

Zbigniew Czeczot-Gawrak

Filmowa przyszłość muzeów

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 7, 377-387

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZBIGNIEW CZECZOT-GAWRAK

FILMOWA PRZYSZŁOŚĆ MUZEÓW

I

Międzynarodowe Sympozjum Filmu o Sztuce zorganizowane w Krakowie w czerwcu 1965 r. z udziałem UNESCO i przedstawicieli 14 krajów Europy i Azji stwierdziło, że główną zaporą hamującą rozwój tego gatunku filmu, tak ważnego dla zbliżenia między narodami, jest niedowład jego aparatu dystrybucyjnego. Zarówno u nas, jak w świecie możemy obserwować fakt pośpny, że podczas gdy w produkcji filmu o sztuce wykształcono już szereg dojrzałych modeli, służących najróżniejszym potrzebom społecznym i wychowawczym, gdy produkcja filmu o sztuce zaczyna już reprezentować poziom szkoły wyższej, dystrybucja jest jeszcze ciągle na poziomie przedszkola. Co gorsza, płynący stąd brak materialnych i moralnych bodźców w produkcji zaczyna niekiedy — zgodnie z zasadą zwrotnego sprzężenia — produkcję hamować, a nawet cofać, zwłaszcza w jej wymiarze jakościowym.

Środków uzdrowienia tej niedobrej sytuacji można szukać na różnych drogach; wydaje się, że najłatwiej jednak znaleźć je na trakcie kieleckim, bilansując wnioski, jakie płyną z dotychczasowych trzech ogólnopolskich przeglądów filmów muzealnych, zorganizowanych przez Muzeum Świętokrzyskie w latach 1968, 1969 i 1970.

Uogólniając te wnioski, można wysunąć zasadniczą tezę, że przejście od dotychczasowych — chałupniczych i nie skoordynowanych — form dystrybucji do form racjonalnych może być znalezione przede wszystkim poprzez kina przymuzealne. Można więc wysunąć postulat znacznego rozszerzenia dotychczasowej filmowej akcji muzealnej, sprowadzający się do trzech głównie nowych środków działania:

1 — wyposażenie wszystkich naszych muzeów sztuki, centralnych i terenowych, w nowoczesne sale projekcyjne zaopatrzone zarówno w projektory 16 mm, jak 35 mm;

2 — wydzielenie dla tych sal osobnej puli filmów oraz wzorcowych kopii stojących na wysokim poziomie technicznym;

3 — włączenie się muzeów do akcji kształtowania nowej puli filmów, odpowiadającej nowoczesnie pojętemu popularyzowaniu sztuki, a także badającej i rozwijającej estetykę filmu o sztuce.

Analogiczną akcją filmową, być może w ramach skromniejszego programu estetycznego, powinny rozwinąć, poza muzeami sztuki, także inne typy

muzeów, a więc historyczne, archeologiczne, etnograficzne, muzea techniki i inne.

W sumie chodzi o rozpoczęcie przez nasze muzea działalności oświatowej i w coraz wyższym stopniu również naukowo-badawczej, polegającej na rozwinięciu — obok klasycznej, galeryjnej ekspozycji sztuki — nowej ich prezentacji, ekranowej.

Mamy już do czynienia na tym polu z określoną praktyką; zarówno w Polsce, jak w innych krajach funkcjonują kina muzealne, pracując w bardzo niedoskonałych warunkach, gromadząc jednak doświadczenia w pełni zachęcające. Konkretnie relacje słyszeliśmy w czasie wrześniowego sympozjum kieleckiego 1970 r. od przedstawicieli poszczególnych naszych muzeów, m. in. warszawskiego, łódzkiego, krakowskiego, toruńskiego i rzeszowskiego.

O filmową przyszłość muzeów można walczyć bądź argumentami praktyki, co właśnie czynili przedstawiciele tych muzeów, bądź argumentami teorii filmu o sztuce. Rozważania dalsze będą tu podjęte właśnie z płaszczyzny tej teorii (którą w Polsce zaczął się zajmować głównie Instytut Sztuki PAN).

