

„Kwartalnik Filmowy” nr 125 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2486>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Rafał Syska

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0001-9680-0923>

Pamięć filmu. Mnemotechnika muzeów kina

Słowa kluczowe:

film;
muzeum;
pamięć;
wystawa;
archiwum filmowe;
studia nad pamięcią

Abstrakt

Artykuł proponuje analizę praktyk współczesnego muzealnictwa filmowego, które pozwalają na problematyzowanie pamięci. Założenie badawcze opiera się na przekonaniu, że tak jak współczesne muzealnictwo narracyjne (przyjmujące formę wystaw multimedialnych, interaktywnych, historycznych) staje się coraz bardziej filmowe, cyfrowe i scenograficzne, tak w muzeach kina coraz wyraźniej manifestuje się zwrot ku materii i przywiązanie do fizycznych artefaktów procesów kinematograficznych. Autor odwołuje się do koncepcji między innymi Krzysztofa Pomiana, Aleidy Assmann, Mieke Bal czy Andreasa Huyssena i wprowadza je w taki sposób, by ukazać oryginalne przetworzenia w sytuacji, gdy przedmiotem działań ekspozycyjnych jest film lub jego parateksty. Wraz z postępującą redefinicją filmu jako fenomenu cyfrowego i sieciowego muzea kina stają się istotnym miejscem gromadzenia, badania oraz ekspozycji przeszłych technik filmowych, nośników czy praktyk komunikacyjnych. W analizie zostały wyodrębnione takie transhistoryczne modele muzealnictwa filmowego jak: archiwa, procesy i obiekty.

W ostatnich latach na kulturalnej mapie świata przybyło wiele muzeów kina. To właśnie w tych instytucjach, wkomponowanych w szerokie spektrum muzealnictwa historycznego i narracyjnego, pojawiają się rozmaite dyskursy mnemotechniczne: kolekcje i archiwa, programy konserwacji i digitalizacji zbiorów, projekty edukacyjne i ekspozycyjne. Różnorodność strategii ideologicznych i komunikacyjnych obecnych w muzeach kina jest ogromna, a sposób tematyzowania filmu wikła je w rozmaite aporie instytucjonalne i definicyjne. Przyczyny wzrastającej popularności muzealnictwa filmowego, stanowiącego ważną część tożsamości kulturowej narodu lub pamięci globalnie pojmowanego medium, można wyprowadzić z trzech obserwacji.

Trzy obserwacje wstępne

Po pierwsze, potencjał pamięciotwórczy muzeów kina wiąże się z poglądem – chętnie podnoszonym przez część teoretyków i krytyków (z Rolandem Barthes'em na czele) – że film to przede wszystkim doświadczenie upływu czasu, a jego esencją są procesy sepulkralne i techniki z gruntu nostalgiczne. A zatem idea kina – jako instytucji, procesu komunikacyjnego i miejsca projekcji filmów – odnosi się do odbudowy utraconej więzi z przeszłością. Kino wywołuje wspomnienia, separuje widza w kinofilskiej heterotopii i stanowi magazyn pamięci kulturowej całych narodów, społeczności lub generacji. Bez większych trudności może więc istnieć w przestrzeniach kojarzonych z muzeami-mauzoleami, w których utrwała się przeszłość i konserwuje materialną pamięć medium.

Wszystko to odsyła do obserwacji drugiej, wiążącej się z przekonaniem, że wraz ze śmiercią technologii warunkującej użyteczność określonego nośnika umiera duża część dziedzictwa kinematografii. Mechanizm ten znamy od początku istnienia filmu, bo każda rewolucja komunikacyjna spychała starą technikę i powiązane z nią rytuały odbiorcze na obszar archeologii mediów. Niegdyś spotkało to taśmę optyczną i kasyety VHS, potem płyty DVD i Blu-ray. Dziś ryzyko bezpowrotnej utraty dziedzictwa filmowego rośnie. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że w dobie sieciowego „kina” cyfrowego film – poddany strumieniowości, tyranii nadmiaru i krótkotrwałemu trwaniu – nie tylko dematerializuje się jako nośnik pamięci, ale też podlega nieustannej modyfikacji treści. Skoro zaś audiowizualność digitalna jawi się zmienna, niestabilna i nastawiona na teraźniejszość, to tylko w chwili bieżącej jest w stanie zmanifestować swoją obecność¹. Można zatem przyjąć, że potrzeba zachowania materialnych nośników pamięci kina akurat dziś dobrze wpisuje się w istnienie takich instytucji jak muzea.

Ze wspomnianą potrzebą wiąże się w pewnym sensie obserwacja trzecia. Tak jak kino jest kontrpropozycją wobec postfilmowego pejzażu współczesnej audiowizualności, tak instytucja muzeum jest zwrotem ku *upartej materialności*² rzeczy. Ekspонатem wystawy staje się bowiem fizyczny przedmiot i to on jest narzędziem pamięci lub znakiem obecności czegoś, co minęło. W wypadku audiowizualności cyfrowej nie jest to efekt łatwy do osiągnięcia, ale właśnie tym bardziej pożądany, bo materialny obiekt, będący substytutem lub metonimiczną reprezentacją kina, pozwala ucieleśnić i ustabilizować rozproszony byt filmu. Wystawa oddziałuje przestrzenią, ścieżką narracji, ramą ekranu i cielesnością

przedmiotu. Nawet wiązka światła z projektora i proces wyświetlania filmu nabierają w muzeach atrybucji materialnej, stając się eksponatem nacechowanym performatywnie. Muzea kina są więc tym ważniejsze, im mniej fizycznym i trwałym bytem jest sam film. Stanowią enklawę kina zamarłego w czasie i ucieleśnionego poprzez miejsce, co wpisuje się w charakterystyczny dla naszych czasów zwrot materialny.

