prac związanych z publikacją dzieła, co pozwala znacząco obniżyć koszty produkcji. Wniosek, jaki należy wypełnić, mimo że pierwsze wrażenie może być niezbyt przyjemne, jest skonstruowany czytelnie i możliwe jest jego sprawne przygotowanie. Dodatkowym plusem działania w tej sferze jest możliwość skorzystania z wiedzy i doświadczeń działającego w Polsce Punktu Kontaktowego ds. Kultury. To znacznie ułatwia prace i przyspiesza uzyskanie odpowiedzi na ewentualne, pojawiające się podczas przygotowywania wniosku, pytania.

Sebastian Florjanowicz – absolwent dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim ze specjalizacją Public Relations i Marketing Medialny. Od 2003 roku współpracownik wydawnictwa W.A.B. odpowiedzialny za opracowanie i realizację strategii pozyskiwania dotacji krajowych i zagranicznych, w tym z funduszy UE. Account Manager w agencji public relations.

**PROCEDURA SELEKCJI
WNOSKÓW APLIKACYJNYCH
W RAMACH PROGRAMU
KULTURA 2000**

**doświadczenia polskich ekspertów
(z dziedziny sztuk performatywnych i tłumaczeń)
z posiedzeń paneli oceniających wnioski nadesłane
do edycji na rok 2005**

Piotr Krajewski

Sztuki performatywne – uwagi o aplikacjach i ich ocenie przez ekspertów

Kim są eksperci

Eksperci powołani czasowo do oceny wniosków aplikacyjnych nadesłanych w ramach programu Kultura 2000 reprezentują różne kraje i różne dziedziny i są niezależni. Ich kandydatury są proponowane przez poszczególne państwa, z Polski zgłaszającym jest Ministerstwo Kultury, jednak wybór z przedstawionych propozycji należy do Komisji Europejskiej, ściślej – do Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury (DG EAC) bezpośrednio zajmującej się administracją i realizacją programu Kultura 2000. Po rozszerzeniu Unii do oceny wniosków powołano po dwóch specjalistów z każdego z 25 krajów unijnych oraz dodatkowo po jednym z krajów EFTA i krajów kandydujących, razem 56 ekspertów. Ich rolą jest wszechstronna ocena merytoryczna projektów.

Eksperci podzieleni są na grupy zajmujące się poszczególnymi kategoriami zgłoszeń. W mojej grupie oceniającej jednoroczne projekty w kategorii „sztuki performatywne” w roku 2005 znalazło się 9 osób, każda z innego kraju. Kategoria „sztuki performatywne” jest bardzo szeroka i łączy niejednorodne obszary. Obejmuje wszelkie rodzaje teatru (dramatyczny, uliczny, lalkowy, ruchu i tańca, multimedialny), wydarzenia muzyczne (od muzyki dawnej po elektroniczną i działania multimedialne), festiwale i działania z dziedziny sztuki nowych mediów, ale także obejmuje rozmaite działania edukacyjno-artystyczne, społeczno-artystyczne, inicjatywy „kulturalno-turystyczne”. Dlatego też dobór ekspertów oceniających projekty w tej dziedzinie grupuje przedstawicieli różnych dziedzin, mających za sobą różnorodne zawodowe doświadczenia, od teatru po nowe media. Z tym że w roku 2005 aż sześciu miało teatralny „rodowód”. Eksperci oceniający sztuki performatywne to zazwyczaj artyści (reżyserzy, dramaturdzy, muzycy) albo organizatorzy czy managerowie, a wreszcie historycy sztuki i krytycy. Wydaje się, że jednym z priorytetów Komisji Europejskiej jest, aby eksperci nie byli urzędnikami lub politykami. Są oni w większości praktykami, mającymi za sobą własne projekty międzynarodowe. Jest to grono różnorodne, także pod tym względem, że jedni reprezentują publiczne, budżetowe instytucje, a inni inicjatywy pozarządowe (notabene często dzisiejsi dyrektorzy renomowanych narodowych instytucji wywodzą się właśnie z dawnych ruchów

kontrkulturowych). Jest to bardzo ważne, gdyż w jakiś sposób odpowiada różnorodności wartości, postaw i projektów, które przychodzi im oceniać.

Miejsce ekspertów w procesie decyzyjnym

Dla przedstawienia roli ekspertów w procesie decyzyjnym, rozstrzygającym o przyznaniu grantów unijnych, wspomnę pokrótce o całym łańcuchu decyzyjnym, którego posiedzenie ekspertów jest ważną, ale nie jedyną częścią.

Etap 1

Po upływie terminu przyjmowania aplikacji są one wstępnie badane pod kątem spełnienia wymagań formalnych i finansowych, a zatem np. kompletności dokumentów, ich zgodności z obowiązującymi standardami, wiarygodności finansowej etc. Te operacje wstępnego sprawdzenia przeprowadzają urzędnicy DG EAC, w wypadku drobniejszych wątpliwości czy braków do organizacji składających wnioski kierowana jest prośba o szybkie uzupełnienie „usterek”. Jest to pierwszy etap, trwający od połowy listopada do niemal końca stycznia, wtedy też następuje pierwsza selekcja. Przykładowo, w mojej dziedzinie odrzucone zostały 22 wnioski z ogólnej liczby 183 zgłoszonych. Odniosłem takie wrażenie, że międzynarodowy zespół urzędników DG EAC jest bardzo życzliwie nastawiony i stara się w przypadku pomniejszych uchybień powiadomić liderów projektów, by zdążyli jeszcze je wyeliminować, nadsyłając poprawki bądź brakujące załączniki. Powodem odrzucenia wniosków na tym etapie mogą być błędy formalne, czy jego ogólna nieprzystawalność do zasad i celów ogłoszonych w *Zaproszeniu do składania wniosków*. Na tym etapie nie jest przeprowadzana szczegółowa ocena merytoryczna. Natomiast bardzo skrupulatnie sprawdzana jest poprawność wyliczeń wszystkich pozycji budżetowych i nanoszone są liczne poprawki. Mam wrażenie, że mniej więcej połowa wniosków jest korygowana, w większości korekty te dotyczą drobnych kwot, które jednak razem składają się na zmianę budżetu, a co zatem idzie także wysokości wnioskowanego grantu.

Skąd ta plaga nieścisłości w pieczołowicie przecież przygotowywanych wnioskach? Zapewne przyczyną jest pośpiech, ale jest też inny powód. Osoby przygotowujące budżet są nieświadome tego, że programy komputerowe, z których korzystają, mają funkcję automatycznego zaokrąglania końcówek do pełnych liczb. Natomiast urzędnicy sprawdzający poprawność tych wyliczeń pracują z dokładnością do drugiego miejsca po przecinku. Pozwólcie więc Państwo na pierwszą praktyczną radę: konstruując budżet wyłączcie wszelkie automatyczne funkcje zaokrąglania rachunków. Trudno uwierzyć, ale w przypadku niektórych rozbudowanych obliczeń budżetowych różnice między budżetem deklarowanym a tym skorygowanym już na pierwszym etapie sięgać mogą nawet kilkunastu tysięcy euro.