Należy odpowiedzieć zaraz na wstępne pytanie, jak wytłumaczyć fakt, że choć film o sztuce istnieje w swych formach artystycznych już od lat trzydziestu, postulat kin muzealnych nigdy nie został oparty na mocnych fundamentach teoretycznych, nie był przedmiotem krajowych czy międzynarodowych sympozjów pod egidą historyków sztuki, historyków filmu, estetyków, pedagogów, krytyków. Trzeba tu zwrócić uwagę na pewien aspekt natury zasadniczej. W dziedzinie filmu o sztuce — teoria, krytyka i pedagogika są jeszcze bardzo słabo rozwinięte, przeżywają okres niemowlęctwa, zwłaszcza że chodzi tu o obszar tzw. „pogranicza” estetyki filmu i innych sztuk, a więc o teren zdradliwy i śliski, na którym trudno na ogół zachować równowagę.

Dziś już nie czas na dalsze zaniedbania refleksji teoretycznej. Doświadczenie uczy, że konserwatyzm, naturalne prawo inercji, a przede wszystkim dylematy finansowe związane z każdą inwestycją, choćby rozłożoną — jak w naszym przypadku — na lata, nie wróżą postulatowi filmowej akcji muzealnej szczególnego powodzenia, jeżeli nie zostanie uprzednio przeprowadzony dowód prawdy w dwóch przynajmniej punktach dla dyskusji fundamentalnych:

— w punkcie pierwszym, że postulat kin muzealnych wiąże się nie tylko z tradycyjnym zagadnieniem wychowania estetycznego, ale ma dziś znacznie szerszą wymowę społeczną i polityczną,

— w punkcie drugim, że dystrybucja filmu o sztuce, jeżeli ma realnie spełnić swoją rolę społeczną, wymaga we wszystkich krajach, także u nas, warunków technicznych i organizacyjnych innych niż pozostałe gatunki krótkiego metrażu; warunków podyktowanych mało dotychczas dyskutowaną i znaną specyfiką filmu o sztuce.

II

Zacznijmy od punktu pierwszego. Jakie są owe szczególne argumenty społeczne, przemawiające za rozbudową kin muzealnych, wychodzące poza ramy czcigodnej skądinąd akcji wychowania estetycznego. W dalszym ciągu będzie mowa tylko o tych szczególnych racjach społecznych, mających dla wniosków praktycznych znaczenie rozstrzygające. Przesłanki estetyczne, związane

z niewątpliwą atrakcyjnością filmu o sztuce, uwarunkowaną przemianami kulturowymi i ewolucją percepcji współczesnego człowieka, były już dyskutowane przy innych okazjach i na tym miejscu zostaną pominięte.

Pierwsza wielka racja społeczna, nabierająca cech imperatywu, to postulat nowej edukacji i reedukacji humanistycznej. Dziś mówi się coraz częściej — zwłaszcza w krajach socjalistycznych — nie tylko o wychowaniu estetycznym, lecz o „wychowaniu przez sztukę”, a więc o pojęciu znacznie szerszym, obejmującym wszechstronne formowanie współczesnego człowieka: nie tylko estetyczne, ale także intelektualne, ideologiczne i moralne. Sprawa nowej, na masową skalę podjętej edukacji humanistycznej rysuje się coraz ostrzej, zwłaszcza w krajach, które — jak Polska — weszły w orbitę intensywnego oddziaływania skutków cywilizacji przemysłowej. Bardziej niż kiedykolwiek odczuwa się dziś potrzebę przywrócenia mieszkańcowi współczesnych ośrodków miejskich — świadomości historycznej, wiedzy o kulturalnym dziedzictwie ludzkości, poczucia odpowiedzialności za to dziedzictwo, także jasnej świadomości tego, jakie siły i o co walczą dziś w światowej kulturze.

Oczywiście, wychowanie przez sztukę może być skuteczne tylko przy wszystkich innych metodach wychowawczych, przede wszystkim przy równoległym oddziaływaniu wychowania przez pracę, ale ślepcem jest ten, kto nie docenia potęgi sztuki. W Polsce miliony ludzi napłynęły z wsi do miast; tu gubią się w wielkomiejskich termitierach, tracąc więc z kulturą regionalną i tradycyjną, nie wiążąc się jeszcze w należyтым stopniu z kulturą narodową i ogólnoludzką. Tu rysuje się pierwszy front ataku. Jeżeli bowiem depozytariuszem tych nowych wartości jest w ogromnym stopniu sztuka, często właśnie wielka klasyka sztuki, instrumentem najbardziej masowego i sugestywnego oddziaływania sztuki nie na tysiące, lecz na miliony jest bezspornie ekran — kinowy i telewizyjny.