Wszystko to dotyczy przestrzeni i procesów niesprzyjających stałości. Trudno bowiem nie dostrzec, że we współczesnych muzeach coraz chętniej wykorzystuje się elementy kruche i ulotne: techniki digitalne, dekoracje sceniczne i narzędzia (post)filmu³. Celem tego działania jest – na pozór – unowocześnienie przestrzeni wystawy, zintensyfikowanie doznań widza i poszerzenie wachlarza instrumentów nadawczych. Jednak wbrew stereotypowemu założeniu, że film „modernizuje” ekspozycję muzealną, będąc dlań elastycznym narzędziem komunikacji, pełni on tu także inną funkcję. Przynależąc raczej do sfery przeszłości, aktywizuje pamięć; jest uzupełnieniem fizycznego obiektu, a jednocześnie staje się jego zaprzeczeniem. Owszem, wyraża się przez techniki widmowe, które – jak transparentna holografia, *mapping* i *black box* – stanowią galeryjną interpretację tradycyjnie pojmowanego kina i związanych z nim rytuałów odbiorczych. Zarazem jednak samo umieszczenie filmu w przestrzeni wystawy zamienia to pozornie bezcielesne medium w obiekt muzealny, stabilizując go jako zastygłą w czasie, definiowaną przez nośnik i matrycę świecenia relikwii, wymagającą odtąd ochrony instytucjonalnej. Tak jak film jest coraz bardziej użyteczny w przestrzeniach wystawy, tak też kinu coraz bardziej potrzebne okazuje się muzeum, które staje się zarówno miejscem pamięci tradycyjnie pojmowanego medium, jak i antytezą jego postępującej deterytorializacji i rozproszenia sieciowego. Ucieleśnia się w arbitralnym wyborze kuratora i uobecnia tylko w jednej konkretnej przestrzeni.

Boom pamięciowy w muzealnictwie (filmowym)

Wpisywanie refleksji nad muzealnictwem w tzw. boom pamięciowy nie jest zadaniem trudnym. W obrębie studiów nad pamięcią, które od lat 70. XX w. przeżywają nieustanny rozkwit, anonsowano dwa istotne zjawiska: zwrot muzeologiczny (w latach 60.) oraz rozwój wystawiennictwa narracyjnego (w latach 50.). Muzea – opisywane za pomocą metafor cmentarnych (Jean Baudrillard) lub postrzegane jako byty komemoratywne (Paul Connerton) i heterotopie wstrzymanego czasu (Michel Foucault) – pasowały do działań emancypujących pamięć kolektywną i kulturową. Nieprzypadkowo więc obserwowany od dekad boom pamięciowy, opisywany jako: „czas pamięci” (Pierre Nora), „gorączka pamięci” (Andreas Huyssen), „szaleństwo pamięci” (Allan Megill), „nadmiar pamięci” (Sharon McDonald), „epidemia pamięci” (Marcin Napiórkowski) czy „rewanż pamięci” (Jacek Żakowski)⁴, znalazł wyraz w rozmachu inwestycji o charakterze martyrologicznym (wzorcowe w tym kontekście United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie czy Terror Háza w Budapeszcie), historycznym (Muzeum II Wojny Światowej i Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku), hagiograficznym (Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku), przedsięwzięć

transferujących przeszłość danego miejsca w immersyjny spektakl multimedialny (Rynek Podziemny w Krakowie, Muzeum Pierwszych Piastów w Poznaniu) bądź w interaktywne laboratoria nauki i wiedzy (Zeche und Kokerei Zollverein w Essen, Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia w Wałbrzychu czy Centrum Nauki i Techniki EC1 w Łodzi). A zatem pamięć (jako cel oddziaływania ideologicznego) i film (jako narzędzie z gruntu afektywne i nostalgiczne) stały się bazą współczesnego dyskursu muzealnego, uruchamiając albo (trans)narodową strategię rewanżyzmu historycznego, albo dyskursywne programy terapii postpamięciowej.