Etap 2

Zaczyna się on, gdy do pracy przystępują niezależni eksperci. Spotkanie ekspertów nazywane „panelem oceniającym” trwa 6 dni i odbywa się w Brukseli na początku lutego. Eksperti są podzieleni na grupy zajmujące się poszczególnymi dziedzinami. Oceniają merytoryczną wartość projektów na podstawie kompletnych, o ile zaszła taka potrzeba, uzupełnionych i skorygowanych aplikacji, tak jak zostały one nadesłane przez liderów projektów, wraz ze wszystkimi załącznikami i dodatkowymi materiałami. Eksperti otrzymują pełny wgląd we wszystkie nadesłane informacje oraz w przeprowadzone na poprzednim etapie ich korekty. By odwołać się do tegorocznych doświadczeń mojego panelu: z uwagi na dużą liczbę aplikacji, bo aż 162, eksperci zostali podzieleni i pracowali w dwóch grupach, dzięki temu każda grupa miała do oceny ok. 80 projektów.

Poza pierwszym dniem, którego znaczna część upłynęła na zapoznaniu z kwestiami organizacyjnymi i proceduralnymi oraz z kryteriami wyrażonymi w arkuszach, każdej z grup przypadało dziennie do zaopiniowania ok. 17 projektów, co zajmowało 9 do 10 godzin pracy. Można więc wyliczyć, że średnio każdemu projektowi ekspert poświęcił ok. 40 minut. Mimo wcześniejszej zapowiedzi, że eksperci nie będą oceniać wniosków nadesłanych z ich krajów, na miejscu okazało się, że jest inaczej. Ocenialiśmy je na równi z innymi, nie wiem natomiast, czy w takiej sytuacji te oceny traktowane były na równi z innymi ocenami. Zdaje się, że praktyka dopuszczenia nas do oceny wniosków z własnych krajów miała charakter eksperymentalny. Wydaje się, że takie wnioski były traktowane przez ekspertów według tych samych kryteriów jak wszystkie inne.

Jeśli chodzi o metodę pracy, eksperci, choć w grupach, pracują jednak całkowicie samodzielnie. Bazując na swojej własnej ocenie dla każdego projektu z osobna wypełniają 3-stronicowy arkusz ewaluacyjny. Po zapoznaniu się projektem i ewentualnie po konsultacjach z innymi ekspertami, wyrabiają sobie opinię i w zależności od swojej indywidualnej oceny przyznają projektowi punkty. Dokonuje się to poprzez wybór wartości w precyzyjnie przygotowanych rubrykach arkusza ewaluacyjnego.

Większa część rubryk ma charakter zamknięty, ekspert zakreśla jedną z wartości punktowych. Prócz tego są także rubryki przeznaczone na uwagi i komentarze, w których umieszcza się oceny opisowe. Kończąc wypełnianie arkusza każdy ekspert podlicza ilość przyznanych przez siebie punktów i podpisuje go. Oczywiście eksperci mogą wymieniać między sobą uwagi i komentarze dotyczące projektów i robią to bardzo często, ale ocen dokonują indywidualnie, każdy na odrębnym arkuszu, w oparciu o własne przekonanie i wewnętrzne poczucie wartości projektu.

Etap 3

Wyniki pracy ekspertów są następnie opracowywane przez urzędników DG EAC, następuje podsumowywanie punktów, wybrane zostaje grono najwyższej punktowanych przez ekspertów aplikacji. Następuje ponowne, szczegółowe sprawdzenie wiarygodności przedstawionej dokumentacji, w wielu wypadkach wymagane jest dostarczenie przez organizatorów dodatkowych informacji lub dokumentów.

Ten etap wydaje się równie ważny, jak sam panel ekspertów. O ile projekty słabo ocenione przez ekspertów, które zdobyły niewiele punktów, nie mają już szans, to jednak lista projektów ocenionych przez ekspertów dobrze, a w każdym razie powyżej przeciętnej, jest znacznie dłuższa niż lista projektów, którym finalnie przyznane mogą być granty.

W wyniku tego podsumowania DG EAC przygotowuje listę projektów proponowanych do dofinansowania. I przesyła te listę do Komitetu Zarządzającego.

Etap 4

Procedura zatwierdzania listy przez Komitet Zarządzający³⁴.

Etap 5

Zatwierdzona lista trafia do Parlamentu Europejskiego. Wyrażenie opinii przez Parlament Europejski nie jest obligatoryjne i PE często nie zajmuje stanowiska w tej sprawie. Po upływie przepisowego terminu uprawomocniona lista powraca do DG EAC, która od tego momentu przystępuje do etapu wykonawczego, sporządzania umów, a wreszcie przekazywania środków.

Ile to trwa? Z nieoficjalnych informacji wynika, że proces decyzyjny kończy się w maju, choć bywają też lata, kiedy decyzje opóźniają się. DG EAC w pierwszej kolejności nawiązuje kontakt z organizatorami nagrodzonych projektów. Natomiast wymogi formalne KE sprawiają, że lista projektów, którym przyznane zostały granty, może być podana do ogólnej wiadomości dopiero po podpisaniu wszystkich umów. Innymi słowy, lista ta zostaje opublikowana dopiero wtedy, kiedy ostatnia z umów jest podpisana. Bardzo to opóźnia publikację wyników procesu grantowego i w praktyce wszyscy, którym granty zostały przyznane, wiedzą o tym znacznie wcześniej, niż pojawia się oficjalny komunikat. W ubiegłym roku lista taka znalazła się na stronie internetowej dopiero pod koniec grudnia.

³⁴ Komitet Zarządzający składa się z przedstawicieli resortów odpowiedzialnych za kulturę ze wszystkich państw biorących udział w programie Kultura 2000 – ze strony Polski w obradach bierze udział reprezentant Ministerstwa Kultury (przypis Punktu Kontaktowego ds. Kultury).

Przedstawiłem tę podzieloną na etapy procedurę, byście wiedzieli Państwo o całej złożoności procesu. Abyście wiedzieli zwłaszcza, co oznacza otrzymanie korespondencji z wezwaniem do uzupełnienia materiałów, a co brak informacji w poszczególnych okresach. Proszę też zauważyć, iż rola ekspertów w tym procesie decyzyjnym kończy się po drugim etapie. Po nim eksperci nie mają żadnego wpływu na dalsze procedury, a także sami do momentu oficjalnej publikacji pełnej listy nie znają rezultatów całego procesu. Dopiero wtedy też opublikowana zostaje lista ekspertów oceniających projekty. Wcześniej lista ekspertów jest poufna między innymi po to, by nie podlegali oni naciskom ani lobbngowi. Czy istnieje zjawisko lobbngu na późniejszych etapach procedury? Tego eksperci już nie wiedzą.

Kryteria i merytoryczna ocena aplikacji

Większość informacji ekspert zobowiązany jest zachować wyłącznie dla siebie. Zatem te uwagi, które teraz nastąpią, to wyłącznie osobiste opinie, formułowane w zakresie, w jakim nie wkraczają w obszary, których ekspert nie powinien poruszać ze względu na zobowiązania do zachowania poufności informacji.