Drugą doraźną rację społeczną można dostrzec w problemie należytego formowania nowej, szybko narastającej u nas inteligencji technicznej. Często spotkać się można w potocznych rozmowach z zadziwiającym fenomenem, że zainteresowanie sztuką zaczyna być jakby głębsze, bardziej namiętne u ludzi wykonujących zawody pozahumanistyczne niż humanistyczne. Do psychologii i socjologii należy sprawdzanie i analizowanie tych obserwacji. Bezsporny natomiast wydaje się wniosek ogólny, że w okresie postępującej szybko specjalizacji wiedzy, wobec mechanizacji i automatyzacji życia, sztuka — najpełniejszy wykwit ludzkiego geniuszu twórczego, staje się czymś w rodzaju szczególnie deficytowej witaminy, jest naturalną samoobroną organizmu ludzkiego przed sklerozą standaryzacji i automatyzacji. Być może, jest też ona niezbędnym lekiem potrzebnym do rozwijania twórczej wyobraźni, bez której nie ma nawet postępu technicznego.

Trzecią wielką racją społeczną są ważniejsze dziś niż kiedykolwiek potrzeby zbliżenia między narodami. Trudno o doskonalsze narzędzie zbliżenia duchowego i lepszego poznania swych kultur jak sztuka, trudno o bardziej masowe narzędzie jej oddziaływania jak film i telewizja; programy filmowe upowszechniane w sieci Interwizji i Eurowizji zdają się kształtować wręcz nową epokę w dziejach naszej kultury.

W szerokim polu zagadnień współpracy międzynarodowej osobnym, szczególnie ważnym rozdziałem jest sprawa lepszego poznania tradycji kulturalnej naszych najbliższych sąsiadów, socjalistycznych krajów Europy środkowej i wschodniej, o których kulturze wiemy często bardzo niewiele.

III

Oddzielnym punktem rozważań, wymagającym chyba szerszego rozwinięcia, a będącym ową czwartą racją społeczną, która uzasadnia przedstawiony tu program, jest racja stanu naszej kultury narodowej, żenująco mało znanej w świecie. Na tę ignorancję złożyło się wiele przyczyn: rozbiory, grabieże, wojny, często zadziwiający brak talentu i rozeznania w zagadnieniu właściwego informowania świata o naszej kulturze i wkładzie Polski do kultury światowej.

Wiedza krajów zachodnich o naszej kulturze artystycznej sprowadza się — jak wiadomo — głównie do folkloru. Spójrzmy na światowe podręczniki i albumy sztuki; nie znajdziemy tam ani jednej reprodukcji polskiego malarstwa. Inaczej byłoby zapewne, gdyby Michałowski był Francuzem, Fałat Anglikiem, Gierzyński Włochem, a Wyczółkowski Amerykaninem. Spójrzmy też na światowe leksykony; jakże często znajdziemy tam nazwiska drugo- i trzeciorzędnych twórców zachodnich, nie znajdziemy zaś pierwszorzędnych twórców i artystów polskich. Niekiedy sami dolewamy oliwy do ognia, deformując (np. w plakatach turystycznych) czystą ideę naszego folkloru, uprawiając pod jej szyldem reklamę polskiego prymitywizmu i dzikości, co niewątpliwie odbiorcy zachodniemu schlebia. Z polską sztuką ludową, jej pięknem, barwą, rytmem nie miała nic wspólnego emisja telewizyjna nadawana przez Euro- i Interwizję z inicjatywy UNICEF-u, gdzie udział Polski sprowadzał się do dzikich płasów gromady zbójników, wydających nieartykułowane okrzyki. Tego typu bilety wizytowe polskiej kultury wyraźnie odrzucane są nawet przez Polonię zagraniczną, której nowe, dorastające roczniki spragnione są bardziej ambitnej i autentycznej informacji o polskiej kulturze narodowej. Lekarstwa działają różnie, w zależności od organizmu i dozowania; bywają dawki lecznicze i trujące. To, co w stosunku do niektórych krajów zachodnich próbujących odnaleźć utraconą drogę do folkloru jest dawką leczniczą, u nas — jeżeli mówić zwłaszcza o produkcie eksportowym — może być dawką trującą.