Również w muzeach kina można zaobserwować konflikty i spory ideologiczne. Dziedzictwo kinematografii od początku było ważną częścią pamięci kulturowej narodu lub społeczeństwa. Choć w jego obrębie magazynowano treści i kultywowano tradycje polityczne, to na wchłonięcie przez instytucję muzeum musiało ono poczekać aż do przełomu lat 80. i 90. XX w. Dopiero wówczas muzea kina ostatecznie się wyemancypowały, wcześniej podejmowano działania pośrednie, tymczasowe, nierzadko w ramach innych instytucji kultury czy biznesu. Powodem tego były nie tylko warunki finansowe i prawne czy też ograniczenia techniczne, lecz także niejasny zakres odpowiedzialności państwa za dziedzictwo filmowe (nawet podmioty troszczące się o archiwa taśm musiały przez dekady czekać na interwencję instytucji publicznych). Chociaż w XX w. znaczenie filmu nie było w zasadzie kwestionowane, dopiero niedawno, dzięki zwrotowi muzealnemu⁵, znalazło ono wyraz w działaniach wystawienniczych, które jednak natrafiały na rozmaite trudności. Muzea kina trwały w zawieszeniu między narodowym wymiarem kinematografii a kinofilską opowieścią o uniwersalnym charakterze filmu; dziełem odtwarzanym w rozmaitych przetworzeniach medialnych a jego materialnymi substytutami usuwającymi problem pozakinowej nieprzedstawialności filmu; filmem-pretekstem tematyzującym inne treści muzealne (technikę, historię, sztukę współczesną lub naukę) a filmem-obiektem uzyskującym w przestrzeni wystawy status podmiotowy.

Mimo tych definicyjnych i instytucjonalnych wyzwań dziś w niemal każdym dużym kraju możemy znaleźć przynajmniej jedno muzeum kina, często prezentujące syntetyczne ujęcie pamięci wizualnej danego narodu. Placówki te są ulokowane zwykle w krajach bogatej Północy⁶, w których – dziś lub przed laty – kinematografia stanowiła ważną część życia kulturalnego, społecznego i ekonomicznego. Dawniej kraje te nadawały ton rozwojowi kina, promując trendy estetyczne, wzorce narracji i paradygmaty tematyczne, dziś kształtują ideologiczną matrycę muzealnego opowiadania o kinie i neokolonialny wzorzec funkcjonalizacji pamięci kulturowej filmu. Ich różnorodność jest jednak duża. Czasem są to muzea prywatne, czasem publiczne; często instytucje niewielkie i przekształcone we współczesne wersje *Kunsthammer*, niekiedy zaś ogromne, przypominające centra edukacji audiowizualnej.

Nie sposób określić dominującej strategii tworzenia i prowadzenia muzeów kina, bo stają się one zarówno witryną narodowych filmotek, skansenem planów filmowych i parkami rozrywki, jak też muzeami nauki, wystawami plakatów i gabinetami osobliwości. Wchodząc do jednego z takich muzeów, nikt nie wie, co go tam spotka. Skłaniałbym się jednak do wytypowania trzech głównych modeli rozwoju instytucji tego typu: archiwum, procesu i obiektu. W przypadku każdego



Wajda (2019) – wystawa zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Rafał Syska)



Wnętrze wystawy *Materia kina* w Narodowym Centrum Kultury Filmowej w Łodzi; przykład muzeum-procesu (© EC1/NCKF)

z nich pamięć działa w inny sposób. Mamy tu do czynienia z pamięcią kolektywną narodu jako magazynem zachowywanych na przyszłość treści; pamięcią funkcjonalną, która zamienia ów zasób w użyteczny współcześnie komunikat oraz pamięcią komunikacyjną, która – przez zindywidualizowane wspomnienie zwiedzającego – pozwala na wejście w relację nie tylko z treściami wystawy, lecz także z dziedzictwem kulturowym kina⁷.

Muzea-archiwa

Archiwum to najstarszy model muzealnictwa filmowego. Wywodzi się on z refleksji Bolesława Matuszewskiego, który na przełomie XIX i XX w. upominał się o zakładanie filmotek i bibliotek filmowych⁸. I choć w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia postulat ochrony dziedzictwa kinematografii wiązał się z fundamentalną potrzebą konserwacji samych kopii filmowych, nie zaś z opieką nad materialnym zapleczem procesu produkcji i dystrybucji, to dopiero przełom dźwiękowy i świadomość bezpowrotnej utraty ogromnej części dziedzictwa kina niemego umożliwiły utworzenie pierwszych narodowych archiwów. Tak powstały: Svenska Filmsamfundet w Sztokholmie (1933), Reichsfilmarchiv w Berlinie (1935), National Film Library w Londynie (1936) oraz Cinémathèque Française w Paryżu (1936)⁹.

Już wówczas dbałość o dziedzictwo filmowe stanowiło pole starcia narodowych dyskursów pamięci. Nieprzypadkowo filmoteki, będące premuzeami kina, powstały w latach 30. XX w., w dobie rosnących w siłę autorytaryzmów, i stały się odpowiedzią na procesy nacjonalistyczne, zarówno w sensie ekonomicznym, jak i ideologicznym. Kino było zasobem publicznym, a zarazem formą wyrażania i promowania aktualnych wartości politycznych. Kwestia tożsamości narodowej – definiowanej jako poddany kontroli rezerwuar promowanej lub cenzurowanej pamięci kulturowej – musiała uwzględniać także dziedzictwo filmowe, a same filmy okazały się nośnikami aktywności dydaktycznej i propagandowej. Proces ten spuentował Michel Foucault, pisząc, że *archiwum to prawo tego, co może być powiedziane*¹⁰, a także kontynuująca jego myśl Eileen Hooper-Greenhill, która określa je jako metodę dyscyplinowania społeczeństwa¹¹. Filmoteki poprzedzały muzea kina, ale w istocie pełniły podobne funkcje. Generowały też – podobnie jak ówczesne muzea sztuki i nauki – mechanizmy represji. Obrazowo opisał je Tony Bennett w klasycznych już *Narodzinach muzeum: Przez zwyczaj separowania producentów wiedzy od jej konsumentów, który wymaga rozwiązań architektonicznych, dzielących przestrzeń muzeum na sfery ukryte, gdzie wiedza jest tworzona i organizowana przy drzwiach zamkniętych, oraz ogólnodostępne, gdzie wiedza jest przekazywana biernym odbiorcom, muzeum stało się miejscem, w którym osoby znajdujące się pod ciągłym nadzorem miały stawać się uległe*¹².

