

# Zbigniew Gawrak

---

## Film o sztuce : nowe zjawisko kultury artystycznej

---

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 6, 641-671

---

1970

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZBIGNIEW GAWRAK

## FILM O SZTUCE NOWE ZJAWISKO KULTURY ARTYSTYCZNEJ

Dzięki filmowi i telewizji oraz płynącym stąd możliwościom nowych form dokumentacji, interpretacji, krytyki i ekspozycji — tradycyjne sztuki używają dziś szansę nowej, wielkiej ekspansji w kulturze współczesnej. Statystyki dowodzą, że produkcja filmów o sztuce wzrasta szybko w całym świecie, zarówno na Zachodzie, jak w krajach socjalistycznych. Film ten wyszedł już wszędzie poza dawne ramy prezentacji sztuk plastycznych i architektury, objął także teatr, muzykę, folklor, nawet samą sztukę filmową. Poza siecią kin i telewizji wchodzi on coraz szerszym frontem do szkolnych i muzealnych sal projekcyjnych, staje się „drugą częścią” międzynarodowych wystaw malarstwa, grafiki, składnikiem festiwali teatralnych. Miarą jego szybko rosnącej roli w propagandzie kulturalnej jest fakt, że ośrodki propagandowe różnych krajów, te, które są zorganizowane nowocześnie, dysponują już dziś dwoma podstawowymi działami: biblioteką i filmoteką<sup>1</sup>.

Ostatnie ogólnopolskie konferencje terenowe poświęcone filmowi o sztuce, zorganizowane kolejno przy muzeach we Wrocławiu, Krakowie, Kielcach<sup>2</sup>, rosnące zainteresowanie szkolnictwa i domów kultury, znaczna popularność tego gatunku w szerokiej sieci kin i w telewizji — to dowody, że film o sztuce jest nowym ważnym zjawiskiem współczesnej kultury artystycznej, z którym trzeba się liczyć i któremu trzeba zapewnić bez dalszej zwłoki bazę teoretyczną, programową i krytyczną — dotychczas nie istniejącą.

---

<sup>1</sup> W Warszawie istnieją stałe filmoteki (głównie przy obcych placówkach dyplomatycznych): radziecka, francuska, brytyjska, holenderska, amerykańska i kanadyjska, zawierające kolekcje filmów o sztuce. Najbogatsza z nich, francuska, udostępnia liczne krótkometrażówki z dziedziny francuskiego malarstwa, rzeźby i architektury.

<sup>2</sup> Spotkanie kieleckie, zorganizowane w jesieni 1968 r. przez Muzeum Świętokrzyskie, przyniosło najpełniejszy dotychczas w Polsce przegląd muzealnych filmów o sztuce oraz interesującą dyskusję. Powstaje nawet pytanie, czy właśnie Kielce, wsparte o zaplecze ciekawych zabytków terenowych, mające dogodną lokalizację geograficzną (w trójkącie Warszawa—Łódź—Kraków), posiadające też dobrą aurę do takich imprez i korzystne warunki techniczne — nie są predestynowane do tego, aby spotkania tego typu kontynuować.

Pilna jest zwłaszcza sprawa bazy teoretycznej, od niej bowiem w dużym stopniu zależy ugruntowanie chwzięnego dotychczas społecznego i estetycznego statutu filmu o sztuce, a tym samym przyśpieszenie powstania bazy programowej i krytycznej. Teoria filmu o sztuce, nie impresyjna i eklektyczna, lecz naukowa i systematyczna, potrzebna jest zarówno do precyzowania pozytywnych kryteriów analizy i wartościowania, jak do tępienia chwastów doktrynalnych, zawsze powstających tam, gdzie nie ma racjonalnej refleksji intelektualnej. Naukowa teoria filmu o sztuce najskuteczniej przeciwstawić się może wszelkiego rodzaju teoriom kuluarowym, gloryfikującym i absolutyzującym tylko pewne modele i gatunki tego filmu, jako rzekomo najważniejsze, najbardziej wartościowe i potrzebne. W istocie wszystkie gatunki tego filmu potrzebne są dla pełnej edukacji artystycznej współczesnego widza.

Film o sztuce rozwinął się w swych formach godnych uwagi dopiero w czasie II wojny światowej, dlatego brak mu jeszcze źródłowych opracowań historycznych, a prace teoretyczne — poza cennym, lecz już nieco przestarzałym dziełkiem H. Lemaître'a<sup>3</sup> — to szereg dość luźnych artykułów lub esejów, których autorami byli: D. Haesaerts, S. Ragghianti, E. Fulchignoni, kilku innych. Także niniejszy szkic ma być tylko dalszym przyczynkiem do dyskusji nad filmem o sztuce. W niewielkim stopniu podejmuje on zadania metodologiczne, w nieco szerszym — klasyfikacyjne i informacyjne. Dążeniem autora było szersze nieco naświetlenie tych ogniw zagadnienia, które wiążą się z zastosowaniem filmu o sztuce w muzealnictwie i wychowaniu estetycznym. Zasadnicze tezy artykułu są własnymi propozycjami autora.

## WYRÓŻNIKI TECHNICZNE

Pojęcia filmu o sztuce można używać w sensie szerszym — technicznym, albo w węższym — estetycznym. W sensie szerszym — technicznym — będzie to każda relacja o sztuce utrwalona na taśmie celuloidowej, choćby ultraobiektywna czy ultrasubiektywna, tu wspólnym mianownikiem jest bowiem tylko sama technika filmowania. Poza tą cechą — o wspólnych kryteriach gatunku byłoby tak trudno mówić, jak trudno mówić o jakimś jednym gatunku piśmiennictwa z zakresu sztuki. Tak jak w piśmiennictwie istnieją najbardziej różnorodne formy, od katalogu lub inwentarza zabytków, przez analizy krytyczne i monografie naukowe lub podręczniki — do impresyjnych szkiców czy poetyckich felietonów, tak też podobną mozaikę gatunków znajdujemy w różnych formach filmowego podejścia do sztuki.

Ale już sama technika filmowania, istotna dla omawianej tu szerszej definicji filmu o sztuce, godna jest uwagi, a nie była dotychczas na ogół przedmiotem ściślejszej analizy morfologicznej. Warto więc na tym miejscu, choćby w najbardziej skrótowej formie, podjąć taką próbę, zbadać, czym ekwiwalent dzieł sztuki, który powstaje na taśmie filmowej, różni się od oglądu tych dzieł w muzeum lub w terenie oraz od statycznej reprodukcji fotograficznej. W analizie ograniczymy się do filmów z dziedziny sztuk plastycznych i architektury, tu bowiem przejście z wymiaru przestrzennego do czasoprzestrzennego stwarza najwięcej problemów estetycznych, warsztatowych i ba-

<sup>3</sup> H. Lemaître *Beaux-Arts et cinéma*, Paris 1956.

dawczych. Jeżeli chodzi o dziedzinę sztuk widowiskowych (teatr, opera, balet, obrzęd ludowy) — rola filmu o sztuce ogranicza się głównie do funkcji dokumentacyjnej (zresztą bezcennej), w mniejszym stopniu do nowej artystycznej interpretacji, tu bowiem konwencja czasoprzestrzenna filmu nie musi łamać czasoprzestrzennej konwencji widowiska.

Zacznijmy od zbadania, czym nowa optyka filmu o sztuce różni się od tej optyki, jaką daje naoczna obserwacja dzieł sztuki w muzeach, na wystawach czy w terenie. Wyróżników tych można znaleźć co najmniej pięć. Autor tej pracy dostrzega następujące:

— Nowy, skądinąd związany z każdą fotografią efekt transformacji estetycznej, polegający na redukcji brył do płaszczyzny dwuwymiarowej, jak również na możliwości ekspresyjnego oświetlenia, fragmentowania dzieł lub ukazywania ich w nieoczekiwanej perspektywie.

— Nowy, możliwy tylko w filmie efekt transformacji estetycznej, polegający na dynamicznym montażu statycznych ujęć, na animacji obrazów, przeniesieniu ich z estetycznego bytu wyłącznie przestrzennego w czasoprzestrzenny. Nie trzeba tutaj jednak zapominać, że percepcyjnie w identyczny niemal sposób przebiega obserwacja naoczna.

— Nieosiągalny w muzeum efekt głębszej transformacji estetycznej, polegający na możliwości ukształtowania leżącego przed kamerą materiału plastycznego w nowe, filmowe, autonomiczne dzieło sztuki, którego ekspresję można jeszcze wzbogacić muzyką i dźwiękiem.

— Możliwość nowej eksploracji poznawczej detali dzieła, często zatartych w naturalnym oglądzie na skutek odległości (np. filmowa eksploracja rzeźb umieszczonych w górnych partiach ołtarza Wita Stwosza w Krakowie).

— Nieosiągalna w muzeum, nowa poznawcza eksploracja dzieła czy też zespołu dzieł za pomocą filmowego skonfrontowania ich z glebą i źródłami, z których powstały (środowisko, sylwetka twórcy, zastosowana przez niego technika artystyczna itp.).

Zwróćmy uwagę na fakt, że wspomniane wyróżniki, swoiście nadoptyczne, charakteryzujące reprodukcję kinematograficzną, ujawniają pewną cechę fundamentalną, nieosiągalną w innych, tradycyjnych typach mechanicznej reprodukcji dzieł sztuki. Jest to kumulacja techniki artystycznej i techniki naukowo-badawczej, której współczynnik dokumentalny jest tylko jednym ze składników. Ten nowy, jakby ambiwalentny walor zapewnia reprodukcji kinematograficznej oczywistą przewagę zarówno w stosunku do obserwacji naocznej, jak do statycznej reprodukcji fotograficznej<sup>4</sup>.

Zbadajmy z kolei, jakim modyfikacjom ulegają wyróżniki optyczne filmu o sztuce w stosunku do statycznej reprodukcji dzieła sztuki. Można dostrzec również co najmniej pięć takich wyróżników:

— Pierwszy z nich to omówiony już w zasadzie i związany z każdą fotografią typ transformacji estetycznych, który w filmie może być jednak wygrany w znacznie szerszej skali. Trójwymiarowe dzieła sztuki, jak rzeźba i architektura, mogą uzyskiwać nową ekspresję nie tylko dzięki kadrażowi czy oświetleniu, ale przede wszystkim dzięki możliwości ukazywania dzieł z różnych stron, z zachowaniem organicznej ciągłości oglądu.

— Dopiero w filmie rodzi się w pełni drugi efekt estetyczny — możliwość

<sup>4</sup> Nie zapominajmy jednak o możliwości zatrzymania filmu o sztuce na stole montażowym i dowolnie długiej obserwacji obrazu. Ta metoda w jakimś stopniu kumuluje zalety filmu i statycznej fotografii.

dynamicznej animacji dzieł statycznych, jak malarstwo, rzeźba, grafika czy architektura. Film z nadwyżką rekompensuje to, co niedostępne jest reprodukcji fotograficznej, a co w formie załączkowej tkwi w naturalnej obserwacji, kiedy to widz zmienia dystans i kąt widzenia lub ogarnia dzieło fragmentami, w pewnej kolejności.