Potrzebę filmu dającego pełną informację o naszej kulturze można by osłabić zarzutem, że najtrwalszym i najdokładniejszym środkiem informacji jest książka, zwłaszcza kiedy poparta jest dobrą ilustracją. Argument nad wyraz słuszny, ileż jednak mamy takich książek i w jakim nakładzie? Poza tym, jeżeli nawet chcemy książkę w pełni wykorzystywać i działanie jej rozwijać, książka — która nie działa na milionowego odbiorcę — to w najlepszym razie broń klasyczna, wymagająca w nowoczesnej strategii informacyjnej uprzedniego natarcia broni zmotoryzowanych. Taką bronią jest dziś film i telewizja, zwłaszcza jeżeli dysponują programem odpowiednio przemyślanym i zhierarchizowanym, uwzględniającym zarazem tematy szczegółowe i syntetyczne.

IV

Dotychczasowe refleksje dotyczyły szczególnych racji społecznych przemawiających za rozwinięciem w Polsce sieci kin muzealnych, realizujących taki właśnie przemyślany i zhierarchizowany program filmowy. Obecnie trzeba dać odpowiedź na drugie pytanie: dlaczego wszystkie te cele nie mogą być zrealizowane w oparciu o istniejące już w Polsce sieci dystrybucyjne przeznaczone

zione dla krótkiego metrażu, jak kina — gdzie filmy o sztuce bywają czasem wyświetlane jako dodatki; jak telewizja; jak wyspecjalizowana akcja Centrali Filmów Oświatowych „Filmos”.

Jeżeli chodzi o szeroką sieć kin, szukanie w nich filmów o sztuce to zagadnienie igły w stogu siana, to gra losowa, uniemożliwiająca jakiegokolwiek programowanie, chociaż warunki techniczne projekcji są tu stosunkowo najlepsze.

W przypadku telewizji sytuacja filmu o sztuce jest tu odwrotna, bowiem warunki organizacyjne są znacznie lepsze i możliwe jest (zwłaszcza w ramach II programu) konstruowanie logicznych serii i cykli, natomiast nieodpowiednie są warunki techniczne. Na małym, wciąż awariami zasnutym ekranie telewizyjnym, pozbawionym precyzji optycznej, giną często podstawowe wartości formy, a całkowicie przepada kolor mający w filmie o sztuce znaczenie fundamentalne. Poza tym — nie łudźmy się — w erze nadchodzącej telewizji barwnej nieuchronne będą dalsze istotne deformacje koloru.

Przejdźmy do akcji „Filmosu”, skądinąd tak zasłużonej dla polskiego krótkiego metrażu. I tu trzeba spojrzeć prawdzie w oczy. Żaden gatunek krótkiego metrażu nie traci w tym stopniu swych walorów, jak właśnie film o sztuce. Przyczyny są najczęściej obiektywne i ogólnie znane. Film o sztuce wymaga — dla wykazania swych prawdziwych wartości — wysokich gatunków taśmy, trudnej dziś do uzyskania dla dystrybucji masowej. Wymaga też kopii nie tylko na taśmie 16 mm, ale także na taśmie 35 mm, oraz odpowiednich projektorów; w przeciwnym razie, jak doświadczenie uczy, występują zasadnicze deformacje obrazu i dźwięku.

Wszystko to nie oznacza, by można było w najmniejszym stopniu lekceważyć istniejące dotychczas sieci dystrybucji filmu o sztuce, zwłaszcza sieć telewizyjną, gdzie niektóre rodzaje reportaży artystycznych, a także filmy o rzeźbie i architekturze, znajdują nową i doniosłą bazę operacyjną. Generalna konkluzja wydaje się jednak jasna: wspomniane wyżej dotychczasowe formy dystrybucji filmu o sztuce nie są formami przyszłości, często uważane być muszą raczej za namiastkę właściwych rozwiązań.