Kilka uwag natury ogólnej o charakterze preferencji i przyjętych opcjach. Jeszcze raz przypomnę, że eksperci to wyłącznie ludzie kultury, organizatorzy, często inicjatorzy wydarzeń kulturalnych. Podkreślam to, gdyż jest to naprawdę ważne dla kryteriów oceny, wpływających na sukces projektu. Starają się oni przede wszystkim dojść do wewnętrznej wartości projektu, jego zawartości merytorycznej, po to by nagradzać projekty śmiałe, nowatorsko ujmujące zagadnienia, nie powielające utartych rozwiązań artystycznych, wnoszące coś ożywczo, autentycznego, zarówno w swoją dziedzinę, jak i w ogólniejszym sensie. Także do dyskursu europejskiego, bowiem pojawiały się też projekty krytycznie podejmujące zagadnienia nowej europejskiej tożsamości. Innymi słowy, wydaje się, że eksperci wyczuleni są na prawdziwą wewnętrzną wartość projektu, natomiast zupełnie odporni na projekty pozbawione prawdziwej treści, a jedynie szermujące powierzchowną retoryką europejską. Były takie aplikacje, i to wcale nie rzadkie, wykazujące się wielką i bardzo rozbudowaną argumentacją proeuropejską, natomiast mało opracowaną częścią merytoryczną. I one wydawały się nam raczej produktem „grant hunterów”, niżli organizacji pragnącej zrealizować naprawdę wartościowy projekt. Eksperci wyłapywali takie przypadki dosyć łatwo i, o ile wiem, wszyscy oceniali je podobnie surowo. Na pewno więc dla ekspertów najważniejszy jest sam projekt, jego wartość, oryginalność, innowacyjność. Przy czym innowacyjność może oznaczać inwencję w potraktowaniu tradycji, niekoniecznie użycie najnowszych technologii. Ważne jest, by projekt był naprawdę wartościowy. Ważne też, by dotyczył takiego pola kultury, które

potrzebuje wsparcia ze środków publicznych, gdyż nie ma na nim operatorów komercyjnych. Natomiast to, czy projekt ma być przeznaczony dla szerokiej, czy dla wąskiej publiczności nie ma tu większego znaczenia.

Kryteria oceny są zawsze wyraźnie określone w *Zaproszeniu do składania wniosków* o grant. Są zatem wyrażone na wstępie, jako oczekiwanie „mecenasa” wobec nadsyłanych projektów, i potem znajdują swoje odbicie w arkuszach ocen przygotowywanych dla ekspertów.

Dla mnie, a z rozmów z kolegami wiem, że dla większości z nas trudnym i problematycznym zagadnieniem było przełożenie własnej wewnętrznej oceny projektu na punkty i kategorie widniejące w arkuszu ewaluacyjnym. Większość ekspertów zastanawiała się także nad interpretacją kategorii „europejskiej wartości dodanej”. Wszak już same wymogi formalne sprawiają, że projekty mają wymiar europejski. Czy wartościowy projekt sam przez się wystarczająco wzbogaca kulturę europejską, czy też jeszcze powinien wносить jeszcze coś więcej? Czy projekt, który ma być zaprezentowany w 5 krajach wzbogaca kulturę europejską bardziej niż ten, który zaprezentowany ma być tylko w 3? W tej ocenie główną rolę odegrała wiedza, doświadczenie i wyczucie ekspertów, którzy wiedząc, że różne racje będą jeszcze wyważane na dalszych etapach, skoncentrowali się na wyłowieniu takich projektów, które wedle ich przekonania były najwartościowsze. Dla tego wyboru będzie pewnie istotne, że 6 osób w gronie oceniających projekty w roku 2005 to eksperci od teatru, więc można się spodziewać bardzo silnego wsparcia (dobrych) projektów teatralnych, gdyż pozostali eksperci będą bardziej odosobnieni w swoich wysokich ocenach działań z szerokiego obszaru pozateatralnych sztuk performatywnych.

Uwagi o konstrukcji i zawartości aplikacji

Możecie Państwo zapytać, jaki, zdaniem eksperta, powinien być sam wniosek, na ile obszerny, co powinien zawierać, i w jakiej proporcji – innymi słowy – czy powinien być gruby czy cienki, ile treści powinno znaleźć się w samym formularzu, a ile w aneksach i załącznikach?

Moja rada jest następująca – proszę pracować po pierwsze nad projektem, a dopiero potem nad wnioskiem. Myślę, że różnica jest łatwa do uchwycenia. Najpierw idea, czas potrzebny na jej dojrzwianie, wybór z różnych koncepcji, przemyślenie konkretów realizacyjnych, poszukiwanie partnerów etc. A potem dopiero „oszlifowanie” całości w trakcie pracy nad wnioskiem. Jest to naprawdę widoczne, czy projekt był przemyślany wcześniej, czy też wnioskodawcy chodziło przede wszystkim o wypełnienie wszystkich pozycji wniosku.

Myślę, że warto popracować nad tym, by sam formularz wniosku nie był nadmiernie obszerny, by znajdowały się w nim najistotniejsze, ale wyczerpujące informacje, takie które, przedstawią generalny zamysł i najbardziej swoiste

cechy projektu, te które najbardziej chcemy wyeksponować. W wypadku projektów bardziej rozbudowanych, mających wątki poboczne, lepiej przenieść je do aneksów i załączników.

Jest bardzo ważne, by w formularzu przedstawiony był zwarty i dobry opis, warto jest także popracować nad streszczeniem (*summary*), już zupełnie zwartym, sprowadzającym wszystko do esencji. Trochę wiąże się to z metodą pracy ekspertów, bowiem jak wspomniałem, na zapoznanie się wnioskiem eksperci mają przeciętnie 40 min. (a pamiętajmy, że z roku na rok liczba wniosków wzrasta!). W praktyce wnioskom, które ich bardziej zainteresują, poświęcą więcej czasu. Formularze stanowią powtarzalną ramę, w której łatwo jest oceniającemu szybko odnaleźć poszukiwane informacje. Jeśli zbyt dużo informacji umieścimy w samym wniosku, staje się on zbyt obszerny, co nie sprzyja jego czytelności, jeśli zaś zbyt dużo przeniesiemy do aneksów, ekspert może nie mieć już czasu, by je skrupulatnie przejrzeć. Na pewno warto dołożyć informacje o wcześniejszych doświadczeniach wnioskodawcy, druki, które wydaliśmy, dokumentację prasową. Warto dołączyć CD-ROMY czy DVD, jako istotne uzupełnienie dokumentacji, ale pamiętajmy że możliwości ich obejrzenia przez ekspertów będą ograniczone.

Czy większe szanse ma występowanie o grant mały czy duży? Konkurencja jest podobna w obydwu kategoriach finansowych. Trzeba wymyślić i przemyśleć projekt, zapewnić udział współorganizatorów, określić możliwe źródła finansowania, sporządzić kosztorys, wtedy będzie wiadomo, o jaki grant się starać. W obydwu wypadkach szansa będzie podobna.