Trudno nie odnieść tej obserwacji muzeologicznej do archiwum filmowego. Wprawdzie w latach 30. XX w. pamięć zbiorowa tworzona w obrębie kultury wizualnej trafiła na agendę państwową, ale celem tego było uporządkowanie procesów jej reglamentacji. Odtąd pamięć kolektywną, zawartą w dziele filmowym, można było poddać kontroli i upowszechniać, gloryfikować lub cenzurować, skazywać na niebyt lub trzymać w rejestrze wytworów zakazanych. *Instytucja archiwum jest częścią biernego wymiaru pamięci kulturowej, gdyż magazynuje materiały*

w stanie pośrednim, między „już nie” a „jeszcze nie”, pozbawione swej dotychczasowej egzystencji i oczekujące następnej¹³.

W pierwszej fazie istnienia muzea kina przybierały formę archiwów kopii – czasem tworzonych w kluczu narodowym (National Film Library w Londynie), czasem ukierunkowanych na film awangardowy (Modern Art Film Library przy Museum of Modern Art w Nowym Jorku). Jednak i te działania nie należały do łatwych. Na przeszkodzie w magazynowaniu filmów stała nie tylko cenzura, polityka tożsamościowa instytucji, ale także logistyka (taśmy były łatwopalne, pozyskiwanie filmów nastęrczało kłopotów licencyjnych, a składowanie kopii generowało większe koszty niż kolekcjonowanie obrazów czy dokumentów). Skoro więc emancypacja różnych paratekstów filmowych miała nastąpić dopiero w przyszłości, metodą upowszechnienia zasobów w premuzealnych filmotekach stała się projekcja w sali kinowej lub kierowanie zestawu filmów jako pomocy dydaktycznej do szkół.

Muzeolodzy czerpiący ze studiów nad pamięcią zaproponowali antynomiczne zestawienie dwóch rodzajów pamięci – magazynującej i funkcjonalnej. W koncepcji Aleidy Assmann ta pierwsza opiera się na materialnych pozostałościach ubiegłych epok, które – przechowywane w archiwach – przeszły przez społeczne procesy selekcji i kanonizacji oparte na instytucjach edukacyjnych, a w nowych przedstawieniach, elektoratach czy interpretacjach wciąż żywotna pozostała ich immanentna siła wyrazu¹⁴. Pamięć magazynująca to ogromny zbiór artefaktów, wspomnień i przedstawień – pamięć, która zabezpiecza materialne ślady ubiegłych epok¹⁵. Tymczasem pamięć funkcjonalna jest użytkowa, selektywna, dokonuje wyboru, wpisuje się w dominujące w danej kulturze paradygmaty ideologiczne i estetyczne. O ile pamięć magazynująca przechowuje sporą ilość treści na nośnikach materialnych, o tyle pamięć funkcjonalna wybiera z tej niezróżnicowanej masy tylko te, które są warte wykorzystania w obrębie żywej pamięci jakiejś grupy społecznej. Ta druga może zatem posłużyć do budowania tożsamości, stając się dlań punktem orientacyjnym. Potrafi także zarówno legitymizować wiedzę o przeszłości (potwierdzać ją, nadawać jej status wiedzy oficjalnej), jak i ją delegitymizować (spychać w zapomnienie, cenzurować). Może w końcu tę wiedzę przekształcać w dystynkcje, profilując tożsamość zbiorową i konstruując symbolikę ważną dla każdej wspólnoty¹⁶.

Innymi słowy (dokonując transpozycji tej koncepcji na praktykę muzealnictwa): pamięć magazynująca ocala przeszłość w formie archiwum (np. filmowego), a pamięć funkcjonalna zachowuje przeszłość jako terażniejszość w formie kanonu (np. jako przegląd filmów, wydawnictwo książkowe lub wystawa)¹⁷. Jak bardzo jest to zmienny i chimeryczny mechanizm, pokazują trendy w plebiscytach arcydzieł, polityki instytucji kultury i preferencje widzów. Pamięć funkcjonalna stanowi bowiem emanację bieżącej ideologii, jest jej inspiratorem, potwierdzeniem lub krytyczną kontrpropozycją. *Myśląc o pamięci* – pisała Assmann – *musimy zacząć od zapominania*¹⁸ – albo aktywnego, będącego wynikiem czynności zamierzonych (wyrzucania na śmietnik, niszczenia, wpisywania w archiwa zastrzeżone), albo biernego, którym stają się czynności niezamierzone (utrata, rozproszenie, zaniechanie, porzucenie). Już sam etap archiwistyczny w rozwoju muzealnictwa filmowego musiał więc wiązać się z podjęciem kluczowych strategii kuratorskich. Magazyn filmów miał ocalić od zapomnienia, ale mógł też na zapomnienie skazać, miał pomóc zbudować kanon, lecz dawał szansę jego tworzenia także kolejnym

pokoleniom, w końcu – mimo wyzwania logistycznych – miał służyć do zebrania wszystkiego, choć jednocześnie nęcił możliwością wyboru arbitralnego.