V

Mimo to film o sztuce rośnie w całym świecie, także u nas. Rośnie czasem jak roślina na skale, ale nie przestaje być fenomenem żywotnym. W całym świecie w sukurs zaczyna mu zresztą przychodzić muzeum. Trudno o statystyczne dane, jakie jest tempo rozwoju kin muzealnych w świecie. Wiadomo jednak, że nie ma już prawie ważniejszych krajowych i międzynarodowych festiwali plastyki, folkloru, zjazdów historyków sztuki czy muzealników, aby — poza klasyczną ekspozycją — nie zjawiała się również nowa, ekranowa ekspozycja dzieł sztuki.

Działają kina muzealne. Niestety, ich wyposażenie, rola organizacyjna i inspirowana są często dopiero w stadium załączkowym. Jakież więc rysują się przesłanki programowe na przyszłość, jak mogłoby wyglądać doskonalszy od dzisiejszego model tego kina?

Być może, nie byłoby rzeczą konieczną powoływanie tu do życia nowego centralnego aparatu dystrybucyjnego, natomiast można by wykorzystać istniejący już aparat Centrali Filmów Oświatowych „Filmos”, wydzielając osobną

wzorcową pulę filmów przeznaczoną dla muzeów, choćby na początek mającą tylko obieg rotacyjny.

Pula powinna się oczywiście dzielić na cykle dostosowane do potrzeb różnych grup odbiorców i do praktyków tej akcji należy wysuwanie propozycji metodycznych odnośnie do układu tych serii. Natomiast z pozycji teorii filmu o sztuce, uwzględniając też doświadczenia nabyte w czasie dość licznych w Polsce przeglądów terenowych, można by zaryzykować kilka sugestii metodologicznych, idących po następującej generalnej linii: czego w filmowej akcji muzealnej nie powinno zabraknąć, jakie fronty tej akcji należy przewidywać. Główny pożytek, jaki możemy mieć z teorii filmu o sztuce, polega chyba nie na wpływie, jaki teoria ta może mieć na praktykę, lecz raczej na funkcji innego typu. Tylko teoria oparta na właściwych założeniach metodologicznych i programowych może nas skutecznie bronić przed teoryjkami, które rosną zawsze, nawet nie siane, i zawsze głoszą chwałę jakiegoś jednego gatunku, jednej formuły, jednej funkcji filmu o sztuce. Tymczasem wszystkie one potrzebne są do pełnej edukacji humanistycznej współczesnego człowieka, wszystkie więc potrzebne i użyteczne są w akcji muzealnej, zwłaszcza zgodnie z zasadami pedagogiki współczesnej, głoszącej *life long education* — wychowanie przez całe życie.

VI

Na centralnym froncie filmowej akcji muzealnej można by skoncentrować wszystkie dotychczasowe, nawet najbardziej zróżnicowane w założeniach gatunki filmów, których celem nadrzędnym jest nowe interpretowanie lub rozszerzanie ekspozycji muzealnej w jej dotychczasowym kształcie, tworzenie dla niej nowej optyki, nowego klucza, nowego klimatu.

Tu powinny się więc znaleźć filmy służące różnymi środkami jednemu celowi — pogłębieniu wiedzy o dziełach sztuki. Należy podkreślić z naciskiem, że nie chodzi tu o całościowo ujęte fenomeny sztuki, ale ich element kluczowy — dzieła.

Wiedza o dziełach sztuki, czy to z zakresu historii, czy teorii, czy obejmująca filmy monograficzne, czy także problemowe i przekrojowe, powinna — jak się zdaje — dawać widzowi jednocześnie pierwsze wtajemniczenia poznawcze i pierwsze bodźce emocjonalne skłaniające do samodzielnego zainteresowania się sztuką.

Przy tym dwoistym założeniu funkcjonalnym można by pokazywać — oczywiście w układzie dostosowanym do specyficznych potrzeb różnych grup odbiorców — zarówno dotychczasowe filmy szkolne, będące odpowiednikami wykładów o sztuce, jak dotychczasowe filmy popularnonaukowe, będące odpowiednikami gawędy przeznaczonej dla szerszej publiczności, gdzie trzeba już większej równowagi między dydaktyką a poezją, wreszcie również filmy poetyckie, odpowiedniki poematów poświęconych sztuce.