Projekty polskie na tle europejskim

Myślę, że interesuje Państwa, czym projekty z nowych krajów unijnych, w szczególności projekty polskie, różnią się od tych zgłaszanych przez kraje o dłuższym stażu. Ponieważ eksperci pracują nad aplikacjami zgłaszanymi przez liderów projektów, stąd też moje uwagi dotyczą przede wszystkim konstrukcji całego wniosku.

Pod względem „geografii zgłoszeń” to w dziedzinie, którą się zajmowaliśmy, było 10 projektów z Polski. Dla porównania: z Czech było 7, z Niemiec 13, z Grecji 8, a z Włoch 37. Do tych dziesięciu projektów polskich dodać należy następnych kilkanaście z polskimi współorganizatorami lub partnerami. Procentowo to całkiem sporo. W tej liczbie według mojej oceny były wnioski i bardzo dobre i takie poniżej przeciętnej.

Pierwsza bardzo wyraźna różnica dotyczy spraw finansowych, przede wszystkim gwarancji i oświadczeń o finansowaniu lub współfinansowaniu zgłaszanego projektu. Organizatorzy z takich krajów jak Wielka Brytania, Niemcy i inne „stare” państwa członkowskie przedstawiają bardzo konkretne doku-

menty finansowe, wystawiane przez władze różnego szczebla. W tych dokumentach wymieniane są kwoty, które zostały przedsięwzięciu już przyznane. Część tych deklaracji ma charakter warunkowy, stwierdza się w nich, że jeśli wniosek dostanie dotację europejską, to władze (np. miejskie) zobowiązują się do przeznaczenia konkretnej kwoty na to przedsięwzięcie. Jest to zatem kwota przyznana warunkowo, ale deklaracja jest jednoznaczna, a warunek precyzyjnie sformułowany.

Na tym tle deklaracje finansowe przedstawiane np. w aplikacjach polskich wyglądają co najmniej niejasno i nieprzekonująco. Stosunkowo najlepsze poświadczenia finansowania przedstawiają instytucje publiczne, choć i te nie wytrzymują porównania. W większości dokumentów zamiast przyznanych kwot organizator jednostki wymienia ubiegłoroczny budżet z informacją, że w roku przyszłym będzie on na zbliżonym poziomie, albo że nie przewiduje ich pomniejszenia.

Znacznie gorzej wyglądają gwarancje, jakie przedstawiają organizacje pozarządowe. Rytm uchwalania budżetu rocznego miejskiego, gminnego czy krajowego wyraźnie mija się z rytmem składania wniosków. I to stawia organizatorów w dosyć trudnej sytuacji. Często deklarują oni znaczne środki własne, jakie zamierzają przeznaczyć na projekt, a tymczasem z załączonego budżetu rocznego wynika, że suma środków jakimi w ogóle dysponowały w całym roku, jest niewielkim ułamkiem deklarowanej kwoty. Bez wątplenia stare kraje unijne wypracowały lepsze mechanizmy wspierania poprzez zapewnienie organizacjom pozarządowym długoterminowych kontraktów i dotacji na działalność.

Natomiast podobnie w starych i nowych krajach Unii wygląda udział sponsorów komercyjnych deklarujących finansowanie projektów i dotyczy stosunkowo niewielkiej ich ilości.

Kolejna różnica dotyczy wyceny pracy, a szczególnie kreatywnego wkładu inicjatorów i koordynatorów projektu. We wnioskach z Polski jest to pozycja zazwyczaj dość skromnie wyceniona. Niekiedy nawet bardzo nisko, podczas gdy we wnioskach ze „starych” krajów dominuje wysoka wycena wkładu kreatywnego oraz wysiłku kluczowych dla projektu osób. W pewnych granicach taka postawa może budzić sympatię, ale z drugiej strony eksperci z innych krajów wyrażali zaskoczenie taką niską samooceną, zastanawiając się, czy przypadkiem niedowartościowanie we własnych oczach nie jest wyrazem niewiary, albo świadectwem, że się projektu nie dopracowało, albo nie zamierza mu się poświęcać wiele czasu. Nie wszystko daje się wytłumaczyć różnicą w poziomie wynagrodzeń w poszczególnych krajach, wyraźnie zderza się tu także inna postawa wobec wartości intelektualnych i kreatywnych. Warto więc zawsze skonsultować się (choćby ze współorganizatorami lub partnerami) w kwestii rozsądnego określenia stawek, nie namawiam do ich nadmiernego wywindowania, ale proszę pamiętać, że w oczach części ekspertów stawki skrajnie niskie też nie służą projektowi.

Piotr Krajewski. – kulturoznawca, współzałożyciel i dyrektor artystyczny WRO – Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów we Wrocławiu. Kurator wystaw m.in. w Kunsthalle w Wiedniu; Centrum Sztuki Aktualnej Podewill w Berlinie, Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Członek komisji programowych oraz juror festiwalu medialnych i filmowych; m.in: Transmediale 03, Berlin; Internationale Kurzfilmtage, Oberhausen. Autor tekstów poświęconych współczesnej sztuce i problematyce medialnej opublikowanych w Polsce, Austrii, Brazylii, Chorwacji, Niemczech i Japonii. Jest współautorem (z Violetą Krajewską) ponad 100 programów poświęconych sztuce mediów zrealizowanych dla Programu 2 TVP. Członek Polskiego Towarzystwa Estetycznego i Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Artystycznej AICA. Prowadzi konsultorium medjoznawcze na Uniwersytecie Wrocławskim.

Wacław Sadkowski

Pierwsza realna szansa

Garść refleksji po udziale w panelu oceniającym aplikacje o dofinansowanie przekładów książkowych w ramach programu UE Kultura 2000

I

Caius Publius Maecenas – rzymski protektor sztuk i nauk z I wieku przed n.e. – dysponował trzema atutami, dzięki którym jego nazwisko stało się na dwa tysiąclecia symbolem skutecznych i mądrych działań stymulujących rozwój tych dziedzin życia umysłowego. Po pierwsze – miał do dyspozycji potrzebne po temu fundusze. Po drugie – rozporządzał czasem koniecznym do podjęcia odpowiednich działań. Po trzecie – znał się na ich przedmiocie, co umożliwiała mu dokonywanie trafnych wyborów. Od jego czasów połączenie tych trzech atutów w jednej osobie – lub nawet instytucji – zdarzało się niezmiernie rzadko, niemal nigdy.

Mogłem się o tym przekonać w czasie swego, dość już długiego życia, którego znaczną część, obejmującą ponad pięćdziesiąt lat, poświęciłem działalności w życiu literackim i wydawniczym. Zdarzało mi się wielokrotnie uczestniczyć w różnych kongresach i konferencjach, a także pozornie roboczych konwentykach na temat promowania dzieł literackich, a także naukowych (z dziedziny ogólnie nazywanej u nas humanistyką) tłumaczonych z języków obcych, lub na języki obce. Dla uwypuklenia roli, jaką odgrywa, i odgrywać może, jeśli będzie kontynuowany, program wspólnotowy Kultura 2000 pożyteczne będzie naszkicowanie tła, sumaryczna charakterystyka działań podejmowanych uprzednio.