Nawet dziś dylematy te są podstawą refleksji prowadzonej w każdym muzeum kina: co zbierać, gdzie przechowywać, jak konserwować? Kilka dekad temu na gruncie archiwistyki antynomie te testowali dwaj najślynniejsi koryfeusze filmotek narodowych: Henri Langlois i Ernest Lindgren. Pierwszy kolekcjonował wszystkie możliwe filmy, nie poddawał ich konserwacji ani inwentaryzacji, a kraj pochodzenia kopii był mu obojętny. Pamięć o kinie traktował globalnie, najbardziej zaś cenił filmy nieme. Nie tylko dlatego, że były one najbardziej zagrożone materialną destrukcją, lecz także z powodu zlekceważenia ich przez producentów, którzy wszakże zbankrutowali, w związku z czym archiwizacja kopii nie wymagała negocjacji z licencjodawcami. Drugi był bardziej uważny. Selekcjonował dzieła przed dostawą, dbał o procedury inwentaryzacyjno-konserwatorskie i koncentrował się na dziedzictwie narodowym. Kierował instytucją działającą na użytek państwa, otrzymującą od rządu brytyjskiego wsparcie finansowo-prawne.

W Cinémathèque Française, która nie dysponowała odpowiednim magazynem (zbiory były potężne i obejmowały także kopie z innych krajów), filmy przetrzymywano w warunkach dalekich od standardów bezpieczeństwa – w archiwum doszło aż do czterech pożarów¹⁹. W National Film Library zdawano sobie sprawę z niemożności zmagazynowania wszystkich kopii filmowych, koncentrowano się zatem na najcenniejszych wytworach kinematografii brytyjskiej. Filmoteka paryska ma zatem charakter ogólnościatowy i nie promuje (wyłącznie) rodzimej kinematografii, londyńska, wpisująca się w dyskurs kolonialny i nostalgiczno-imperialny, stała się zaś podstawą historii kina narodowego i pamięci zbiorowej Brytyjczyków. Langlois pojmował kino jako uniwersalny język wypowiedzi autora filmowego; Lindgren definiował je w kontekście instytucjonalnym. Pierwszy przekształcił archiwum w kinofilski labirynt składający się z tysięcy niepowiązanych ze sobą kopii, po którym można wędrować, wygrzebując niezbrane skarby; drugi widział je jako uporządkowany katalog pamięci zbiorowej społeczeństwa brytyjskiego, z którego można korzystać w celach edukacyjnych i popularyzatorskich (instytucja National Film Library została założona jako magazyn kopii dla British Film Institute i jego programów oświatowych, choć szybko stała się niezależnym bytem kultury filmowej²⁰).

Miejscem publicznej prezentacji wiedzy o filmie nie mogły być jednak magazyny kopii czy laboratoria ich konserwacji. Miały do tego służyć wystawy – przestrzenie, w których można byłoby przedstawić kolekcje. Ich wagę jako pierwszy pojął Henri Langlois, choć początkowo Muzeum Kina (Musée du Cinéma) rozumiał jako miejsce pokazywania filmów, nie zaś jako przestrzeń do prezentacji memorabiliów. Zmieniło się to tuż po II wojnie światowej, gdy archiwista zorganizował pierwsze wystawy materiałów przyfilmowych (cykl zainaugurowała ekspozycja czasowa *Images du Cinéma Français* w 1945 r.). Okazały się one tak atrakcyjne, że zaczęły krążyć po świecie w formie *touring exhibition*²¹. W ten sposób powstały podwaliny nowoczesnych muzeów-obiektów, do których przejdę w dalszej części artykułu.

Model muzeów-archiwów nie zniknął i nadal jest dość często praktykowany, co skutkuje znaczącym ograniczeniem aktywności ekspozycyjnej w dziedzi-