Zasada metodologiczna takiej konstrukcji brzmi, że należy równolegle budzić u widza zdolność odczytywania sztuki kodami krytycznymi, opartymi na wiedzy, i kodami emocjonalnymi, opartymi na wyobraźni. Z szerszych pozycji teorii i metodologii każdy ogląd dzieł sztuki, czy to rezygnujący z wiedzy, czy z wyobraźni, wydaje się na dalszą metę odbiorem jednookim, jest z punktu widzenia wychowania przez sztukę zabiegiem połowicznym lub chybionym.

VII

Przejdźmy do drugiego frontu filmowej akcji muzealnej, gdzie planować trzeba już nie tylko nową optykę czy nową interpretację tradycyjnej galerii muzealnej, lecz trzeba kształtować nowy jej wymiar, tworzyć swoiście metamuzealne formy zbliżenia do sztuki.

Na tym froncie powinny się znaleźć filmy o charakterze wielkich syntez historycznych, gdzie dzieła sztuki nie są celem dla siebie, lecz służą ewokowaniu pogłębionej wizji historii, głębszej wiedzy o historii kultury. A na historię kultury składają się przecież nie tylko dzieła sztuki, które mogą być materialnie eksponowane w galerii muzealnej.

Tu jest zatem właściwe pole ekspansji dla słabo jeszcze u nas i w innych krajach rozwiniętego filmu syntetycznego lub przekrojowego, opartego na formule integracyjnej, pozwalającego ewokować wizję określonej epoki przez równoległy montaż przekazów architektury, malarstwa, rzeźby, poezji, muzyki, czasem prozy. Tą drogą w okresie, kiedy zalani jesteśmy potokiem informacji szczegółowych, płynących kanałami masowych środków komunikowania, można by odnajdywać właściwą orientację historyczną, odróżniać w sztuce to, co szczegółowe, od tego, co fundamentalne, to, co czasowe, od tego, co wieczne. Bardziej niż kiedykolwiek tęsknimy dziś za pełniejszą, bardziej integralną wizją historii; oczywiście, byłoby sprawą właściwych ludzi tak scenariusze układać, aby destylować z historii to przede wszystkim, co żywe i poznawczo ważne.

Powinny więc — pod protektoratem muzeów — powstać u nas filmy wysokiej klasy, dające syntezę dawnej polskiej kultury romańskiej, gotyckiej, renesansowej, barokowej, filmy o sztuce wieku oświecenia (która to epoka, podobnie jak renesans, zdaje się kryć szczególnie cenne odżywki duchowe); jeżeli chodzi o wiek XIX, na filmy syntetyczne czeka sztuka polskiego romantyzmu, a także realizmu — okresy przez film prawie nie tknięte.

Od połowy XIX wieku, gdy style i kierunki zaczynają się już mieszać i krzyżować, prawdopodobnie należałoby zmienić klucz, tworzyć osobne filmy poświęcone określonym nurtom i kierunkom, jak impresjonizm, secesja, sztuka Młodej Polski, powojenny formizm, koloryzm, wreszcie wszystkie współczesne kierunki sztuki awangardowej. Czas byłby również na wstępne filmowe retrospekcje dotyczące dorobku artystycznego Polski Ludowej, gdzie materiał jest niezmiernie obfity i dotychczas nawet należycie nie zinwentaryzowany.

VIII

Tą drogą przechodzimy do ostatniego, trzeciego frontu filmowej akcji muzealnej, do filmów dokumentalnych i reportażowych związanych ze współczesną twórczością artystyczną. I tu dokonane będzie jak gdyby przebicie nowej ściany dla sztuki, stworzenie nowego typu ekspozycji metamuzealnej, i tu mamy do czynienia z zabiegami integracyjnymi, jednak innymi niż na froncie drugim, historycznym.

Tworząc filmy będące portretami (indywidualnymi lub zbiorowymi) żyjących dziś artystów, pokazując zarówno twórcę, jak jego warsztat, technikę pracy, dzieło, które się na tym warsztacie rodzi, znów dokonujemy czegoś,

czego ani ekspozycja muzealna, ani książka o sztuce, ani żadna inna technika poza filmem pokazać nie może. W przeciwieństwie do poprzedniej integracji — historycznej, tę moglibyśmy nazwać warsztatową.