— Również dopiero w filmie rodzi się pełna możliwość trzeciego, nowego efektu estetycznego, tj. ukształtowania innych zjawisk artystycznych w nowe, właśnie filmowe dzieło sztuki. Zauważmy, że montaż fotografii w książce o sztuce daje pod tym względem niezbyt wiele, a montaż fotografii dotyczących sztuk widowiskowych nie stwarza w ogóle żadnych możliwości tego typu.

— W filmie o sztuce inaczej niż w fotografii kształtuje się możliwość nowej eksploracji poznawczej detali. Przewagą produkcji statycznej jest możliwość dowolnie długiej i precyzyjnej obserwacji tych detali, ale przewagą filmu jest możliwość oglądania szczegółów architektury lub rzeźby z wielu stron, co daje nie tylko wspomniany już walor estetyczny, ale i cenny walor poznawczy (wielu historyków sztuki stwierdziło np., że w filmie *Passacaglia na kaplicę Zygmunrowską* wystrój plastyczny kaplicy oglądali jak gdyby na nowo).

— Tylko w filmie możliwa jest, niedostępna fotografii, pełna eksploracja poznawcza typu genetycznego, polegająca na konfrontacji dzieł z podłożem, z którego wyrosły (artysta, jego technika, warsztat, środowisko). Tu film rozwija i utrwała możliwości, jakie wybranym obserwatorom daje wizyta w pracowni malarza czy rzeźbiarza. Tu rodzą się nowe formy — filmowej krytyki artystycznej i socjologii sztuki.

W konkluzji widzimy, że technika reprodukcji, zastosowana w filmie o sztuce, dzięki swym walorom swoiście nadoptycznym i nadfotograficznym rozszerza skalę doznań i wartości estetycznych i poznawczych tkwiących bądź w naocznym oglądzie dzieł sztuki, bądź w fotografii. Sprawia ona, że dzieła sztuki nie tylko uzyskują nową formę ekspozycji czy nową formę bytu estetycznego, rekreującą refleks estetyczny współczesnego człowieka, ale także powstaje system bodźców psychologicznych, zachęcających widza do zapoznawania się z oryginalnymi dziełami.

## GŁÓWNE GATUNKI FILMU O SZTUCE

Dotychczas omawialiśmy techniczne wyróżniki filmu o sztuce, określające jego definicję szerszą. Poza granicą tak szerokiego pojmowania filmu o sztuce znalazłyby się już tylko wszelkie formy tzw. „kinemalarstwa” (*ciné-peinture*), gdzie filmowiec nie podchodzi do sztuki plastycznej istniejącej autonomicznie poza nim, ale sam tworzy nową sztukę plastyczną, utrwaloną potem na taśmie, bądź komponując — jak Lenica — makiety plastyczne, czyli realizując tzw. film eksperymentalny, bądź nanosząc — jak niekiedy Mc Laren — znaki plastyczne wprost na taśmę, bez uciekania się do kamery<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Oczywiście, kinemalarstwo czy nawet fabularny film historyczny, oparty w swej scenografii na stylizowanych dziełach sztuki danej epoki, to jeszcze jakiś krąg symbiozy filmu i sztuk plastycznych. Te formy nie mają już jednak nic wspólnego z jakąkolwiek definicją filmu o sztuce.

Ryc. 1. *Malarz światła*

Czas z kolei zająć się węższą, ściślejszą definicją filmu o sztuce, opartą na różnicach już nie technicznych, lecz estetycznych.

Wydaje się, że w tym węższym, uściślonym znaczeniu, poza granice filmu o sztuce należy wydzielić techniki filmowania sztuki bądź ultraobiektywne — będące tylko jej dokumentacją, bądź ultrasubiektywne — będące tylko jej interpretacją. Oczywiście, mowa tu o modelach idealnych, stworzonych do celów analizy teoretycznej; w praktyce przeważają bowiem najczęściej modele mieszane.

Zacznijmy od pierwszych. Trudno uznać za film o sztuce w ścisłym tego słowa znaczeniu gatunki ultraobiektywne, pozbawione jakichkolwiek cech twórczej interpretacji, będące tylko martwym filmowo katalogiem czy protokołem dzieł sztuki. Niewątpliwie i takie filmy są niekiedy potrzebne, np. do celów archiwalnych, naukowo-badawczych czy inwentaryzacyjnych, niekiedy tą metodą dokumentuje się jeszcze w świecie niektóre spektakle teatralne. Taki filmowy protokół trudno jednak uznać za film o sztuce w klasycznym tego słowa znaczeniu. Nie tylko dlatego, że w pojęciu „filmu” mieści się — zdaniem wielu — pojęcie nowego dzieła, a więc twórczego aktu filmowca, tworzącego strukturę filmową nadbudowaną nad strukturą dzieł plastycznych; także, czy nawet przede wszystkim dlatego, że dopiero przy integracji założeń fotograficznej reprodukcji z artystyczną interpretacją czasoprzestrzenną — możliwej tylko w filmie o sztuce, rodzi się synteza sztuki i techniki naukowo-badawczej, powstaje nowy, dotychczas mało zbądany walor kultury współczesnej.

Nawet przy tym węższym rozumieniu filmu o sztuce, odcinającym wspomniane już marginesy, dostrzec można w granicach tego filmu bardzo bogaty

i różnorodny asortyment modeli i gatunków. Można je klasyfikować w różnych przekrojach, jednak z punktu widzenia różnych funkcji społecznych i związanych z tymi funkcjami różnych metod organizacji materiału można by w obrębie filmu o sztuce wyróżnić cztery następujące podstawowe gatunki:

— Gatunek dokumentalno-reportażowy, dziś przodujący w świecie, ukazujący artystę na tle jego dzieł, konfrontujący twórcę z dziełem i środowiskiem. Założenie interpretacyjne polega tu na tym, aby uchwycić i „ocalić od zapomnienia” jak najwięcej elementów niepowtarzalnej osobowości twórcy, atmosfery jego twórczości. Założenie dokumentacyjne polega na tym, aby materialnie utrwalić wygląd dzieł, często w kolejnych fazach ich powstawania, utrwalić technikę pracy, udokumentować środowisko społeczno-przyrodnicze, będące źródłem inspiracji. Film *Interpretacje* reż. Jarosława Brzozowskiego, ukazujący trzech malarzy o różnych postawach artystycznych, interpretujących ten sam temat — jest jednym z przykładów gatunku dokumentalno-reportażowego.

— Gatunek analityczno-dydaktyczny. Jest to filmowy wykład o sztuce, stosowany najczęściej jako pomoc naukowa w szkolnictwie artystycznym, a nawet i ogólnokształcącym, często wykorzystywany również w kinach muzealnych lub w cyklach telewizyjnych. Założeniem tego gatunku jest ujawnianie pewnych praw i prawidłowości sztuki, odkrywanie cech strukturalnych pewnych stylów, ukazywanie, jak patrzeć na dzieło sztuki.



Ryc. 2. Strzelno



Ryc. 3. Plakaty

ki. Nie ulega wątpliwości, że sztuka wykładu jest także wielką sztuką, że może być nawet sztuką frapującą, że i w gatunku dydaktycznym mogą powstać i powstają najambitniejsze pozycje. Przykładem wybitnego osiągnięcia w tej dziedzinie może być film *Złoty podział* węgierskiego reżysera Gabora Tacacsa, pokazany w 1965 r. na Festiwalu Krakowskim. Po tej linii idzie też ostatnio realizowana w Łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych seria *Wstęp do wiedzy o sztuce*.

— Jako trzeci gatunek można by wskazać film poetycki, zbliżający się w swej strukturze do filmowego poematu o sztuce, w tych granicach (które próbowaliśmy wyżej zdefiniować), w jakich poetycka interpretacja nie przekształca się w formy ultrasubiektywne, w całkowicie arbitralną impresję filmowca. Poetycki film o sztuce to poemat, w którym utrzymana jest jednak fundamentalna zasada wierności dziełu; filmowiec nie wywołuje ducha własnego, lecz ewokuje ducha artysty, atmosferę jakiegoś zabytku historycznego, ducha stylu czy epoki historycznej. Model ten jest w jakimś sensie na antypodach modelu dydaktycznego, również w tym sensie — że komentarz słowny stosowany jest tu rzadko, a w ostatnich czasach w ogóle zanika w podstawowych partiach filmu, zastąpiony przez muzykę, niekiedy przez tekst poetycki. Po linii interpretacji poetyckiej idzie najczęściej w Polsce reż. Konrad Nałęcki, autor filmów o Makowskim (*Ptaki w klatce*), Wróblewskim (*Otwarcie i zamknięcie oczu*), Waliszewskim. Tą drogą idą w ostatnich latach również reż. Kazimierz Mucha (np. w filmie *Pejzaż Potworowskiego* lub *Chimera na polnej drodze*) oraz reż. Zbigniew Bochenek (np. *Pasacaglia na kaplicę Zygmuntofską* lub *Straż wawelskiego skarbcza*).



— Jako czwarty podstawowy gatunek należy wymienić film popularnonaukowy, a więc filmową gawędę o sztuce, przeznaczoną dla najszerszych warstw publiczności. Ten gatunek najmniej cieszył się dotychczas uwagą krytyków, a na uwagę tę być może najbardziej zasługuje, ze względu na szczególnie doniosłą funkcję społeczną. Wydaje się, że można definiować podstawowe funkcje tego filmu jako budowanie swoistej syntezy głównych cech innych wymienionych przez nas gatunków filmów o sztuce; byłaby to więc przede wszystkim integracja wartości informacyjnych i poetyckich, oczywiście na bazie filmowych środków ekspresji. Posiadamy w Polsce kilka wybitnych osiągnięć tego typu, wśród nich warto wymienić film *Malarz światła*, nieżyjącego już reż. Romana Woźniakowskiego, zrealizowany przy współudziale prof. Juliusza Starzyńskiego (film poświęcony Aleksandrowi Gierymskiemu).

### FOTOGENIA RÓŻNYCH STYLÓW SZTUKI

Zastanówmy się z kolei, czy wszystkie style sztuki nadają się w równym stopniu do intensywnej interpretacji kinematograficznej, dlaczego np. bardziej udawały się filmy o Rubensie lub Boschcu niż filmy o Botticellim.