A więc: odbyło się w drugiej połowie XX wieku przynajmniej kilkanaście konferencji międzynarodowych pod auspicjami UNESCO, European Writers' Conference, oraz PEN-Clubu, który zresztą podejmował kwestie translatorskie na wszystkich swych dorocznych zjazdach. Zazwyczaj ciężar ich organizowania brały na siebie poszczególne kraje członkowskie – w ósmej i dziewiątej dekadzie tego wieku systematycznie organizowali takie konferencje Słoweńcy (w Bledzie), Finowie (w Lahti), „branżowe” spotkania poetów organizowali Macedończycy (w Skopje), w mniejszej skali Holendrzy, Cypryjczycy i in. Na polskich festiwalach poezji (Warszawska Jesień Poetycka) kwestie przekładów poetyckich podejmowano notorycznie, choć wrywkowo. Na wszystkich tych spotkaniach „wielonarodowych” szczególny nacisk kładziono na potrzebę tłumaczenia piśmiennictwa tworzonego w językach o mniejszej sile przebiccia,

zwanych kiedyś „małymi” (oczywiście należał do nich język polski), później – wedle standardów „political correctness” – wprowadzono pojęcie „języków o małym zasięgu”. O ile wiem, plonem większości takich imprez były garstki tłumaczeń doraźnie przygotowywanych na potrzeby konkretnego spotkania i publikowanych co najwyżej w skali tzw. małej poligrafii. UNESCO ze swoich funduszy dofinansowywało niekiedy publikacje przekładów na owe języki „of small dimensions” – i z nich – dzieł poszczególnych literatur narodowych. Dałoby się je jednak zliczyć co najwyżej na palcach obu kończyn człowieczych. Ale listy utworów i dzieł, które sporządzano w wyniku parodniowych (a może nawet parodobowych) dyskusji, były wprost tasziemcowe.

Niektóre z dużych państw europejskich podejmowały na własną rękę próby zwoływania spotkań międzynarodowych poświęconych wzajemnemu zbliżaniu kultur, z reguły ze szczególnym akcentem kładzionym na piśmiennictwo. Imponującą – acz jedyną – inicjatywę podjęły we wrześniu roku 1986 Włochy, organizując tygodniowe spotkanie pod nazwą Europa Genti w Wenecji. Dwa lata później, jesienią roku 1988, Francuzi zorganizowali w Strasburgu podobnie pomyślany Kongres Pisarzy Europejskich – Le Congrès des Écrivains Européens. Przyspieszenia, jakiego już od roku następnego – 1989 – nabral proces jednoczenia się Europy, a mówiąc ściślej – rozmontowywania dzielących ją murów i zasieków z drutu kolczastego – wyczuwalnie zminorowały prace nad wzniesieniem pomostów literackich ponad tymi politycznymi liniami demarkacyjnymi.

W epoce podziałów (chciałoby się tu strawestować „Traktat moralny” Czesława Miłosza: „... ta formacja co [jq] znała / staje się już niezrozumiała / i żaden czort się już nie wyzna, / jaka też tkwiła w niej trucizna”...) istniały oczywiście – i to w znacznej obfitości – umowy bilateralne między poszczególnymi państwami dotyczące współpracy kulturalnej, z uwzględnieniem – nawet szczególnym – piśmiennictwa, ale ciążyła nad nimi kunktatorska oficjalszczyzna i ich plon był ubożutki, a często wręcz nieprzewidywalny (pamiętam jak tzw. strona radziecka zaoferowała pomoc w wydaniu polskiego przekładu wspomnień frontowych Leonida Breżniewa w ramach „wymiany literackiej” – propozycja o tyle była zasadna, iż dzieło to miało charakter wysoce kreatywny).

Nawiasem mówiąc, ówczesny Związek Radziecki prowadził na własny rachunek światową ekspansję swej literatury („stu narodów”) za pośrednictwem tłumaczeń sporządzanych w ZSRR i wydawanych przez gigantyczną oficynę wydawniczą Gosudarstwiennyje Izdatielstwo Litieratury na Innostrannyh Jazykach. Mając w pamięci niewątpliwe historyczne zasługi tego wydawnictwa w dostarczaniu środków do życia poetce Marynie Cwietajewej (dopóki żyła) i zakładając, że tę charytatywną działalność prowadzono i później (nigdy nie brakło w Rosji nieszczęśników wymagających wsparcia), nie chcę rzucać anatem na ten dom wydawniczy, ale plon literacki jego działalności i jej odbioru w świecie uznać trzeba za równy zeru.

Podobną działalność wzorowaną na Moskwie podejmowano i w innych krajach zwanych wówczas bratnimi, w nieporównanie skromniejszym jednak zakresie. Na szczęście nigdy nie miało to miejsca w Polsce; u nas ograniczono się do obcojęzycznych publikacji informacyjnych i co najwyżej do drobnych, „próbnych” urywków twórczości oryginalnej tłumaczonej *ad hoc*. (Pamiętam z jednego z opowiadań Marka Nowakowskiego w „Warsaw Voice” frazę: „So I will be slowly flying...”). Kontynuowana jeszcze i po transformacji tradycja Zjazdów Tłumaczy Literatury Polskiej (niedawno odbył się taki zjazd w Krakowie) ma z pewnością pewne znaczenie informacyjne, a nawet „zapoznawcze” (jak przysłowiowe kiedyś wieczorki otwierające turnusy wczasowe), ale nie wydaje się zwiastować przełomu w osłabionym w ostatnich latach zainteresowaniu Europie literaturą polską. Sensowniejszy wydaje się system stypendialny, ciągle w powijakach – a doświadczenia długoletnich stypendiów naukowych wyraźnie do rozwijania takiego systemu zachęcają; najznakomitszym przykładem jego skuteczności jest Norman Davies. W Europie rozwijają takie systemy różne kraje – przede wszystkim Niemcy.

II

Przed obliczem zinstytucjonalizowanego mecenasa europejskiego stało się ostatniego dnia stycznia br. siedmiu ekspertów wybranych przezeń do dokonania merytorycznego przeglądu nadesłanych do Brukseli aplikacji o finansowe wsparcie cennych dla rozwijania tożsamości kulturalnej Europejczyków zamierzeń translatorskich z dziedziny prozy artystycznej, eseistyki i poezji europejskiej oraz prac z zakresu – jak to się u nas określa – humanistyki. W pierwszej grupie brano pod uwagę utwory powstałe w drugiej połowie wieku XX, w drugiej ograniczenie to nie obowiązywało; w obu dziedzinach nie wchodziły w grę utwory ani dzieła już w danym kraju tłumaczone i publikowane, choćby przed kilkuset laty.