O frapującej atrakcyjności tego gatunku przekonują nas nie tylko obce, ale i polskie filmy, zaczynając choćby od znanych *Interpretacji* reż. Jarosława Brzozowskiego do filmów najnowszej produkcji, oglądanych na III Przegładzie Filmów Muzealnych w Kielcach, jak *Szkła artystyczne Tomaszewskiego* reż. Marcelego Matraszka, *Eugeniusz Eibisch* reż. Konstantego Gordona, w jakimś stopniu film *Abakany* reż. Kazimierza Muchy, w jakimś stopniu *Ratusz gdański* reż. Jadwigi Żukowskiej, pokazujący warsztat pracy artysty-konserwatora. Oglądanie nie tylko dzieł sztuki, ale także twórcy i procesu twórczego zaczyna być szczególną pasją człowieka XX wieku.

Integracja warsztatowa zawarta w filmowych reportażach o twórczości zdaje się być niezwykle obiecującą wartością kultury współczesnej, kryją się w niej bowiem co najmniej cztery nowe szanse. Filmy te mogą być cennym materiałem dla historii sztuki, nową formą krytyki artystycznej, czasem nową metodą poznawczą dla psychologii sztuki analizującej procesy twórcze, czasem nową metodą socjologii analizującej procesy odbiorcze.

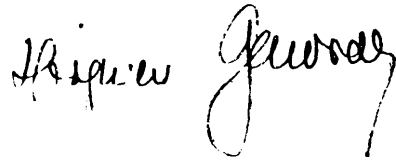
IX

Wolno przypuszczać, że muzeum nowego typu, obejmujące przybudówkę filmową wyposażoną w nowe środki działania, byłoby atrakcyjniejszym niż dziś i bardziej uniwersalnym ogniskiem kultury terenowej, czynnikiem dalszej decentralizacji kultury, zwłaszcza że filмотeka muzealna, obejmująca zarówno twórczość polską, jak światową, może być czymś w rodzaju gigantycznej soczewki penetrującej zbiory muzealne całego świata. Filmy, które obserwowaliśmy na centralnym, tradycyjnym froncie akcji muzealnej, są środkiem szeroko stosowanym. Jeżeli chodzi o drugi i trzeci front, oparty na integracji historycznej lub warsztatowej, jakkolwiek ekspozycja ma tu charakter swoiście ponadmuzealny czy metamuzealny, trudno o bardziej słuszną ambicję muzeów niż ta, aby tym właśnie nowym tendencjom patronować i w pełni je adaptować. Byłoby to tylko trzeźwym wysnuciem wniosków z faktu, że przeżywamy okres historii słusznie nazywany rewolucją kulturalną i rewolucją naukowo-techniczną.

Żaden nowy wynalazek techniczny, łącznie z telewizją kasetową, nie może stanowić konkurencji dla filmowej akcji muzeów. Nie tylko dlatego, że ekran kinowy daje lepszą wizję i fonię niż ekran telewizyjny. Dlatego przede wszystkim, że w sali muzealnej możliwe jest organizowanie kolektywnej dyskusji widzów, zwłaszcza młodzieży, nad prezentowanymi filmami. Dyskusje takie, aktywizujące widza poznawczo i estetycznie, przełamujące pasywny odbiór sztuki, są jednym z fundamentalnych postulatów współczesnej psychologii i pedagogiki.

Rozwinięta tu linia rozumowania związana z filmową akcją muzeów nie jest w Polsce bez precedensu. Właśnie Polska wydała Bolesława Matuszewskiego, pierwszego w Europie, działającego już z końcem XIX wieku pioniera idei gromadzenia filmowych dokumentów historii, także historii kultury i sztuki.

Jeżeli film o sztuce tak imponująco się w Polsce Ludowej rozwinął, a mamy przecież dorobek dający nam dotychczas miejsce w czołówce europejskiej, jeżeli możemy na nowo odczytać teorię Bolesława Matuszewskiego, jeżeli w ogóle ona powstała, to może dlatego, że instynkt narodu, wielokrotnie w historii skazywanego na upadek i wynaradawianie, ostatnio przez hitleryzm skazanego na totalną eksterminację, domagał się i oczekiwał równie totalnych form dokumentacji i afirmacji swej kultury. A takie formy, dziś najpełniejsze, daje ekran.