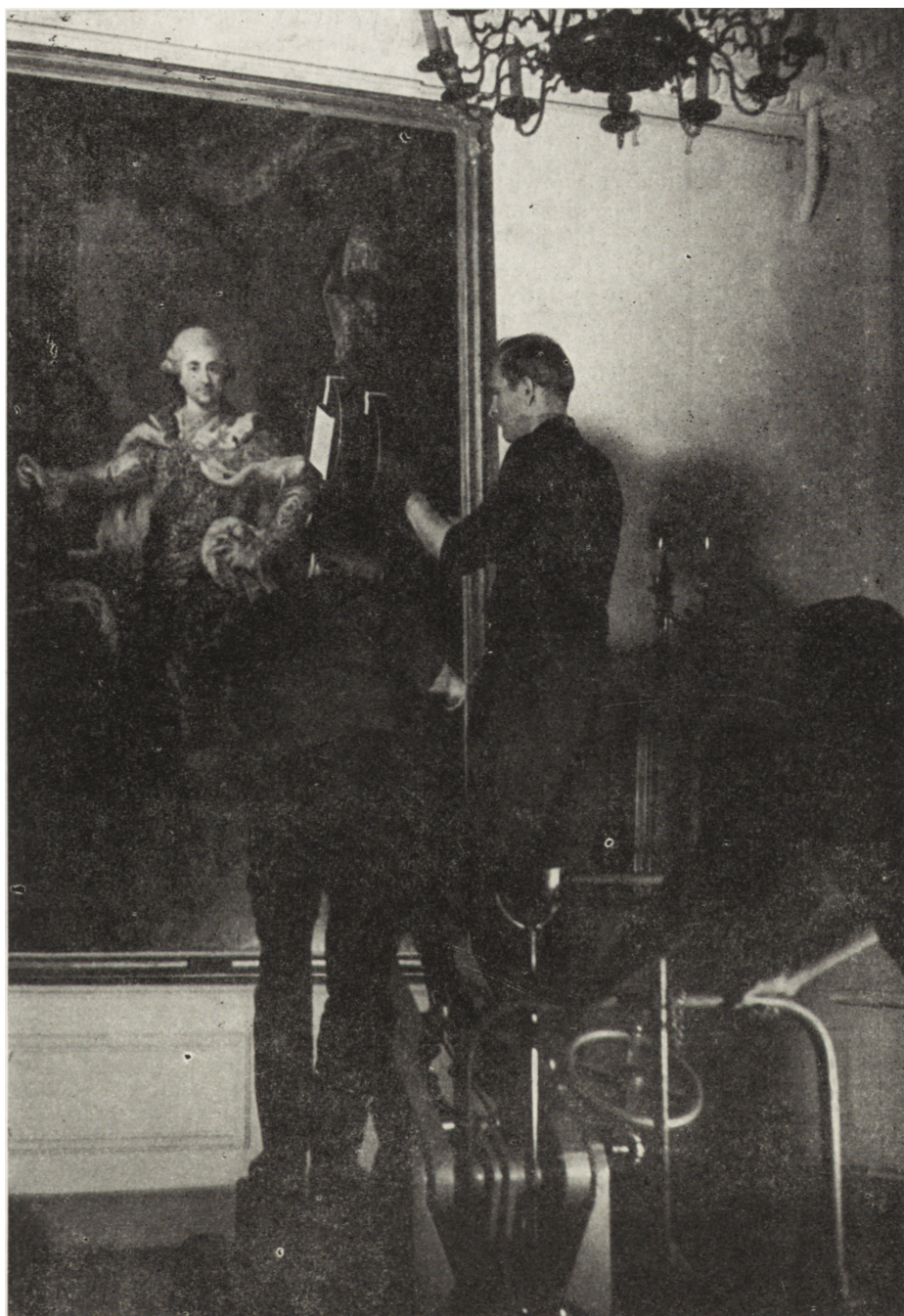
Henri Lemaître pierwszy trafnie zauważył, że niektóre style sztuki są jakby w samej swej naturze prekinematograficzne, tak że wystarczy niemal automatyczna ich animacja, aby powstał film interesujący.

Wydaje się, że pod kątem fotogenii filmowej można by style sztuk plastycznych podzielić na trzy grupy:

1. style dynamiczne, o bogatym ruchu realistycznym; nazwijmy je epickimi;
2. style o bogatym ruchu wewnętrznym, wyobraźniowym; nazwijmy je ekspresyjnymi;
3. style dążące przede wszystkim do piękna, do przejrzystej krystalizacji formy; nazwijmy je formalnymi.

Wydaje się bezsporne, że grupy stylów epickich i ekspresyjnych bardziej nadają się do intensywnej interpretacji filmowej niż grupa stylów, które określiliśmy jako formalne. Tamte style jakby zapraszają do bardziej dynamicznego ruchu kamery, bardziej ekspresyjnej gry światła, bardziej dramatycznego montażu, bogatszej emocjonalnie interpretacji muzycznej — w sumie do środków krańcowo odbiegających od zasad dokumentalnego protokolaryzmu.

Do takiej intensywnej animacji nadaje się więc w znacznym stopniu (choć chyba nie w stopniu maksymalnym) zespół stylów określonych jako „epickie”. Frapujące efekty uzyskać można filmując pełne narracyjnej werwy, rodzajowe malarstwo Teniersa lub Hogartha, z Polaków choćby Orłowskiego, przenosząc na taśmę filmową bogate narracyjne freski czy fryzy lub np. słynną z fotogenii kolumnę Trajana. Dzięki ruchowi kamery — oczywiście ukierunkowanemu i zdyscyplinowanemu — postaci figuratywne, mające już w samej kompozycji intensywny, realistyczny ruch, niejako przekraczają barierę tego ruchu, stają się żywymi magicznie postaciami. Nie jest to zabieg arbitralny, albowiem tym sposobem film jak gdyby przedostaje się do tej dynamicznej wizji, jaka rodziła się w umyśle artysty, zanim swoją wizję zamknął w formie. Z tych samych powodów szczególnie wdzięcz-



Ryc. 4. Praca nad filmem *Rogalin*

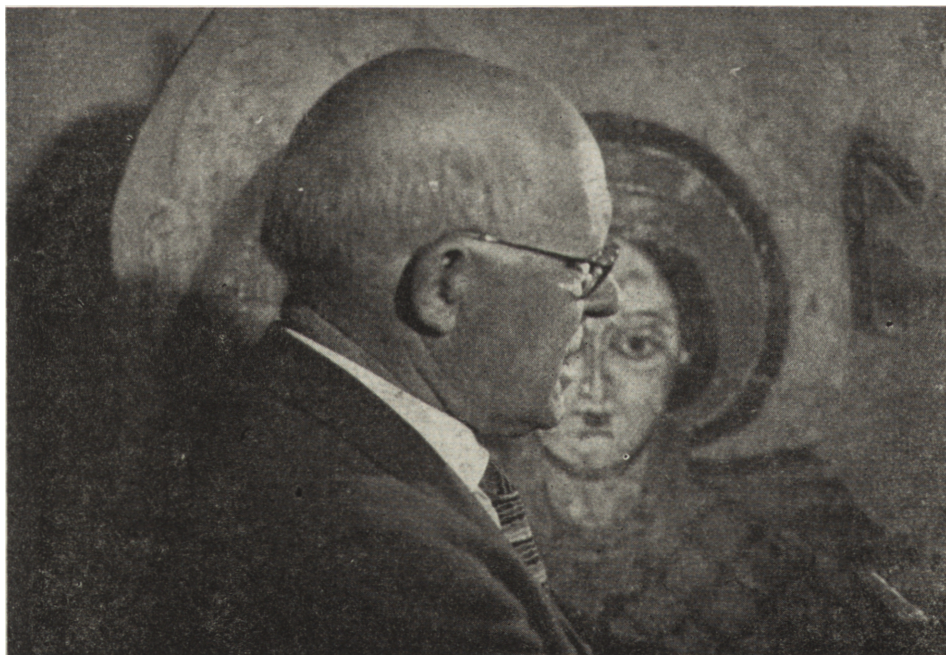
ne dla interpretacji filmowej są te techniki artystyczne, w których spotykamy się z dynamiczną, choćby nie wykończoną kreską, jak grafika i rysunek.

Przejdźmy do drugiego zespołu stylów, które nazwalismy ekspresyjnymi, w których twórca operuje przede wszystkim metaforą, symboliką, fantastyką. Jeżeli czerpać przykłady z polskiego malarstwa, bardzo fotogeniczna okaże się zarówno fantastyka Wojtkiewicza, jak liryczny kubizm Makowskiego, jak wreszcie ekspresjonizmu Linkego.

W zakresie rzeźby i architektury film *Dzieło Mistrza Stwosza* reż. Stanisława Możdżeńkiego ukazuje, jak grawituje ku filmowi gotyk, a *Bazylika w Leżajsku*, skromnie pomyślany film reż. Stanisława Kokesza, ujawnia, jak niemal wielkim głosem woła o film barok, z jego wizyjną feerią kształtów, form, światła i cieni.

Właśnie w tych stylach, ekspresyjnych i poetyckich, chyba najbardziej w baroku, interpretacja kinematograficzna zdaje się osiągać apogeum swych możliwości. Jeżeli filmowiec jest wrażliwy, dobrze wyczuwa wewnętrzny emocjonalny rytm dzieła, animacja jego, nawet gdy kamera będzie błędnie pozornie chaotycznie po filmowanym dziele, nie będzie arbitralna. Będzie rozwinięciem potencjalnych dyspozycji tkwiących w dziele, zbliżeniem nas do wizji twórcy, zaproszeniem, abyśmy w wizji tej uczestniczyli, co zdaje się być w XX wieku jednym z głównych celów i sensów sztuki.

Chyba to jest przyczyną, że do tych właśnie stylów sięgali twórcy pierwszych artystycznych filmów o sztuce, które powstały w świecie w okresie



Ryc. 5. Freski z Faras

II wojny światowej. Były to filmy o Memlingu, Bosch, Michale Aniele, a więc twórcach epoki baroku albo przełomu renesansu i baroku.

Najtrudniejsza do animacji wydaje się trzecia grupa stylów, które określiliśmy jako formalne. Chodzi tu o wszelkie układy plastyczne dążące przede wszystkim do skryzalizowanej, spójnej struktury całościowej, do kompozycji, którą najlepiej jest kontemplować z jednego, wybranego punktu patrzenia. Do tej grupy stylów można by chyba zaliczyć większość dzieł greckiego antyku, styl romański, wczesny renesans, późniejsze transformacje tych stylów, a ze sztuk XX wieku przede wszystkim kubizm, formizm i konstruktywizm.

Wszędzie tu filmowiec zachować musi daleko idącą ostrożność i wstrzeźliwość w dynamicznej interpretacji filmowej, a nawet postawić sobie można pytanie, czy — przynajmniej, jeśli chodzi o malarstwo — przewagi nad filmem nie uzyskuje reprodukcja fotograficzna. W każdym razie interpretacja filmowa powinna tu zrezygnować z płynnego ruchu kamery i innych dynamicznych operacji, rozbijają one bowiem krystaliczną zwartość filmowanych konstrukcji. Całkowitą rację miałyby historycy sztuki zarzucając, że gwałtowna animacja takiego obrazu, jak *Wiosna* Botticellego, byłaby swego rodzaju profanacją, pogwałceniem naturalnych praw estetycznych tego obrazu.