nie filmu. W najlepszym wypadku na wystawach filmotek narodowych można zobaczyć gabloty z dokumentami, plakaty i kilka kamer na trójnogach (jak choćby w Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema w Lizbonie). Niekiedy pod nazwą muzeum kryje się kuratorowany przegląd wybitnych pod względem artystycznym filmów archiwalnych (jak w Österreichisches Filmmuseum w Wiedniu). Archiwum, które może być podstawą działań muzealnych, niezbędnym magazynem i przydatną kolekcją artefaktów, w praktyce staje się przeszkodą dla planów wystawienniczych. Gest celebracji pokazu starego dzieła oraz traktowania taśmy filmowej niczym skarbu spycha aktywność wystawienniczą na odległe miejsce na liście statutowych priorytetów²². Archiwa filmowe są w istocie muzeami taśm filmowych, których przeznaczeniem jest magazynowanie, konserwacja i praca badawcza dla wybranych, tymczasem działalność ekspozycyjna winna służyć widzowi i wiązać się ze społecznymi, kulturowymi i politycznymi aspektami współczesnego życia. Archiwa wywodzą się z oświeceniowych koncepcji muzeum publicznego, ich sens wyraża się w kolekcjonowaniu, w idei magazynu i biblioteki. Historycznym źródłem ekspozycji jest zaś XIX-wieczny koncept wystaw światowych, których celem była sprzedaż, olśnienie odbiorcy i tworzenie alternatywnej (wobec kolekcji) narracji wizualnej²³. Może więc muzea kina potrzebują innego niż archiwa paradygmatu rozwoju? Czy są nim muzea-procesy?

Muzea-procesy

Działalność tego rodzaju muzeów kina zakłada bardziej interaktywny i edukacyjny charakter relacji z dziedzictwem kina. W tym wypadku marginalizacji ulegają nie tylko same filmy, lecz także materiały przyfilmowe. Muzea-procesy stanowią przeciwwagę dla archiwów, są formą sprzeciwu wobec ekskluzywnych strategii filmotek. Powstanie pierwszych znaczących instytucji tego typu wiąże się z konfliktem statutowym między muzeami – nowojorskie Museum of the Moving Image funkcjonowało w opozycji do pobliskiego Museum of Modern Art oraz George Eastman House w Rochester, zaś National Science and Media Museum w angielskim Bradford zbudowano jako antytezę dla National Film Archive (taką nazwę od lat 50. XX w. nosi dawna „biblioteka” Lindgrena).

Muzea-procesy stworzono znacznie później niż muzea-archiwa, ale ich prapoczątki datuje się również na lata 30. XX w. To wtedy edukacja medialna (pojmowana jako działalność oświatowa, w której wykorzystywano film) stała się użytecznym narzędziem perswazji w modernizującym się społeczeństwie. W 1933 r. powstał wspomniany już British Film Institute, placówka wzorcowa, w której gromadzono i produkowano filmy oświatowe, a następnie wyświetlano je na pokazach dla grup szkolnych lub wysyłano do wyposażonych w projektor sal lekcyjnych. Uczniom pokazywano również filmy fabularne, a tożsamościowym łącznikiem między pokoleniami stał się kanon filmowy, umożliwiający utworzenie wspólnoty wspomnień w obrębie oficjalnego programu kształcenia. Podobnie było w wielu krajach, a po wojnie proces ten uległ jeszcze intensyfikacji.

Wręcz ze wzrostem społecznej roli filmu (związanym z naciskami ideologicznymi, oczekiwaniami branży oraz rozwojem krytyki i teorii) zaczęły więc pojawiać się muzea kina nowego typu. To, czy dysponowano kolekcją kopii fil-

mowych lub przyfilmowymi obiektami materialnymi, nie miało większego znaczenia. Powstanie tych instytucji wpisywało się w logikę rozkwitu centrów nauki, nastawionych nie na gromadzenie materialnych pamiątek z przeszłości (jak muzea nauki), lecz na responsywność w komunikacji ze zwiedzającym. Muzea te stały się przede wszystkim formą uzupełnienia programu szkolnego, który na wielu obszarach – od eksperymentów chemicznych, przez laboratoria biologiczne, po sferę audiowizualną – nie zawsze mógł być realizowany w salach lekcyjnych. Chodzi tu zatem o pełne uczniów centra edukacji medialnej i ścieżki dydaktyczne (bo to sformułowanie zastąpiło pojęcie „wystawa”). Dziś w w tego rodzaju instytucjach organizuje się wielkie ekspozycje, opowiada o procesie kręcenia filmów, wykorzystuje stanowiska demonstracyjne, odsłania tajniki produkcji i postprodukcji (jak np. w Museum of the Moving Image w Nowym Jorku), wkomponuje refleksję nad kinem w archeologię mediów (jak w Deutsches Filminstitut & Filmmuseum we Frankfurcie nad Menem), definiuje film przez pryzmat mediów elektronicznych, komputera i telewizji (National Science and Media Museum w Bradford) lub ze zwiedzania wystawy czyni grę, której celem jest wyprodukowanie własnego filmu (jak w przypadku „Materii kina” w Narodowym Centrum Kultury Filmowej w Łodzi).

Ekspozycje takie nie odwołują się do wspomnień widzów. Ich autorzy bowiem zwykle nie korzystają z nakręconych niegdyś filmów, lecz ze specjalnie przygotowanych klipów, materiałów poglądowych, wideoesejów, a w najlepszym wypadku realizacji typu *making off*. Lokując kino w przestrzeni globalnych przemian społecznych, technicznych i ekonomicznych, odchodzą także od dyskursów narodowocentrycznych. Raczej odsłaniają procesualny charakter filmu i sposoby funkcjonowania instytucji kinematograficznej, niż – w kinofilski sposób – adorują medium i jego potencjał immersyjny. Swoją działalność ukierunkowują na przyszłość i rozwój technik audiowizualnych, a nie na przeszłość i historię tradycyjnego kina.