Owi wybrani i zaakceptowani paneliści zobowiązani zostali do ścisłego dochowywania tajemnicy co do swych zadań, co w praktyce wpychało ich w krajach macierzystych w swoistą „konspirę”. Odmówiono im też – o czym zostali powiadomieni przed wyjazdem – prawa do dokonywania oceny aplikacji nadesłanych z ich krajów (nie objęło to jednak publikacji z dziedziny humanistyki), a na miejscu zabroniono wnoszenia wszelkich materiałów z pomieszczeń Komisji Europejskiej. Co więcej, zobowiązano nas zrazu do opuszczenia tych pomieszczeń na przerwę obiadową i dopiero w wyniku buntu wznieconego przez profesora Buffoniego z Włoch (czuł się niedobrze, wychodzić na chłód nie chciał, a ponieważ „czas nas gonił” – jak zwykli mawiać prezenterzy radiowej „Dwójki” – wolał przeznaczyć tę przerwę na pracę; podobnego zdania było kilka innych osób) zezwolono na nieskorzystanie z tej chwili oddechu. Sprawilo to kłopot miłym zresztą paniom z biurowej obsługi komisyjnej, na zmianę dyżu-

rowały przy tych pracujących bez przerwy panelistach, jak można przypuścić zobowiązane przez przełożonych do pilnowania, by w zgromadzonych materiałach nie zostały dokonane żadne ingerencje. Przypomniało mi to przygodę, jaką przed kilkunastu laty przeżyłem w moskiewskim GUM-ie. Wpatrzyłem tam mianowicie garnek z pokrywką, zamykany na kłódkę. Zafascynowany tą osobliwością, zapragnąłem ją zakupić. Sprzedawczyni rozpoznała we mnie „inostranca” i wprawdzie z niejakimi oporami garnek ów mi sprzedała, ale pouczyła pryncypialnym tonem, żebym sobie nawet nie myślał, iż zabezpieczenie to ma chronić zawartość przed kradzieżą ze strony współlokatorów wspólnego mieszkania. Przeciwnie, chodzi o to, by współlokatorzy owi niczego sobie nawzajem do garnków nie dokładali.

Wspominałem o tych szczegółach, by przedstawić ogólną atmosferę, w jakiej spędziliśmy przez sześć dni po osiem godzin (od 10-ej rano do szóstej), pracując w wymuszonym pośpiechem milczeniu jak średniowieczni kopiści. Mieliśmy bowiem do przestudiowania, przeanalizowania i oceny 110 w większości wielostronicowych projektów. Przy założeniu, że każdy miał być sprawdzony przez przynajmniej trzech „panelistów”, na głowę przypadało minimum 45 takich zadań (ja doliczyłem się sześćdziesięciu przez siebie opracowanych, szczegółowych recenzji zakończonych dość arbitralną oceną punktującą; o kryteriach – za chwilę). Ale przyznać muszę, że nie czułem się tymi rygorami dotknięty; wszyscy chyba (na ile mogę sądzić z reakcji kolegów) uznaliśmy, że chęć zapobieżenia wszelkiemu „lobbingowi” (zwłaszcza zdarzającym się niestety przy podobnych okazjach interferencjom w dokumentację) zasługuje na uszanowanie i respektowanie.

Skoro już nie obowiązują utajnienia, czuję się upoważniony do ujawnienia nazwisk osób, które weszły w skład panelu, w jakim pracowałem. Były to panie: Saara Vesikansa z Finlandii i Krisztina Toth z Węgier oraz panowie: Manuel Couvreur z Belgii, Ular Ploom z Estonii, Igor Chipev z Bułgarii, Eugenijus Alisanka z Litwy, wspomniany już profesor Franco Buffoni oraz niżej podpisany. Rzadko zdarzało mi się nawiązać z parosobowym gronem nowopoznanych znajomość tak ufną i przenikniętą dyskretnym koleżeństwem – i to wszystko niemal bez słów, poza najkonieczniejszymi (zwracaliśmy się do siebie prawie wyłącznie z prośbą o dodatkowe informacje dotyczące przedstawiających swe projekty wydawców, a także tłumaczy, stawek, przeciętnych nakładów publikacji określonego typu).

III

Jak już wspominałem, przedstawiono nam do oceny 110 projektów przekładowych (67 z dziedziny literatury pięknej, 43 z różnych dziedzin nauk humanistycznych). Powiadomiono nas przy tym, że 7 projektów (3 z dziedziny beletrystyki

i poezji oraz 4 z dziedzin naukowych) wyeliminowano wstępnie ze względów ściśle formalnych; nam pozostawiono dokonanie oceny merytorycznej. Niska stonkowo liczba aplikacji odrzuconych w owej fazie przygotowawczej szczerze mnie ucieszyła (nie było między tymi propozycjami zdyskwalifikowanymi ani jednej nadesłanej z Polski); przed wyjazdem do Brukseli (nie przyznając się oczywiście do szczególnego zainteresowania tą sprawą!) wysłuchiwałem niekiedy utyskiwań wydawców, że formularze unijne są skomplikowane i niezbyt przejrzyste. Mała liczba „odrzutów” świadczyła o poważnym potraktowaniu sprawy przez ubiegających się o dofinansowanie swych zamierzeń wydawców.

Przypomnę, że każdy ze zgłaszanych projektów miał obejmować od czterech (minimum) do dziesięciu (maksimum) tytułów książkowych. Programowe ukierunkowanie, choć sformułowane dość ogólnie: chodziło o dzieła i utwory wzbogacające znajomość dorobku piśmienniczego wyrażającego poczucie tożsamości europejskiej dawało się w sposób czytelny odnieść do treści i przesłania zawartego w objętych projektem dziełach i utworach. Oczywiście w tak ciasnych ramach czasowych nie byłoby to wykonalne, gdyby eksperci nie dysponowali wiedzą ogólną i znajomością poszczególnych dziedzin piśmiennictwa europejskiego, zebranymi w toku swych wieloletnich niekiedy lektur i doświadczeń zawodowych.

Trudniejszym zabiegiem było jednak określenie wartości poszczególnych projektów jako całości. Sponsorzy unijni starali się bowiem skupić swe wsparcie na przedsięwzięciach translatorskich i wydawniczych nie sporadycznych, okazjonalnych, doraźnie zaimprovizowanych, lecz na inicjatywach wynikających z systematycznej pracy edytorskiej w dziedzinie przekładów, sytuujących się w dojrzałym, rozwiniętym kontekście dotychczasowych dokonań i wydawcy, i tłumacza oraz wmontowanych w dające się odczytać perspektywy ich dalszych zamierzeń i działań. Na wszelkie możliwe sposoby starano się uniknąć ładu pieniędzy „w ciemno”, w instytucje czy placówki, które mogłyby przeznaczyć te subsydia na cele uboczne lub po prostu roztrwonić. Nie umiałem ukryć satysfakcji, że zapobiegano tym samym marnotrawstwu, jakie w zbyt dużym stopniu osłabiło skuteczność podejmowanych u nas w kraju zabiegów „reanimujących” różne cherlawe bądź poronione od samego początku pomysły wydawnicze.