Jeżeli zakończyć polskimi przykładami, słusznie chyba postąpił reż. Zbigniew Bochenek, operując w swoich *Passacagliach na kaplicę Zygmunta* głównie prostymi ruchami kamery: najjazdami, odjazdami, travellingiem, ewokację poetycką renesansu zostawiając muzyce, znakomicie skomponowanej przez Krzysztofa Pendereckiego. Dzięki takiemu rozwiązaniu piękne detale ornamentalne kaplicy nigdy nie zostały oderwane od struktury całościowej, w którą są wtopione. Słusznie też uczynili reż. Tadeusz Jaworski i operujący kamerą Kazimierz Mucha, unikając dynamicznej animacji romańskich rzeźb w filmie *Strzelno*, a wygrywając głównie ekspresyjną rolę światła i cieni.

## FILM A GALERIA SZTUKI

Jeżeli pojęcie „kinowości” rozumieć szeroko (jak każe etymologia greckiego słowa *kinema* = ruch), stwierdzić trzeba, że człowiek współczesny, żyjący w świecie wzrastającego ruchu — zarówno rzeczywistego, jak jeszcze intensywniejszego ruchu iluzyjnego, odbitego w ekranach kinowych i telewizyjnych — staje się coraz bardziej człowiekiem ruchu — *homo cinematographicus*.

Z epoki druku, nazywanej dziś często przez antropologię kulturalną „epoką Gutenberga”, weszliśmy w XX wieku w erę cywilizacji obrazu, w której coraz większą rolę odgrywa obraz ruchomy. W szybkim tempie dokonują się procesy zasadniczej doniosłości. Technika — przekształcając rytm naszej egzystencji, przyspieszając tym samym rytm myśli, zmienia także rytm percepcji, a pośrednio przekształca sztukę. Dlatego też w nurcie sztuki XX wieku pojawiło się wiele stylów wymagających odbioru dynamicznego, często też percepcyjnie bardziej aktywnego. Impresjonizm, postimpresjonizm, futurizm, kubizm — to różne, często przeciwstawne formy interpretacji i transformacji ruchu, łamania dotychczasowych konwencji perspektywicznych i przestrzennych datujących się jeszcze od czasów renesansu. Niektóre z tych stylów — niezależnie od innych współczynników ich genezy — były re-

akcją sztuk plastycznych na fotografię i film, a awangarda lat dwudziestych była okresem szczególnie intensywnych konfrontacji plastyki, fotografii i filmu.

Film o sztuce jest właśnie jedną z najważniejszych form nowego, dynamicznego, czasoprzestrzennego oglądu dzieła sztuki, tego oglądu, który istniał wprawdzie zawsze w wyobraźni twórcy lub w wyobraźni wrażliwszego odbiorcy, ale nie istnieje w strukturze dzieła sztuki. Według współczesnych obserwacji — co prawda jeszcze niedostatecznie precyzyjnych i nie w pełni zweryfikowanych eksperymentalnie — ten nowy, dynamiczny ogląd, poza nowymi przeżyciami, których dostarcza, odnawia refleks estetyczny współczesnego widza i sprawia, że odkrywając dzieła sztuki jakby na nowo — tym chętniej wracamy potem do oglądu klasycznego, bardziej kontemplowanego, jaki daje galeria muzealna lub reprodukcja fotograficzna. W książce H. Lemaître'a czytamy:

Sukces książek o sztuce, wędrownych międzynarodowych wystaw, napływ publiczności do nowych muzeów to nie prosty przypadek; to znak czasu, który nie pozostaje bez związku z kolejkami przed kasami w kinach<sup>6</sup>.

Prawidłowość tę, zwłaszcza w odniesieniu do młodzieży szkolnej, zdają się potwierdzać również badania polskich psychologów i pedagogów<sup>7</sup>.

Tak więc uznać trzeba film o sztuce nie tylko za źródło nowych wartości, ale także za czynnik odnowy i ugruntowania tradycyjnych form kultury artystycznej. Można przypuszczać, że tak jak niebawem nie będzie w świecie afilmowych osobników ludzkich, tak nie będzie afilmowych szkół i muzeów.

Rola filmu o sztuce w szkole i w muzeum zdaje się być też istotna w innym jeszcze kontekście, związanym z waloryzacją ustnego wykładu, rehabilitacją żywego komentarza. Pedagogika współczesna często wraca do starej idei platońskiej o wyższości oddziaływania słowa w stosunku do pisma, a film o sztuce okazał się niezastąpionym sprzymierzeńcem żywego słowa zarówno w szkole, jak w oświatowej akcji muzealnej. Jego szczególny walor pedagogiczny polega m. in. na tym, że daje on zarówno edukację artystyczną, jak kinematograficzną, nie przestając być rozrywką.

Współczesna galeria sztuki i film o sztuce związane są w sposób naturalny również i z tej przyczyny, że wszechobecność kamery, jej nie skrepowana możliwość wędrowki w przestrzeni i czasie przywraca dziełom sztuki ów wielopłaszczyznowy kontekst — duchowy, historyczny i geograficzny, od którego dzieło sztuki w muzeum jest odcięte. Oczywiście, muzeum reprezentuje z kolei walory niedostępne filmowi, jak bezpośredni kontakt z oryginałem, swobodę wyboru dzieł, swobodę oglądu, medytacji, powrotu do dzieła; ale

<sup>6</sup> H. Lemaître, op. cit., s. 107.

<sup>7</sup> M. in. warto tu wspomnieć o kilkuletnich systematycznych obserwacjach poczynionych w lubelskim technikum przez dra Janusza Plisieckiego, z których wynika, że zainteresowanie sztuką i wrażliwość na sztukę osiągnęły wyższy poziom w tych klasach szkolnych, w których eksperymentalnie wprowadzono naukę o sztuce za pomocą filmu (Rozprawa doktorska J. Plisieckiego w Archiwum Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Warszawskiego).



Ryc. 6. Anioły z Bizancjum

też film o sztuce nie pretenduje do tego, aby kiedykolwiek zastąpić galerię muzealną.

Wszelka sztywna klasyfikacja gatunków i funkcji filmu o sztuce jest teoretycznie błędna i praktycznie szkodliwa, bowiem różne gatunki tego filmu mogą w konkretnych wypadkach znaleźć jak najbardziej żywy i głęboki oddźwięk w grupach odbiorców, dla których w zasadzie nie były przeznaczone. Jednak w ogólnym przekroju można mówić o gatunkach filmu o sztuce, których podstawową funkcją jest stwarzanie systemu bodźców, inspirowanie masowego widza kin i telewizji do poważniejszego zainteresowania się sztuką; można też mówić o innych gatunkach, spełniających najskuteczniej swą rolę wobec odbiorcy posiadającego już pewien zasób wiedzy o sztuce.

W skali masowej tę pierwszą funkcję wstępnego wtajemniczenia najskuteczniej spełniają zwykle filmy typu popularnonaukowego; stąd w swoich założeniach tematycznych zwykle są one szersze, obejmujące całość jakiegoś zabytku, galerii czy twórczości jakiegoś artysty, a w swych metodach realizatorskich zmierzają (czy powinny zmierzać) do oswojenia widza ze sztuką, nawiązania z nią intymnego, osobistego kontaktu, rozproszenia mitu, że chodzi tu o świat tajemniczy, elitarny, hermetyczny.

Inne gatunki filmu o sztuce, w szczególności film poetycki, często zwiężając front swej tematyki, starają się o eksplorację w głąb, a nie wszerek, niekiedy ograniczają się do jednego tylko problemu lub jednego dzieła sztuki, a w założeniach realizatorskich starają się wydobyć to, co w interpretacji filmowej jest nowością w stosunku do oglądu tradycyjnego.



Ryc. 7. Pejzaż Potworowskiego

## FILM A KSIĄŻKA O SZTUCE

Film powstał z fotografii i również film o sztuce pod niejednym względem rozwija efekty już uzyskane w tradycyjnej reprodukcji fotograficznej; i na odwrót, współczesna książka o sztuce w swojej oprawie ilustracyjnej rozwija się w dużym stopniu pod wpływem filmu, realizując zasadę nowej, poznawczo i estetycznie celowej kompozycji zdjęć<sup>8</sup>. Ta ewolucja nie może ująć naszej obserwacji, jeżeli dążyć będziemy do racjonalnej koordynacji trzech instrumentów popularyzacji sztuki: galerii muzealnej — książki o sztuce — filmu o sztuce.

W dziedzinie fotografiki, a także w dziedzinie fotograficznej reprodukcji dzieł sztuki można mówić o dwóch szkołach: tradycyjnej i nowszej. Kanonem tej dawniejszej był obiektywizm, dbałość przede wszystkim o jednolite oświetlenie, prosty (nie ukośny czy inny) kąt widzenia, montowanie całości na zasadzie wiernej odbitki oryginału. Szkoła nowsza pod niejednym względem przekreśla ten kanon; chce ona widzieć w fotografii przede wszystkim nową interpretację, a założenia kompozycyjne tkwiące w książce o sztuce

<sup>8</sup> Analogie między filmem o sztuce a współczesną książką o sztuce dostrzegł m. in. André Malraux, twórca terminu *Le musée imaginaire*; temat ten rozwinął H. Lemaître.

wyraźnie kierują tę książkę na tory swoistej kompozycji, którą zaczyna się określać jako „sztukę przedfilmową” (*L'art du précinéma*). Podobieństwa polegają na różnicowaniu oświetleń i planów, ekspozycji detali, a przede wszystkim na przemyślanym montażu całości.

Tradycyjna szkoła ilustrowania książki o sztuce stwarzała tylko embrion tego wewnętrznego życia ilustracji, jaką posiada często książka oparta na nowej technice. Oczywiście, w tym dążeniu do stworzenia wewnętrznego życia, do dramatyzacji i animacji, nie może być przekroczony dopuszczalny rubikon. Książka o sztuce, podobnie jak film o sztuce, nie może zamieniać się w pogoń za efektami tanimi, arbitralnymi lub dyletanckimi.

Obecna ewolucja książki wydaje się jednak nieodwracalna, a układ materiału ilustracyjnego — kadraż, dobór kątów widzenia, oświetlenie i montaż — często przekształcają się w rodzaj scenopisu filmowego. Obok pojęcia filmowej organizacji dzieł plastycznych (*mise en scène*) zaczyna się pojawiać równoległe pojęcie organizacji książkowej (*mise en page*). Płynące stąd korzyści są bezsporne, czytelnik uzyskuje bowiem możliwość izolowania ważniejszych strukturalnie fragmentów, nowego zestawienia obrazów z tekstem, porównania kolorowej wersji obrazów z wersją czarno-białą itp.