Muzea-procesy oferują szerokie spektrum działań interaktywnych. Ich twórcy rozbijają iluzję świata przedstawionego, zachęcają do gry, podkreślają sensomotoryczny charakter doświadczenia filmowego. Podczas gdy w muzeach-archiwach, gdzie fetyszyzuje się nośnik oryginalny, film zachowuje integralność materialną i jest prezentowany w warunkach odpowiadających kontekstowi historycznemu, w muzeach-procesach znika jako dzieło i zamienia się w materiał szkoleniowy. Celem tego zabiegu jest zwiększenie kompetencji medialnych zwiedzającego. W archiwach preferuje się widzów starszych, zdolnych do uruchamiania własnych wspomnień lub kinofilów, którzy pragną zanurzyć się w filmie. Autorzy muzeów-procesów kierują uwagę na najmłodszych odbiorców, przygotowując ich do aktywnej konsumpcji przyszłych wytworów audiowizualnych. Tu film staje się częścią szerszego kontekstu medialnego – łączy się z gramami wideo, komputerami, telewizją i Internetem, zostaje włączony w proces ewolucji i hybrydyzacji mediów, w którym przeszłość stanowi jedynie konieczną fazę rozwoju. Twórcy tych muzeów wkomponowują go w paradygmaty społeczne i instytucjonalne, a także – co wydaje się szczególnie wartościowe – dokonują krytycznej dekonstrukcji samej definicji kina i filmu. Unikając kinofilskiej nostalgii, nie przedstawiają zindywidualizowanego, niepowtarzalnego dzieła sztuki, lecz mechanikę

powstawania wielu dzieł. Nie postrzegają swoich instytucji jako niezmiennego magazynu pamięci kulturowej, a motywację do działania czerpią z państwowych postulatów społeczno-edukacyjnych oraz bieżącej interakcji ze zwiedzającym. W muzeach-procesach pamięć nie stanowi wartości wiodącej.

Muzea-objekty

Inaczej jest w przypadku trzeciego modelu muzeów kina, uwypuklającego materialny charakter wszelkich przyfilmowych przedmiotów. W muzeach-objektach film jest „wielkim nieobecny”. Są one zestawem pretekstów (przedmiotów stanowiących podstawę realizacji), paratekstów (dzieł równoległych, powstających obok zasadniczego) oraz posttekstów (utworów tworzonych z materiału filmowego)²⁴. Znajdziemy w nich scenariusze, kostiumy, kultowe rekwizyty i plakaty. Na wystawach zorganizowanych w kluczu materialnym dominuje nostalgiczny nastrój wykreowany przez snop światła, mrok przestrzeni i „dialog” rozmaitych memorabiliów.

Muzea-objekty to najstarszy model muzeów kina, choć warto zauważyć, że dość długo nie mógł się wyemancypować. Zanim powstały pierwsze archiwa, szczególną estymą darzono eksponaty związane z techniką filmową. Podejście to nie powinno dziwić: po pierwsze, korespondowało z XIX-wieczną fetyszyzacją technologii, po drugie zaś, pozwalało ominąć *niepokazywalność filmu*²⁵ w przestrzeni wystawienniczej (muzealnicy mogli skoncentrować się na obiekcie fizycznym, w dobie wyścigu wynalazców pokazywali niezwykle, często unikatowe i nie zawsze skierowane do masowej produkcji kamery i projektor). Dzięki hojności prywatnych darczyńców powstały pierwsze kolekcje filmowe: w 1908 r. w Národní Technické Muzeum w Pradze, pięć lat później w londyńskim National Museum of Science and Industry, a w 1927 r. w paryskim Conservatoire National des Arts et Métiers. Wszystkie stały się częścią inwentarzy fotograficznych i umożliwiły organizację pierwszych wystaw filmowych (najdłużej, bo w latach 1924-1939, działała ekspozycja w londyńskim Science Museum)²⁶. Charakter tych urządzeń – niekiedy prototypowych, bez szans na komercjalizację – zamieniał je w byty zaświadczone wprawdzie o sile ludzkiego umysłu, jednak przeznaczone wyłącznie do oglądania i podziwiania, pozbawione pierwotnej użyteczności. Dlatego w orbicie zainteresowań pierwszych muzealników znalazła się raczej technika filmowa, a nie film jako sztuka czy zjawisko społeczno-ekonomiczne. Perspektywa ta dominowała przez kolejne dekady, a i obecnie nęci muzealników jako „droga na skróty”. *Fotografia i jej boczna ścieżka w postaci filmu musiały stoczyć długą batalię o uznanie przez cały XX w., drczone przez związki z mechanizacją i komercjalizacją*²⁷.