Nakładało to oczywiście na panelistów szczególną odpowiedzialność za trafność odczytania strategicznego planu, jaki zdołał opracować wydawca i zasadność dokonanego przezeń wyboru konkretnych pozycji książkowych, realizujących tę strategię. Trudność tę zastrzał obowiązek równoległego obok arcywziętych z konieczności merytorycznych uzasadnień dokonanej oceny przełożenia jej na punktację liczbową. Miała ona bowiem ułatwić zadanie kolejnym gronom opiniującym, a przede wszystkim decydującym o przyznaniu lub nieprzyznaniu grantu, posłużyć im za punkt wyjścia do eliminacji

słabszych projektów i wyłonienia takiego zespołu projektów wartościowych, który będzie mógł być objęty dofinansowaniem w ramach sum przeznaczonych na ten cel w danym (w tym wypadku 2005) roku. Te dalsze ogniwa – nazwijmy je decydenckimi – to: wewnętrzna komisja Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury, Komitet Zarządzający i zatwierdzający ich postanowienia Parlament Europejski.

To ostatnie ogniwo, a mówiąc ściślej jego udział w otwieraniu drogi do uruchomienia grantów rozdzielonych już w toku całego procesu analizowania i oceny zgłoszonych projektów, budzi we mnie szczególny rodzaj zaciekawienia. Nie chodzi mi nawet o stopień przygotowania niektórych parlamentarzystów, znanych mi z ich wkładu w debaty tego ciała do współdecydowania w materii tak skomplikowanej i subtelnej. Mam na myśli kwestię o wiele bardziej trywialną. Otóż raz w miesiącu parlamentarzyści europejscy wraz ze swym kancelaryjnym zapleczem i wieluset kilogramowym bagażem dokumentów przewożeni są z Brukseli, kędy mają stałe leże (w naturalny sposób odwołuję się tu do poetyki François Villona, a mówiąc ściślej, do kongenialnego przekładu *Mojego testamentu* pióra Boya) do Strasburga, by ukontentować tą peregrynacją Francuzów, co nie skąpili środków na wzniesienie tam wspaniałego gmachu dla Parlamentu Europejskiego. W gmachu tym spędzają dwa do trzech dni, by z tym samym bagażem powrócić żelazną „drogą do Flandrii” (tym razem to cytaty z noblisty Claude’a Simona! w przekładzie Wiery Bieńkowskiej – wszak zajmujemy się problematyką translatorską!). Wolałbym mianowicie, aby materiałów dotyczących programu Kultura 2000 przedłużonego na rok 2005, nie brali z sobą na tę wycieczkę, gdyż taka translokacja zwiększa ryzyko zawieruszenia się ich gdzieś po drodze i zużycia na „tutki do apteki” (a to już proszę zgadnąć, z kogo to cytaty!).

Poważnie mówiąc, punktacja liczbowa nigdy nie uwzględni w pełni wszystkich niuansów ani przesunieć akcentów oceny słownej i służyć może jedynie do ogólnego zorientowania się w przedstawionym materiale.

Prezentowała się ona tak:

- projekt mocny „wycenialiśmy” do wysokości 10 punktów,
- projekt przeciętny – do 5 punktów,
- projekt słaby – zyskiwał 1 punkt.

Ocenie podlegały:

- wartość dzieła / autora – od 1 do 35 punktów,
- kompetencje tłumacza – od 1 do 25 punktów,
- kompetencje wydawcy – w trzech dziedzinach:
 - w publikowaniu przekładów – od 1 do 10,
 - w sprawności dystrybuowania jego publikacji – od 1 do 10,
 - w sposobie traktowania tłumaczy – od 1 do 10 punktów.

Zsumowanie wszystkich przyznanych punktów sytuowało oceny projektu w schematycznym, z konieczności, liczbowym uszeregowaniu. Zsumowanie punktacji danego projektu przez kilku recenzentów sytuowało go z kolei w swoim „rankingu” panelowym. Doświadczenie z udziału w wielu różnorodnych *jurys* literackich nakazuje mi jednak podkreślić, że nie jest to metoda zapewniająca w pełni sprawiedliwe oceny przedłożonych aplikacji. Należy więc żywić nadzieję, że owo wewnętrzne ciało decydenckie Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury nie ograniczyło się do działań czysto rachunkowych i dokonało merytorycznej konfrontacji przedstawionych przez ekspertów ocen (zapewne nie zawsze zbieżnych) z własnymi analizami w takim przynajmniej zakresie, w jakim było to wykonalne.

IV

Nie miejsce tu ani nie pora na recenzowanie przedłożonych projektów, ale kilka uwag na ten temat ciśnie się pod pióro (klawiatura komputerowa stawia takim zachciankom skuteczniejszy opór, stąd poza e-mailową korespondencją nigdy z niej nie korzystam!).

Większość przedstawionych projektów charakteryzowała się spójnym wewnątrznie układem składających się na nie pozycji. Dla przykładu: projekt bukareszteńskiego wydawnictwa Humanitas obejmował trzy kolejne tomy dzieł dramaturgicznych Eugene’a Ionesco, w przekładzie rumuńskim oczywiście, co było wypełnieniem obowiązku kraju macierzystego pisarza w stosunku do jego dzieła, wpisanego już w kanon europejskiej literatury dwudziestowiecznej. W projekcie włoskiego domu wydawniczego Libri Scheiwiller SRL ujmowała chęć przedstawienia czytelnikowi wybitnych pisarzy z „nowych” krajów europejskiej wspólnoty kulturalnej (Wisławy Szymborskiej z Polski, w pewnej mierze także Heintera Müllera z dawnej NRD oraz Mlijenka Jergovica z Bośni pozostającej poza ramami Unii). Nobliwe wydawnictwo niemieckie Suhrkamp Verlag zgłosiło się o wsparcie zamiaru publikowania kilku niskonakładowych prezentacji utworów z najnowszej prozy różnych krajów, a estoński dom wydawniczy Varrak Publishers Ltd. zapragnął zapoznać swych czytelników z fundamentalnymi dziełami prozy europejskiej – powieściami angielskiej pisarki Doris Lessing, węgierskiego pisarza Sandora Maraia, francuskiej romansopisarki Marguerite Duras.

Nie mogę pominąć propozycji, które dostarczyły mi szczególnej satysfakcji. W projekcie bułgarskiej oficyny Editions Sonm, obejmującym kilka fundamentalnych pozycji z dorobku filozofii europejskiej od Arystotelesa i Platona poczynając po Emile’a Durkheima i Paula Ricoeura, dostrzegłem ślady inspiracji płynących z naszej, nieodżałowanej pamięci PWN-owskiej serii Biblioteka Klasyków Filozofii, a z kolei w równoległym do „beletrystycznego”, „filozoficznym” projekcie

wspomnianego już Suhrkampa znalazłem książki Rolanda Barthesa i Michela Foucaulta, już na polski przełożone! Nie mogę też przemilczeć imponującego skalą zamiaru bukareszteńskich wydawnictw Editura i Universal Dalsi w przypomnianiu patrystyki ortodoksyjnej (Kościoła Wschodniego), co na tle wygłodzenia duchowego tego kraju w drugiej połowie zeszłego, XX stulecia, wydaje się koniecznością. Podobny szacunek wzbudził we mnie projekt hiszpańskiej oficyny Real Diputación San Andrés de Los Flamencos przypominającej wtopione w ciągu stuleci tradycje kultury sefardyjskiej.