Galeria muzealna to zwycięstwo nad przestrzenią i czasem, okupione izolowaniem dzieła od jego kontekstu (współczesnego czy historycznego); współczesna książka, podobnie jak film o sztuce, stara się przywrócić ten kontekst, a reszty powinna dokonać nasza wyobraźnia. Książka i film o sztuce to elementy „muzeum wyobraźni” — jakby nadbudowane nad autentyczną galerią sztuki i do tej galerii prowadzące.



Ryc. 8. Interpretacje





Ryc. 9. Znaki



Ryc. 10. *Artysta*

## HISTORYCZNY ROZWÓJ FILMU O SZTUCE

Surogaty filmu o sztuce powstały w Europie po I wojnie światowej, głównie z inspiracji pedagogów, i stanowiły jakby boczny tor produkcji filmów turystyczno-krajoznawczych. W jakimś stopniu były one reakcją na trywialność tamtych dokumentów, ale w swej formie niewiele się od nich różniły; jak tamte, były na ogół płaskie i protokolarne.

Zwiastunem zmian był dopiero film *Spojrzenie na starą Belgię (Regards sur la Belgique ancienne)*, zrealizowany w 1936 r. w Belgii przez reż. Henri Storcka przy udziale wybitnego kompozytora Maurice Jauberta. Była to pierwsza próba odejścia od formuły albumu, pierwsze usiłowanie bardziej kinematograficznego potraktowania tematu; tu właśnie znalazła m. in. zastosowanie przemyślana artystycznie technika travellingu.

Ale właściwy zwrot nastąpił dopiero w 1939 r., niemal jednocześnie w Belgii i we Włoszech; bywa on czasem porównywany z tym przewrotem, jaki do sztuki filmowej na początku lat dwudziestych wprowadziły eksperymenty z kamerą i teorie „kino-oka” głoszone w ZSRR przez Dżigę Wiertowa.

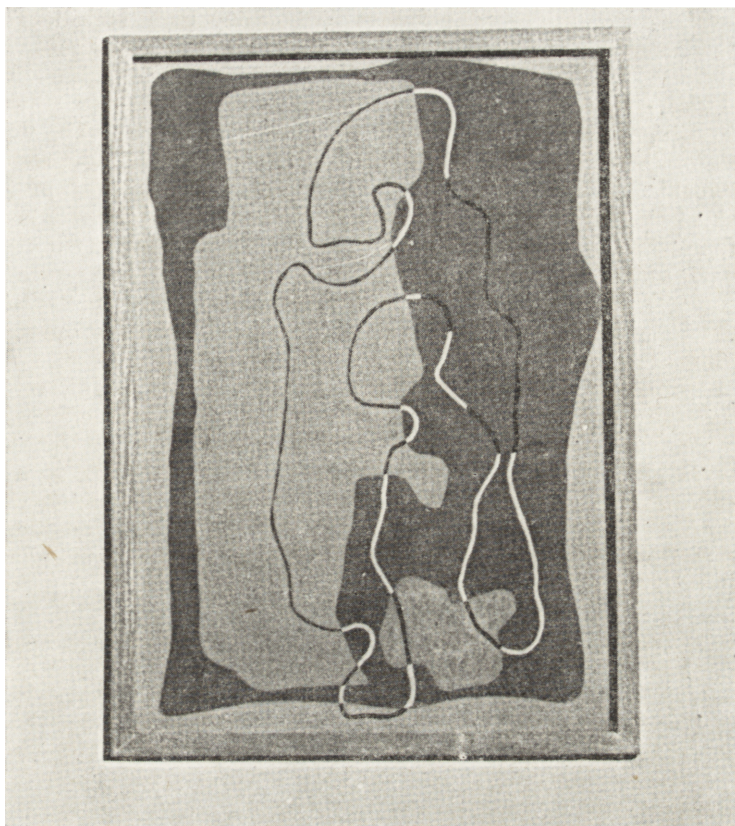
W 1939 r. André Cauvin zrealizował w Belgii film *Mistyczne jagnię (Agneau mystique)* o obrazie Van Eycka. Tu kamera zaprzestała dotychczasowych promenad po ulicach i muzeach, a stała się narzędziem świadomej analizy jednego dzieła sztuki. Te doświadczenia kontynuował Cauvin na szerszym materiale, realizując w tymże samym roku film *Memling*, poświęcony różnym dziełom tego artysty. W obydwu filmach chodziło twórcy głównie o pokazanie tego, czego oko nie dostrzega, a środkiem prowadzącym do celu było nowe oświetlenie, a także fragmentowanie obrazów zgodnie z ich logiką kinematograficzną.

We Włoszech w 1940 r. reż. Luciano Emmer poszedł o krok dalej, realizując filmy: *Raj ziemski* — oparty na motywach malarstwa Boscha, *Dramat Chrystusa* — czerpiący z malarstwa Giotta, i *Legendę o świętej Urszuli* — nawiązujący do malowideł Carpaccia. Podstawowym założeniem tych filmów było przekształcenie materiału malarskiego w nowe, autonomiczne dzieła sztuki filmowej oparte na własnej wizji filmowca; rzutowało to na środki techniczne, zwłaszcza na montaż, kondensujący tu nie tyle wątki narracyjne, ile ekspresyjne. Tak więc od dydaktyczno-analitycznej formuły Cauvina posunięto się ku nowej, całkowicie filmowej integracji, do koncepcji „dzieła sztuki o dziełach sztuki”.

Podobne idee integracyjne przyświecały w Szwajcarii Kurtowi Oertlowi, który w 1940 r. zrealizował pierwszy pełnometrażowy (90 min.) film o sztuce pt. *Michał Anioł — życie tytana*. Film ten przekształcił dzieła florentyńskiego mistrza w rodzaj patetycznej biografii duchowej, nie wolnej od akcentów retoryki.

We Francji w czasie ostatniej wojny i bezpośrednio po wojnie zrealizowano szereg dokumentów o sztuce, ale serię bardziej ambitnych filmów zapoczątkował dopiero około 1950 r. jeden z najwybitniejszych współczesnych reżyserów francuskich, Alain Resnais, filmami *Van Gogh*, *Gauguin* i *Guernica*.

Tak więc filmy o sztuce, wyzwolone z form sztywnego protokołu, zaczęły swą nową, autonomiczną egzystencję artystyczną. Po II wojnie światowej stały się one przedmiotem żywego zainteresowania nie tylko w Belgii, Włoszech i Francji, lecz także w krajach socjalistycznych m. in. bardzo wcześnie w Polsce. W wielu krajach ewolucja przebiegała po tym samym torze spiral-



Ryc. 11. Władysław Strzemiński

nym: od form katalogu czy inwentarza ku strukturom coraz bardziej subiektywnym, impresyjnym, eksperymentalnym, w których zacierały się często walory poznawcze i dydaktyczne. Stopniowo jednak w głównym swoim nurcie rozwojowym film o sztuce dochodził do formuły złotego środka. W najczęściej spotykanych dziś gatunkach — bądź to dokumentu reportażowego, bądź poetyckiej monografii — widać troskę o łączenie walorów artystycznej interpretacji z wartościami dydaktyki oraz postulatem wierności dziełu.

### POLSKI FILM O SZTUCE

Przed ostatnią wojną film o sztuce w Polsce nie istniał, jeżeli pominiemy kilka dokumentów z dziedziny krajoznawstwa i folkloru. W Polsce Ludowej ukształtował się po stronie jego aktywów bilans pokaźny, a jeżeli uwzględnimy jedyną swego rodzaju w świecie działalność Polskiej Kroniki Filmowej w dziedzinie dokumentacji sztuki — bilans imponujący. Nie tylko wcześniej powstały w Polsce ambitne artystycznie filmy o sztuce (m. in. wielokrotnie nagradzane *Dzieło mistrza Stwosza* reż. Stanisława Możdżeńkiego

z 1951 r.), ale także w miarę odbudowy i rozbudowy bazy technicznej naszej kinematografii dość szybko wzrastała ilość. W sumie, w okresie powojennego 25-lecia powstało w Polsce blisko 300 krótkometrażówek jedno- lub dwuaktowych, które podpadają pod szerszą definicję filmu o sztuce, powstała też pewna ilość filmów krajoznawczych i oświatowo-historycznych, w których istnieją elementy sztuki. Większość tych filmów została wyprodukowana przez Wytwórnę Filmów Oświatowych w Łodzi. W ogólnej puli filmów o sztuce ok. 200 poświęconych jest architekturze i sztukom plastycznym (malarstwu, rzeźbie, grafice, plastyce ludowej, wystawiennictwu itp.), reszta — teatrowi, muzyce i innym dziedzinom sztuki. Oczywiście wiele tych filmów jest już w swej technice lub formule przestarzałych<sup>9</sup>, ponadto istnieją dotkliwe luki tematyczne, wymagające pilnego uzupełnienia w oparciu o długofalowy, zhierarchizowany plan.

W Polsce problem filmu o sztuce nabiera szczególnej rangi, wyższej niż na Zachodzie i być może wyższej niż w wielu innych krajach socjalistycznych.

Rangę wyższą niż w krajach zachodnich wyznacza mu fakt, że upaństwowiona kinematografia i telewizja mogą w pełni służyć celom polityki kulturalnej w duchu socjalistycznego humanizmu, zbliżać sztukę do mas, budzić nowe potrzeby i wrażliwość estetyczną. Łatwiej też w tych warunkach o koordynację wysiłków kina i telewizji, artystów i naukowców, producentów i odbiorców.

Rangę w jakimś stopniu wyższą niż w wielu innych krajach socjalistycznych wyznacza mu fakt, że tysiącletnia kultura polska, nawet w jej wybitniejszych osiągnięciach, ciągle jest jeszcze mało znana w świecie, na co złożyły się rozbiory, kolejne dewastacje wojenno-okupacyjne itp. Dotychczas w większości zachodnich leksykonów, podręczników i albumów sztuki brak często najważniejszych danych o Polsce, a kultura naszego narodu zbyt często zamykana jest w pojęciu folkloru, co — zwłaszcza według pojęć anglosaskich — oznacza „kulturę prymitywną” z wszystkimi pochodnymi tego słowa.

W tych warunkach film o sztuce urasta do zagadnienia bardzo istotnej wagi. Można je rozpatrywać w wielu płaszczyznach: poprawy dystrybucji w kinach, salach szkolnych i muzealnych, usprawnienia jego obiegu za granicą itp. Najważniejsza jednak jest sprawa ustalenia racjonalnego planu tematycznego i produkcyjnego, a tu można by dostrzec dwa główne kierunki potrzeb: pierwszy — dotychczasowy, związany głównie z tematami szczegółowymi, i drugi — perspektywiczny, związany z filmami nowego typu.