A handwritten signature in black ink, reading "Andrzej Głowacki". The signature is written in a cursive, flowing style.

КИНОФИЛЬМ И БУДУЩЕЕ МУЗЕЕВ

Во всем мире (это касается и Польши) намечается растущее противоречие между развитием производства кинофильмов об искусстве и отставанием их дистрибуции. Представляется, что для правильного решения этого вопроса необходимо организовать во всех странах сеть примузейных кинолекториев, снабженных специальными фильмотеками и проекционными аппаратами (16 и 35 мм).

Такое решение вопроса обосновано не только соображениями эстетического воспитания; можно привести также другие, более серьезные доводы общественного, педагогического и информационного значения.

Во-первых, во всем мире ощущается необходимость расширения гуманитарного образования современного человека. В Польше эта проблема имеет свою специфику: миллионы жителей деревень поселились в городах и промышленных центрах, теряя связь с традиционной народной культурой данного района и в то же время все еще не вполне ощущая связь с национальной и мировой культурой. Сокровищницей этих ценностей является прежде всего искусство, орудием же его массового распространения — кинофильм и телевидение.

Во-вторых, возникает необходимость правильного формирования эстетических взглядов быстро растущих как во всем мире, так и в Польше, кадров технической интеллигенции. В этой среде намечается живой интерес к искусству. Этот факт наводит на мысль, что искусство, с одной стороны, является естественной самозащитой человеческой психики перед нагубными результатами автоматизации, а с другой стороны, оно необходимо для развития творческого воображения, без которого, впрочем, нет технического прогресса.

В-третьих, все возрастают потребности международного культурного обмена, более глубокого ознакомления с культурой других стран. Этой цели искусство всегда служило особенно действенно.

В-четвертых, представляется необходимым шире, чем до сих пор, и более эффективно информировать зарубежные страны о тысячелетней культуре польского народа и его вкладе в историю мировой культуры. Польская культура, создающая во многих своих проявлениях плодотворный синтез восточной и западной культуры, все еще является, особенно на Западе, малоизвестной; более-менее полно известен только польский фольклор.

FILMS IN MUSEUMS: PLANS FOR THE FUTURE

While the production of films on art is already increasing steadily all the time, the rate and range of their distribution remain manifestly inadequate. This is true of the situation in Poland as well as in the world generally. It seems that the most reasonable solution would be establishing in each country a network of art film cinemas attached to museums and running their own specialized filmothèques with collections of model copies of films and with projectors for both the 16 millimetre and the 35 millimetre films.

Such solution would offer valuable possibilities for the mass aesthetic education. There are also arguments in favour of this project which stress its wider social, educational and informational significance.

The first of those arguments is the modern world's acute need for an extensive campaign propagating liberal education of the modern man. An additional dimension is given to this problem in Poland, where millions of people have migrated from the country to urban districts and industrial centres, thus breaking bond with their old regional cultural traditions before they were able to assimilate to any satisfactory degree the wider cultural inheritance of their nation and of mankind at large. Art is the main treasury where that cultural legacy is being preserved, and film, together with television, is the best vehicle to convey and propagate it.

The second argument is the necessity of providing the fast-growing sections of the "technological intelligentsia" in each community with proper general education. It is a significant fact that those very circles are now beginning to take lively interest in the fine arts. This leads us naturally to the supposition that art is not only the mind's natural defence against the damaging effects of automation, but also an indispensable factor in the developing of the creatively imaginative approach, without which there can be no technological progress whatsoever.

The third argument is the ever-increasing need for international cultural exchange. To make the cultural legacy of all nations and races common property of all mankind has always been the ultimate purpose of art.

The last argument, and one which directly concerns Poland, is the need for giving the world a true picture of all the achievements of the Polish culture within the thousand years that have passed since the birth of the nation, and of the range of its contribution to the world's cultural tradition. The informative campaign popularising Polish culture in the world ought to be still wider in range and more effective than it is even now, for the world, and the West in particular, still knows deplorably little about our cultural tradition, which it usually identifies with the Polish folk songs and dances at best, whereas the Polish culture has been often creating remarkably fruitful syntheses of the Eastern and the Western art.