Propozycje polskie na tym tle prezentowały się dobrze: seria biografii wybitnych ludzi sztuki wieku XX w Europie zgłoszone przez Twój Styl, śmiała penetracja WAB-u w regiony nowej prozy europejskiej (z uwzględnieniem Houellebecq!), imponujący blok pism Ojców Kościoła i innych klasyków myśli filozoficznej (m.in. świętego Bonawentury, Boecjusza, a także *Dialogi* Williama Ockhama, *Traktat moralny* Malebrauche'a, *Rozprawy z filozofii historii* Kanta) zgłoszony przez Antyk świadczyły w moim przekonaniu o poważnym potraktowaniu tej szansy dopomożenia wydawcom, jaką stworzył program Kultura 2000 wraz ze swym przedłużeniem.

Zupełnie też nie na miejscu byłoby roztrząsanie popełnionych przez aplikujących o granty wydawców pomyłek czy wręcz nietaktów. O jednym wspomnę jednak, anonimowo!, gdyż zasygnalizował niebezpieczeństwo czające się zawsze w pobliżu takich „źródeł zasilania” jak fundusze międzynarodowe.

Otóż przynajmniej na naszym etapie, panelu ekspertów, postanowiliśmy wykluczyć wszelkie próby uzyskania wsparcia na wydanie przekładu na któryś z „dużych” języków europejskich utworów pochodzących z kraju, z którego wpływa taka aplikacja. Rozjechaliśmy się z przekonaniem, że należy się takim „skokom na kasę” unijną stanowczo przeciwstawiać. Wszelkie zabiegi o promowanie literatury danego kraju powstałej w jego języku mają wedle naszego przeświadczenia sens tylko w wypadku, kiedy przekład na język obcy dokonywany jest w kraju adresata (albo przez kogoś kogo się określa mianem „native speaker” – i to kogoś obdarzonego talentem literackim i translatorskim), i wydawany oraz rozprowadzany jest w tymże „kraju przeznaczenia”. Wtedy tylko ma szansę uzyskać wiarygodność, kiedy go firmuje (lub przynajmniej współfirmuje) miejscowy wydawca i kiedy on zabiega o jego akceptację przez odbiorców. Cała zaś sprawa wymaga zawsze wyczucia literackiego i taktu, wszelkie samochwalstwo i hochszta-plerka obracają się z reguły przeciw zamiarom sprawców.

V

Rozjechaliśmy się też przeświadczeni, że program, do którego współrealizacji nas zaproszono, stwarza realną i poważną szansę rozwijania ambitnej twórczości przekładowej z literatur europejskich i, szerzej mówiąc, piśmien-

nictwa europejskiego. Jest to szansa atrakcyjna głównie dla tłumaczy (w wielu wypadkach umożliwia im uzyskanie honorarium według standardów przyjętych w krajach wysoko rozwiniętych – polskie honoraria odstają od nich drastycznie!), co oczywiście sprzyja podejmowaniu się zadań skomplikowanych i czasochłonnych. Wydawca aplikujący o grant musi włożyć w te zabiegi sporo wysiłku i inwencji, a uzyskuje tylko zwrot części tego, co przeznaczył na honorarium dla tłumacza. Ale dopomagając mu w uzyskaniu takiego grantu nie tylko zyskuje jego wdzięczność, lecz także zdobywa jego zaufanie, wiąże go ze swym wydawnictwem, w pewien sposób zobowiązuje do lojalności, a nawet oddania pracy, którą tłumacz wydawcy oferuje. Nie jest to wkład pozbawiony wartości, choć trudno go przeliczyć na mamonę.

Parę kwestii warto by jednak omówić z europejskimi sponsorami unijnymi, jeśli program ów miałby być w następnych latach kontynuowany (a gra warta jest świeczki, nawet wotywniej!).

W kwestiach formalnych najistotniejsze wydaje się rozluźnienie niezyciowych (skłaniających do sekretnego ich naruszania) rygorów terminowych. Roczny termin wykonania sponsorowanej pracy eliminuje zadania niewykonalne (choćby ze względu na objętość tłumaczonego tekstu, ale także ze względu na skomplikowany charakter danej translacji) w tak krótkim czasie, a ważne dla kultury kraju, w którym się je tłumaczy i dla kultury europejskiej.

W kwestiach merytorycznych zaś najważniejsza wydaje się sprawa tłumaczy młodych i kształcenia nowych translatorów. Nie wystarczą po temu uniwersyteckie, ani żadne inne, seminaria i translatoria. Tłumacz kształtuje swój talent i umiejętności w praktyce („*The proof of pudding is in eating*” – głosi angielskie przysłowie, które lubił pewien myśliciel, nie uwzględniony w tegorocznych zamierzeniach translatorskich, o których sponsorowanie ktoś by się ubiegał – kto to taki?). Kwestionariusze dotychczasowe przewidują wiele miejsca na wyliczenie obfitego dorobku tłumaczy, uzasadniającego wysoką ocenę ich umiejętności. Może nie ten akurat program powinien dopomagać młodym w rozwoju, ale jakiś sposób stymulowania dopływu nowej kadry tłumaczy powinien się w działaniach sponsorskich Unii Europejskiej znaleźć.

Drugą sprawą merytoryczną jest przynajmniej dopuszczenie wyjątków od zasady, że granty przyjmuje się tylko na przekłady dzieł dotychczas nie tłumaczonych na dany język. Nie muszą przekonywać ludzi z tą materią obeznanych, że niezmiernie wiele artystycznych pożytków wyniknęło choćby z nowych (w stosunku do XIX-wiecznego kanonu) odczytań Shakespeare’a w Polsce XX-wiecznej. Niektóre bloki twórcze wymagają nie tyle przekładu nowego (jeśli to tylko w sensie edytorskim), ile pierwszego tłumaczenia wartościowego literacko. W Polsce dotyczy to całej niemal (z wyjątkiem *Wściekłości i wrzasku*) twórczości Williama Faulknera. A z dziedziny klasyków myśli filozoficznej, nowego (po zupełnie już zwietrzałym, pełnym literackiej egzaltacji tłumaczeniu

zasłużonego skądinąd dla kultury filozoficznej w Polsce autora *Wiary oświeconych*, profesora Władysława Witwickiego) przekładu na odpowiadającą wrażliwości językowej dzisiejszego czytelnika współczesną polszczyznę wymagają dzieła Platona.

Czy będzie szansa na rozwiązywanie i takich translatorskich potrzeb, ważnych dla pogłębiania europejskiej tożsamości Polaków, z pomocą Komisji Europejskiej?

Wacław Sadkowski – absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Członek PEN-CLUB, członek zarządu i późniejszy wiceprzewodniczący Oddziału Warszawskiego Związku Literatów Polskich, członek Międzynarodowego Związku Krytyków Literatury, Rady Wykonawczej Europejskiego Stowarzyszenia Kultury w Wenecji, tłumacz, gościnny wykładowca uniwersytetów w Europie i Stanach Zjednoczonych (University of Leuven, University of Gent, Columbia University, University of Uppsala).