W ramach pierwszej linii programowej potrzebna jest kontynuacja i przemyślane uzupełnianie luk w istniejących monografiach filmowych poświęconych ważniejszym twórcom polskim dawnym i współczesnym (brak dotychczas filmów o Orłowskim, Rodakowskim, Szermentowskim, Kotsisie, Pankiewicz, Podkowińskim, Fałacie i wielu innych; niektóre stare pozycje, już całkowicie nieaktualne, muszą być zastąpione nowymi). Daleka od wyczerpania jest lista czołowych zabytków, zwłaszcza na Ziemiach Odzyskanych. Osobliwością jest brak filmów o polskich muzeach (poza tymi, które mieszczą się w zabytkowych pomnikach architektury).

<sup>9</sup> W praktyce, w dystrybucji wewnętrznej (zwłaszcza w sieci „Filmosu” na taśmie 16 mm) bierze się pod uwagę głównie produkcję ostatnich pięciu lat.



Ryc. 12. *Passacaglia na kaplicę Zygmuntowską*

W ramach drugiej linii programowej rysuje się pilna potrzeba stworzenia nowej, specjalnej puli filmów syntetycznych, o charakterze problemowym lub przekrojowym, które w sumie złożyłyby się na księgę polskiej kultury artystycznej. Filmy tej wielkiej serii powinny być pomyślane pod kątem nowych potrzeb szkolnictwa, muzeów, domów kultury, także pod kątem informacji o polskiej kulturze za granicą, zwłaszcza w ośrodkach polonijnych. Dorobek 50-lecia (1918—1968) wymagałby filmów przekrojowych o kluczowych osiągnięciach polskiego malarstwa, rzeźby, architektury, grafiki, plakatu, rzemiosła artystycznego, scenografii teatralnej, plastyki i architektury ludowej, sztuki artystów nieprofesjonalnych<sup>10</sup>.

Jeżeli chodzi o dawne okresy, w środowisku historyków sztuki wyrażany bywa pogląd, że potrzebna jest seria filmów obejmujących kolejno różne epoki (od romańszczyzny, przez gotyk, renesans, barok, klasycyzm, romantyzm, realizm, do współczesnych prądów i szkół), które określały ewolucję naszej kultury. Konfrontacja dzieł architektury, malarstwa, rzeźby, muzyki i poezji — dokonana w ramach każdej epoki — nie tylko posiadałaby znakomite walory dydaktyczne, ale byłaby nowym, doniosłym eksperymentem artystycznym, ujawniając tkwiące tylko w filmie możliwości integralnego widzenia zjawisk kultury. Nietrudno dostrzec, że także i pod tym względem wizja ekranu jest uzupełnieniem lekcji muzealnej i lekcji szkolnej — dziś pożądanym, jutro koniecznym.

<sup>10</sup> Analogiczne problemy, jakkolwiek w innej skali, nasuwa dorobek polskiej kultury artystycznej w dziedzinie teatru, muzyki i folkloru muzycznego.

WYBÓR FILMOGRAFICZNY  
POLSKICH FILMÓW O ZABYTKACH I DZIELACH SZTUKI <sup>11</sup>

I. TEMATY SYNTETYCZNE (M. IN. MUZEA)

- W PRACOWNIACH PLASTYKÓW. Prod. Film Polski (arch. WFD), 1946 r. cz.-b. Real. Jarosław Brzozowski. (Film o twórczości X. Dunikowskiego, T. Kulisiewicza, L. Ślendrańskiego i W. Weissa).
- MUZEA POLSKIE. Prod. PKF (arch. WFD), 1948 r. cz.-b. Reż. Roman Banach. (Reportaż z otwartych po wojnie i nowo powstałych muzeów polskich).
- DAR NILU. Prod. WFO, 1956 r. cz.-b. Reż. Konstanty Gordon. (Galeria sztuki egipskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie).
- PO 20 LATACH. Prod. WFD, 1961 r. cz.-b. i kol. Real. Zbigniew Raplewski. (Powrót z Kanady arrasów wawelskich i ich ekspozycja w salach zamkowych).
- PREKOLUMBIJSKA SZTUKA MEKSYKAŃSKA. Prod. WFO, 1961 r. cz.-b. Real. Jarosław Brzozowski. (Z wystawy sztuki meksykańskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie).
- COLLEGIUM MAIUS. Prod. WFO, 1966 r. cz.-b. Real. Zbigniew Bochenek. (Film o gmachu i zabytkach muzeum UJ).
- SKARBIEC KULTURY GOTYCKIEJ. Prod. WFO, 1966 r. kol. Reż. Edward Czurko. (Gotycka rzeźba i malarstwo Krakowa i ziemi krakowskiej).
- WRAŻENIA Z WYSTAWY. Prod. WFO, 1966 r. kol. Reż. Edward Pałczyński. (Reportaż z wystawy *20 lat Polski Ludowej w twórczości plastycznej*).
- ARTYSTA. Prod. WFO, 1967 r. cz.-b. i kol. Reż. Konrad Nałęcki. (Wypowiedzi poety, kilku malarzy i kompozytora, poetycki montaż ich dzieł).
- ARRASY KRÓLA ZYGMUNTA. Prod. WFO, 1968 r. kol. Reż. Zbigniew Bochenek. (Arrasy wawelskie).
- STRAŻ WAWELSKIEGO SKARBCA. Prod. WFO, 1968 r. kol. Reż. Zbigniew Bochenek. (Film o skarbcu koronnym i zbrojowni).
- GOŁUCHÓW. Prod. WFO, 1968 r. kol. Reż. Kazimierz Mucha. (Zamek i muzeum).
- ROGALIN. Prod. WFO, 1968 r. kol. Reż. Kazimierz Mucha. (Pałac i muzeum).
- OPOWIEŚĆ O MIĘDZYRZECKIM ZAMKU. Prod. WFO, 1968 r. kol. Reż. Krystyna Leśniewska.

<sup>11</sup> Dokonano tu wyboru 100 pozycji z dwukrotnie niemal obszerniejszej listy filmów o zabytkach i dziełach sztuki wyprodukowanych w Polsce w powojennym 25-leciu (do 1968 r.) Brano pod uwagę kierunek zainteresowań oświatowej akcji muzealnej. Pominięto, z nielicznymi wyjątkami, filmowe reportaże o żyjących artystach. Stosunkowo obszernie uwzględniono najstarsze powojenne filmy, mające już dziś walor historyczny, dostępne tylko w archiwach wytwórni. Skrót filmograficzny: WFD — Wytwórnia Filmów Dokumentalnych; WFO — Wytwórnia Filmów Oświatowych; kol. — kolor; cz.-b. — czarno-biały. Metraż poszczególnych filmów: 1 do 2 aktów.

## II. ARCHITEKTURA

- ZAMOŚĆ RENESANSOWY. Prod. Film Polski (arch. WFD), 1947 r. cz.-b. Kier. art. Jan Minorski i Czesław Olszewski, zdj. Jarosław Brzozowski.
- KRAKÓW W EPOCE ROMAŃSKIEJ. Prod. WFO, 1948 r. cz.-b. Reż. Jerzy Salapski. (Romańskie zabytki architektury Krakowa).
- PAŁAC OSTROGSKICH W WARSZAWIE. Prod. WFO, 1953 r. (Przegl. kult. nr 1/53) cz.-b. Reż. Stanisław Lenartowicz (reportaż z odbudowy).
- ULICA DŁUGA STAREGO GDAŃSKA. Prod. WFO, 1953 r. (Przegl. kult. nr 1/53) cz.-b. Reż. Stanisław Lenartowicz. (Reportaż z odbudowy zabytkowej dzielnicy).
- KAZIMIERZ — MIASTO POLSKIEGO RENESANSU. Prod. WFO, 1954 r. cz.-b. Reż. Tadeusz Jaworski.
- ŻYWE KAMIENIE. Prod. WFD, 1957 r. cz.-b. Real. Tadeusz Makarczyński. (Odbudowa zniszczonych przez hitlerowców zabytkowych bóżnic żydowskich w Krakowie).
- KOLUMNY W STRZELNIE. Prod. WFO, 1957 r. cz.-b. Reż. Tadeusz Jaworski.
- ZAMEK W ŁAŃCUCIE. Prod. WFO, 1959 r. kol. Reż. Tadeusz Jaworski.
- WARSZAWSKIE ŁAZIENKI. Prod. WFO, 1959 r. kol. Reż. Tadeusz Jaworski.
- SYBILLA PUŁAWSKA. Prod. WFO, 1960 r. kol. Real. Aleksandra Jaskólska. (Puławski zespół parkowo-pałacowy).
- DAWNY TORUŃ. Prod. WFO, 1960 r. kol. Reż. Edward Pałczyński.
- OPOWIEŚĆ O ZAMKU WAWELSKIM. Prod. WFO, 1960 r. kol. Real. Zbigniew Bochenek. (Ogólna panorama zabytków wzgórza wawelskiego).
- ŚWIĄTYNIA MARIACKA W KRAKOWIE. Prod. WFO, 1960 r. kol. Reż. Zbigniew Bochenek.
- ABC ARCHITEKTURY. Prod. WFO, 1961 r. cz.-b. Reż. Bohdan Mościcki. (Film o podstawowych stylach architektury, przeznaczony dla szkolnictwa).
- RATUSZ POZNAŃSKI. Prod. WFO, 1961 r. kol. Reż. Roman Woźniakowski.
- WIŚLICA. Prod. WFO, 1961 r. cz.-b. Reż. Aleksandra Jaskólska. (Zabytki architektury i znaleziska archeologiczne).
- ŚLADAMI PIASTÓW ŚLĄSKICH. Prod. WFO, 1961 r. kol. Reż. Bohdan Mościcki. (Zabytki architektury i rzeźby Śląska).
- ARCHITEKTURA RENESANSOWA W POLSCE. Prod. WFO, 1962 r. cz.-b. Real. Witold Żukowski. (Ogólny rzut oka, na przykładach zabytków Wawelu, Pieskowej Skały, Poznania i Gdańska).
- GDAŃSK ŚREDNIOWIECZNY. Prod. WFO, 1962 r. cz.-b. Real. Marian Ussorowski.
- WILANÓW. Prod. WFO, 1963 r. kol. Reż. Bohdan Mościcki. (Pałac odbudowany po zniszczeniu wojennym).
- DZIENNIK PODRÓŻY BOŁONIA—PADWA. Prod. WFO, 1965 r. cz.-b. Real. Zbigniew Bochenek. (Zabytki architektury, ze szczególnym uwzględnieniem pamiątek polskich, zwłaszcza związanych z osobą Kopernika).
- HELIOPLASTYKA. Prod. WFO, 1965 r. cz.-b. Real. Jarosław Brzozowski. (Rola światła w kształtowaniu form architektonicznych).
- BAZYLIKA W LEŻAJSKU. Prod. WFO, 1966 r. cz.-b. Reż. Stanisław Kokesz.



- PASSACAGLIA NA KAPLICĘ ZYGMUNTOWSKĄ. Prod. WFO, 1966 r. kol. Real. Zbigniew Bochenek. (Studium plastyczne kaplicy na tle muzyki komp. Krzysztofa Pendereckiego).

### III. MALARSTWO

- NOWA SZTUKA. Prod. WFD, 1950 r. cz.-b. Reż. Tadeusz Makarczyński. (Reportaż z I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w Muzeum Narodowym w Warszawie).
- MINIATURY KODEKSU BEHEMA. Prod. WFO, 1953 r. kol. Reż. Stanisław Lenartowicz.
- RATUJEMY DZIEŁA SZTUKI. Prod. WFO, 1954 r. cz.-b. Reż. Stanisław Lenartowicz. (Reportaż z krakowskiej pracowni konserwatorskiej).
- JAN MATEJKO. Prod. WFO, 1954 r. cz.-b. Reż. Jerzy Mierzejewski. (Elementy biograficzne, pracownia malarza, analiza najwybitniejszych dzieł).
- Z DZIEJÓW MALARSTWA POLSKIEGO. Prod. WFO, 1954 r. cz.-b. Reż. Jerzy Mierzejewski. (Skrót dziejów polskiego malarstwa od renesansu do współczesności).
- WARSZAWA W OBRAZACH CANALETTA. Prod. WFO, 1955 r. cz.-b. Reż. Jarosław Brzozowski.
- PIOTR MICHAŁOWSKI. Prod. WFO, 1956 r. kol. Real. Jarosław Brzozowski.
- PTAKI W KLATCE. Prod. ZRF „Syrena”, 1957 r. kol. Reż. Konrad Nałęcki. (Poetycki film poświęcony malarstwu Tadeusza Makowskiego).
- OTWARCIE I ZAMKNIĘCIE OCZU. Prod. ZRF „Syrena”, 1957 r. kol. Reż. Konrad Nałęcki. (Poemat filmowy poświęcony twórczości malarzkiej Andrzeja Wróblewskiego).
- UWAGA — MALARSTWO! Prod. ZRF „Kadr”, 1957 r. kol. Reż. Mieczysław Waśkowski. (Impresja o malarstwie Tadeusza Kantora).
- NASZ MALARZ ORŁOWSKI. Prod. WFO, 1958 r. cz.-b. Reż. Tadeusz Jaworski. (Twórczość z okresu Insurekcji Kościuszkowskiej).
- KODEKS PUŁTUSKI. Prod. WFO, 1958 r. kol. Reż. Tadeusz Jaworski.
- U ŹRÓDEŁ PLASTYKI. Prod. WFO, 1958 r. kol. Reż. Konstanty Gordon. (Magia jako źródło twórczości ludów pierwotnych).
- ZBIGNIEW PRONASZKO 1885—1958. Prod. WFO, 1959 r. kol. Real. Jarosław Brzozowski. (Sylwetka i dzieła artysty).
- ABC MALARSTWA. Prod. WFO, 1959 r. kol. Reż. Bohdan Mościcki. (Film dydaktyczny o rozwoju stylów w malarstwie europejskim).
- W KRAINIE SMUTNEJ BAJKI. Prod. WFO, 1959 r. kol. Reż. Tadeusz Jaworski. (Malarstwo Witolda Wojtkiewicza).
- STANISŁAW WYSPIAŃSKI 1869—1907. Prod. WFO, 1959 r. kol. Reż. Stanisław Sapiński. (Próba ujęcia całokształtu dorobku twórczego artysty).
- WOJCIECH GERSON. Prod. WFO, 1961 r. kol. Reż. Edward Czurko. (Prezentacje dzieł malarza).
- SPOTKANIE Z TEOFILEM OCIEPKĄ. Prod. WFD, 1962 r. kol. Real. Tadeusz Makarczyński. (Sylwetka malarza, pokaz jego samorodnej twórczości).
- MALARZ ŚWIATŁA. Prod. WFO, 1962 r. kol. Reż. Roman Woźniakowski. (Dzieło malarzkie Aleksandra Gierymskiego).
- JÓZEF CHEŁMOŃSKI. Prod. WFO, 1962 r. kol. Reż. Bohdan Mościcki.

- TRZY PĘDZLE. Prod. WFO, 1963 r. kol. Reż. Wasyl Mirczew. (Różnice warsztatu twórczego Leonarda da Vinci, Rembrandta i Van Gogha).
- VAN GOGH. Prod. WFO, 1963 r. cz.-b. i kol. Reż. Wasyl Mirczew. (Reportaż z wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, reakcje widzów).
- CYRK. Prod. WFO, 1963 r. kol. Reż. Konstanty Gordon. (Analiza jednego malowidła Bronisława W. Linkego).
- O PRZESTRZENI W MALARSTWIE. Prod. WFO, 1964 r. kol. Reż. Bohdan Mościcki. (Film szkolny ukazujący kształtowanie przestrzeni malarskiej od najdawniejszych czasów do współczesności).
- ZYGMUNT WALISZEWSKI. Prod. WFO, 1964 r. kol. Reż. Konrad Nałęcki.
- O MALARSTWIE NASZEGO WIEKU. Prod. WFO, 1964 r. kol. Reż. Konstanty Gordon. (Ewolucja malarstwa europejskiego od czasu impresjonistów do współczesności).
- INTERPRETACJE. Prod. WFO, 1965 r. kol. Real. Jarosław Brzozowski. (Reportaż o procesie powstawania trzech obrazów opartych na tym samym temacie, nmalowanych przez trzech artystów o różnych postawach twórczych).
- FRESKI Z FARAS. Prod. WFO, 1965 r. kol. Reż. Aleksandra Jaskólska. (Prace konserwatorskie w Warszawie i prezentacja dzieł).
- PEJZAŻ POTWOROWSKIEGO. Prod. WFO, 1966 r. kol. Real. Kazimierz Mucha. (Poetycka konfrontacja motywów polskiego pejzażu z dziełami malarza i fragmentami jego pamiętnika).
- ZWIERNIK. Prod. WFO, 1966 r. cz.-b. Reż. Witold Żukowski. (Wypowiedzi mieszkańców wsi Zwiernik na temat wystawy współczesnych polskich malarzy).
- ZNAKI. Prod. WFO, 1966 r. kol. Real. Jarosław Brzozowski. (Pierwszy film z cyklu „Wstęp do wiedzy o sztuce”. Ewolucja motywów symbolicznych w malarstwie światowym).
- WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI. Prod. WFO, 1967 r. kol. Real. Bohdan Mościcki. (Prezentacja dzieł, wspomnienie o artyście).
- OD HOGARTHA DO TURNERA. Prod. WFO, 1967 r. kol. Reż. Kazimierz Mucha. (Malarstwo angielskie „złotego okresu”, materiały z wystawy warszawskiej).
- EKSPERTYZA. Prod. WFO, 1967 r. kol. Real. Bohdan Mościcki. (Warsztat pracy prof. Bohdana Marconiego, historyka i konserwatora dzieł sztuki).
- ANIOŁY Z BIZANCJUM. Prod. WFO, 1967 r. kol. Reż. Aleksandra Jaskólska. (Średniowieczne freski zachowane w Polsce, powstałe pod wpływem malarstwa bizantyńskiego).
- TAKI ŚWIAT. Prod. WFO, 1968 r. kol. Real. Tadeusz Stefanek. (Sylwetka i twórczość Nikifora Krynickiego).
- KOLORYŚCI POLSCY. Prod. WFO, 1968 r. kol. Reż. Konstanty Gordon.
- NIKO — GRUZIŃSKI MALARZ SAMOUK. Prod. WFO, 1968 r. kol. Reż. Konstanty Gordon. (Film oparty na materiałach warszawskiej wystawy).
- O FORMIE W MALARSTWIE. Prod. WFO, 1968 r. kol. Real. Jarosław Brzozowski. (Film dydaktyczny, część II cyklu „Wstęp do wiedzy o sztuce”).
- TEMAT I FABUŁA. Prod. WFO, 1968 r. kol. Real. Jarosław Brzozowski. (Film dydaktyczny, część III cyklu „Wstęp do wiedzy o sztuce”).

- WIZERUNEK-PORTRET. Prod. WFO, 1968 r. kol. Real. Stanisław Grabowski (nowe formy malarstwa portretowego, rodzące się w XV w. pod wpływem renesansu).

#### IV. RZEŻBA

- DZIEŁO MISTRZA STWOSZA. Prod. WFD, 1951 r. cz.-b. Real. Stanisław Możdżeński. (Ołtarz Mariacki w Krakowie w okresie powojennych prac renowatorskich).
- IDEJ DO SŁOŃCA. Prod. WFD, 1955 r. cz.-b. Reż. Andrzej Wajda. (Reportaż z pracowni Xawerego Dunikowskiego, poetycka prezentacja jego dzieł z różnych okresów twórczości).
- JAN SEBASTIAN BACH — TOCCATA I FUGA D-MOLL. Prod. WFO, 1956 r. cz.-b. Reż. Tadeusz Jaworski. (Barokowe organy oliwskie na tle muzyki J. S. Bacha).
- DRZWI GNIEŹNIENSKIE. Prod. WFO, 1957 r. cz.-b. Reż. Tadeusz Jaworski.
- NASZA RZECZ — SZKOŁA KENARA. Prod. WFO, 1958 r. cz.-b. Reż. Konstanty Gordon. (Antoni Kenar przy pracy pedagogicznej w zakopiańskim Liceum Technik Plastycznych).
- RZEŻBA STRYNKIEWICZA. Prod. WFO, 1957 r. cz.-b. Reż. Tadeusz Jaworski. (Dzieła rzeźbiarza, technika jego pracy).
- KANTYCZKA Z DREWNA. Prod. WFD, 1958 r. kol. Reż. Tadeusz Makarczyński. (Poetycka prezentacja rzeźb ludowego artysty Leona Kudły).
- POLSKA RZEŻBA WSPÓŁCZESNA. Prod. WFO, 1963 r. cz.-b. Reż. Konstanty Gordon. (Część I cyklu „Polska rzeźba współczesna”, ostatni dokument z życia Xawerego Dunikowskiego, zrealizowany z okazji jubileuszu 65-lecia pracy twórczej).
- RENESANSOWE RZEŻBY. Prod. WFO, 1967 r. kol. Reż. Edward Czurko (Renesansowe rzeźby kręgu małopolskiego).

#### V. GRAFIKA I RYSUNEK

- WIETNAM W RYSUNKACH KOBZDEJA. Prod. WFO, 1954 r. cz.-b. Reż. Konstanty Gordon.
- WARSZAWA FRANCISZKA KOSTRZEWSKIEGO. Prod. WFO, 1955 r. cz.-b. Reż. Stanisław Sapiński. (Galeria warszawskich sylwetek z drugiej połowy XIX w. w satyrycznych rysunkach artysty).
- TADEUSZ KULISIEWICZ. Prod. WFO, 1957 r. cz.-b. Real. Jarosław Brzozowski. (Artysta przy pracy na Szlombarku, na ruinach Warszawy, w krajach Azji).
- WYKŁAD NOAKOWSKIEGO. Prod. WFO, 1958 r. cz.-b. Reż. Stanisław Kokesz. (Prezentacja kompozycji plastycznych artysty).
- SZTUKA ULICY. Prod. WFO, 1958 r. kol. Reż. Konstanty Gordon. (Rzecz o plakacie w Europie, jego technik, stylów i funkcji społecznych).
- WARSZAWA JERZEGO ZARUBY. Prod. WFD, 1961 r. cz.-b. Reż. Jerzy Kaden. (Kronika obyczajowa Warszawy w szkicowniku artysty).
- GNIAZDO BIAŁEGO KRUKA. Prod. WFD, 1963 r. cz.-b. Reż. Maria Kwiatkowska. (Reportaż z wydziału grafiki książkowej ASP w Krakowie).
- PLAKATY. Prod. WFO, 1967 r. kol. Real. Kazimierz Mucha. (Rys dziejów plakatu polskiego w oparciu o materiały z wystawy).

- O REWOLUCJI NIECH MÓWIĄ PLAKATY. Prod. WFO, 1967 r. kol. Real. Kazimierz Mucha. (Radziecki plakat rewolucyjny, montaż materiałów z wystawy warszawskiej).
- PLAKAT WIELKICH IDEI. Prod. WFO, 1968 r. kol. Real. Kazimierz Mucha. (Plakat ilustrujący postępowe i rewolucyjne ruchy w krajach europejskich; montaż materiałów z wystawy warszawskiej).
- SPOJRZENIE NA PLAKAT. Prod. WFO, 1968 r. kol. Reż. Andrzej Papużyński. (Plakaty Waldemara Świerzego, wypowiedzi artysty).

Wojciech Jurek

ФИЛЬМ ОБ ИСКУССТВЕ — НОВОЕ ЯВЛЕНИЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Автор констатирует вначале, что, благодаря кинофильму и телевидению и связанным с ними новым формам документации, интерпретации, критики и экспозиции, традиционные виды искусства получают новые, огромные возможности широкого распространения в современной культуре. Статистика показывает, что производство кинофильмов об искусстве растет быстро во всем мире, как на Западе, так и в социалистических странах. Кинофильмы эти везде вышли уже за прежние рамки демонстрирования произведений изобразительных искусств и памятников архитектуры и охватили также театр, музыку, фольклор и даже само искусство кино. В Польше они распространяются посредством телевидения и сети кинотеатров и все шире демонстрируются в школьных классах а также (в последнее время) в музейных залах; кроме того все чаще — как и во всем мире — они становятся дополнением художественных выставок, театральных и фольклористических фестивалей, съездов искусствоведов и музееведов.

За 25 послевоенных лет было выпущено в Польше около 300 короткометражных (одно и двухактных) кинофильмов, посвященных всем областям искусства, главным образом польского, как старинного, так и современного. Среди них представлены — более менее равномерно — все жанры фильмов об искусстве: во-первых, учебные, предназначенные для школ, во-вторых, научно-популярные, предназначенные для самой широкой публики, в-третьих, социологическо-очерковые, показывающие произведения, их творцов, технику их работы, и в-четвертых, импрессивно-поэтические авангардистского типа, близкие к жанру кинопоэмы об искусстве (последний жанр развивается бурно в Польше за последних 3 года). Информационная часть статьи содержит также исторический очерк развития кинофильма об искусстве после второй мировой войны в Польше и других странах Европы, в частности в Бельгии, Италии и Франции, откуда этот жанр берет свое начало.

Основная часть статьи посвящена теоретическим рассуждениям, так как, по мнению автора, отсутствие четких теоретических критериев (и соответствующей архивной базы, на основании которой могли бы возникнуть исторические и теоретические работы по данному вопросу) затрудняет развитие фильма об искусстве, вызывает недоразумения и порождает бесплодные споры о подлинной природе, функциях, приоритете того или иного жанра фильма об искусстве. Автор придерживается мнения, что все жанры и формы фильма об искусстве равноценны, если фильм сделан на соответствующем уровне. Все они составляют ступени гуманитарного образования, поднимаясь на которые можно благодаря искусству. чья роль в воспитании в наши дни растет все более и более.

Отдельные главы статьи посвящены анализу факторов, отличающих фильмовую демонстрацию произведений искусства от альбомной (и прочих форм статичной фотографической репродукции), а также от непосредственного восприятия подлинных произведений искусства в музее, на выставке, на фоне пейзажа. Особо подчеркивается тот факт, что кинофильм в значительной степени воспроизводит условия непосредственного восприятия: позволяет смотреть произведение искусства на разных расстояниях, под разными углами, с разных сторон, что невозможно при фотографической репродукции. Данная особенность играет особо важную роль, когда имеем дело с трехмерными произведениями

искусства (скульптурными, архитектурными). Кинокамера проникает дальше, чем человеческий глаз, и создает возможность „сверхзрительного наблюдения”.

Автор анализирует также различные художественные стили с точки зрения их „кинофотогеничности”: показывает на конкретных примерах, что развернутая кинематографическая интерпретация возможна прежде всего по отношению к стилям, воспроизводящим интенсивное внешнее, реалистическое движение (например: рисунки Гогарта или Орловского), а также к стилям экспрессивного характера, основанным на поэтической условности и внутреннем движении воображения; в обоих случаях кинематографическое воспроизведение является лишь развитием природных данных, заложенных в произведении искусства.

Автор утверждает, что фильм об искусстве представляет собой одну из форм восприятия произведения во времени и пространстве, свойственного воображению художника, работающего над произведением, и воображению чуткого любителя искусства. Современная галерея произведений искусства немалым образом лишена кинофильма также и потому, что „вездесущая” кинокамера, передвигающаяся беспрепятственно во времени и в пространстве способна восстановить исторический, географический и социальный контекст произведений искусства, которые лишены его в стенах музея. Такой контекст, более ограниченный, но зато создающий возможность самостоятельного анализа, воспроизводит также современная книга об искусстве. Воспитание посредством искусства в наши дни осуществляется умелым сочетанием трех методов: кинофильма (вместе с телевидением), книги (вместе со статичной фоторепродукцией) и ознакомления с подлинниками произведений.

В заключительной части статьи автор выдвигает ряд требований по отношению к кинофильмам об искусстве. По его мнению, необходимо развивать в дальнейшем преобладающий в мире (и в Польше) жанр монографических кинофильмов, посвященных отдельным произведениям, памятникам и художникам. Необходимо также создать цикл более смелых, целостных кинофильмов, объединяющих произведения архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, поэзии, возникшие в определенный период, и создающих синтетическую картину истории и современности.

#### FILM ON ART AS A NEW PHENOMENON OF ARTISTIC CULTURE

At the beginning of his article the author states that owing to the film and television and, consequently, to the created by these means possibilities of new forms of documentation, interpretation, criticism, and exposition, the traditional arts have got a chance of enormous expansion in the contemporary culture. As appears from the statistics, the production of films on art is rapidly increasing all over the world, both in the West and in the socialist countries. This kind of film has everywhere got beyond the old framework of presenting plastic arts or architecture and has also included the theatre, music, folk-lore, and even the cinematographic art itself. In Poland, besides the expansion in the wide network of cinemas and on television, this film is winning its way to the classrooms and the exhibition halls of the museums; moreover, it becomes more and more frequently a supplement of artistic exhibitions, theatrical and folkloristic festivals, congresses of historians of art or museum workers.

In the twenty-five post-war years, in Poland were produced about 300 short subjects (one and two acts) devoted to all fields of ancient and contemporary, mainly Polish, art. All kinds of the film on art are represented more or less uniformly: 1) didactic films, intended for use in schools; 2) popular science meant for the widest range of spectators; 3) sociological reportings showing the works of art and their creators, the workshop and technique of the latter; 4) poetical impressions of avant-garde type, approaching in character to the form of a film poem on art (the latter kind developed greatly in Poland during the last three years).

The informational part of the article also contains a concise history of the development of the film on art after the World War II in Poland and other countries in Europe, especially in Belgium, Italy and France, where this kind of film has sprung.

The better part of the article is devoted to theoretical deliberations because, according to the author, the lack of clear theoretical criteria and of well organized archival basis on which the historical and theoretical investigations in this field could be based makes the chances of the development of the film on art smaller and is the source of misunderstandings or futile disputes as to the true nature, function or the superiority of one kind of film on art over another. As a matter of fact, the author maintains, all kinds and forms are useful — provided the films are well made. All of them can take a function of steps in humanistic education, possible to acquire thanks to art, whose role in education has today immensely increased.

Separate chapters of the article are devoted to an analysis of the factors which distinguish the presentation of art in films from the presentation in albums (or other forms of the static photographic reproduction) and from direct seeing the authentic works of art in museums, on exhibitions, and in the open air. Considerable emphasis has been laid on the fact that the film restores to a high degree the conditions of natural seeing — that is the distance, looking from various angles and sides — that cannot be achieved in photographic reproduction. This fact is of particular importance in presenting the tridimensional works of art like sculpture and architecture. The film camera reaches even farther than the human eyes and gives a possibility of "superoptic" observation.

The author also analyzes manifold complexes of art styles from the viewpoint of their cinematographic "photogeny". He demonstrates on specific examples that for the purpose of intensive cinematographic interpretation particularly suitable are the styles showing an intense, realistic external movement (e. g., the drawings of Hoggarth or Orłowski) or else the expressive styles based on the poetic convention and internal movement of imagination; in both cases the animation is only a development of the natural dispositions inherent in the work of art.

Film on art, the author states, is one of the forms of dynamic seeing of the works of art in time and space which has always existed both in the creator's imagination before he translates his idea into form and in the imagination of a sensitive receiver. The present-day art gallery and film on art are naturally allied also for the reason that the ubiquity of a film camera, its unhampered possibility of wandering in time and space restores to the works of art their historical, geographical and environmental context from which they are artificially cut off in a museum.

This context — in a more limited degree but allowing a more free and independent analysis — is also provided by the modern book on art. Education by art in our epoch is then, to a high degree, the question of the proper blending

of three methods: film (together with television), book (together with static photographic reproduction), and presentation of authentic works of art.

In the conclusion the author sets forward a number of programmatic postulates concerning the films on art. He thinks it necessary to continue the dominating form of monographic films devoted to individual works of art, monuments or artists. But likewise necessary, it seems, is to inaugurate a series of more ambitious synthetic films, which would integrate for each epoch the works of architecture, sculpture, painting, music, and poetry and would give a full vision of history and the present time.