W tym kontekście ciekawa wydaje się koncepcja opracowana przez brytyjskiego krytyka i operatora filmowego (a potem uznanego reżysera) Paula Rothę. W praktyce kolekcjonerskiej nawoływał on do wpisywania kina w szersze praktyki społeczne²⁸, nie pochwalał zaś zbieractwa, czyli zachowywania wszystkich artefaktów fizycznych i tworzenia z nich kolekcji²⁹. Oprócz obiektów związanych z kinem w muzeum Rothy miały znajdować się artefakty dokumentujące kontekst kulturowy (idea instytucji powstawała w okresie przełomu dźwiękowego



Wnętrze wystawy *Kino Polonia* w Narodowym Centrum Kultury Filmowej w Łodzi; przykład muzeum-obiektu (© EC1/NCKF)



Świt superbohaterów. Sztuka DC Comics – jedna z najpopularniejszych wystaw filmowych krążących po świecie (© EC1/NCKF)

i łączyła doświadczenia kina niemego z wymiarem komercyjnym ówczesnego show-biznesu)³⁰. Koncepcja ta nie została jednak zrealizowana i dopiero Henri Langlois w opisywanej wyżej Cinémathèque Française podjął ów trop. Oprócz filmów francuski archiwista zbierał listy, fotosy, szkice dekoracji, scenariusze, kostiumy i rekwizyty, a także pamiątkowe bilety, foldery reklamowe i plakaty. Pod koniec lat 50. otrzymał wsparcie od państwa francuskiego. Minister kultury André Malraux nie tylko wynajmował przestrzeń Cinémathèque Française w celach ekspozycyjnych i dokonywał zakupu prestiżowych kolekcji pamiątek, lecz również dostrzegał w aktywności Langlois realizację własnej koncepcji „muzeum wyobraźni”, czyli miejsca pozbawionego ścian i angażującego widza w „dialog” emocji i skojarzeń. To dzięki jego staraniom archiwista otworzył serię wystaw czasowych, którą w 1972 r. zwieńczył pierwszą ekspozycją stałą: *3 quarts de siècle de cinéma mondial*. Wiele dekad po jego śmierci Cinémathèque Française – pamiętajmy, że jest to stowarzyszenie, nie publiczna instytucja kultury – została przeniesiona do nowoczesnej siedziby przy Rue de Bercy. Do dziś jest tam prowadzona aktywność filmoteczna, kolekcjonerska, kinowa i ekspozycyjna. Kinemateka ta jest najbardziej mitotwórczym miejscem podtrzymywania (kinofilskiej) pamięci o dziedzictwie światowego kina.

Podobnych muzeów jest na świecie więcej i mają one pewne cechy wspólne. Niemal wszystkie opierają się na kolekcjach prywatnych, pozyskanych albo od reżyserów filmowych (jak w przypadku Museo Nazionale del Cinema w Turynie, gdzie znajdują się pamiątki po Giovannim Pastrone), albo od zapalonych kolekcjonerów (w Museo del Cinema w Gironie są zachowane unikatowe zbiory dotyczące kina amatorskiego Tomàsa Mallola). W Łódzkim Muzeum Kinematografii, które powstało jako dział, potem stało się oddziałem, a w końcu osobną instytucją znajdującą się w pięknym, choć trudnym ekspozycyjnie Pałacu Karola Scheiblera, znalazła miejsce kolekcja Muzeum Historii Miasta Łodzi. Skorzystano przy tym z faktu, że Łódź przez długi czas była stolicą polskiej kinematografii (to tu działały najważniejsze wytwórnie filmowe), choć pozyskiwano także samodzielnie obiekty należące niegdyś do słynnych aktorów lub reżyserów, przekazywane jako dary czy depozyty.

Kolekcje mogą być ciekawe, jednak niekiedy ograniczają charakter wystaw – i stałych, i czasowych. Muzea takie jak Casa do Cinema Manoel de Oliveira w Porto czy Centro Buñuel w Calandzie to ekspozycje monograficzne znajdujące się w miejscach, w których przebywali ich patroni. Z kolei łódzka placówka, dzięki imponującej kolekcji plakatów, wyspecjalizowała się w wystawiennictwie wielkoformatowych obiektów papierowych, a muzeum w Bradford, ze względu na obszerną kolekcję aparatów fotograficznych i telewizorów, przypomina ekspozycję raczej mediów audiowizualnych niż samego filmu, którego obecność sprowadza się tu do kilku kamer, stołów montażowych i interaktywnych kapsuł projekcyjnych. To ważna uwaga, bo funkcjonalizowana przez muzeum pamięć magazynująca kina jest zawsze determinowana przez zasób możliwych do udostępniania artefaktów lub preferowanych przez instytucję procesów. Kinemateka berlińska, usytuowana w nowoczesnej dzielnicy miasta, ma formę eleganckiego, pogrążonego w ciemności labiryntu pełnego modeli, replik, wizualnych przetworzeń i luster, odsyłającego do pierwszych dekad historii kina niemieckiego. Z kolei ulokowane również w nowoczesnym budynku amsterdamskie Eye Filmmuseum,

słynące z programów konserwatorskich i badawczych, organizuje wystawy jedynie w trybie czasowym, z użyciem środków audiowizualnych i haptycznych.

Najczęściej jednak idea muzeum-obiektu opiera się na udostępnianiu eksponatów materialnych, poddanych w wypadku wystawiennictwa filmowego procesowi podwójnej dekontekstualizacji. Pierwszy jej akt wynika z samej specyfiki medium i wiąże się z potrzebą substytucji filmu za pomocą jego fizycznych reprezentacji (zapośredniczenia przez materialne elementy składowe). Mogą to być projekcje, wideo-rzeźby, kolaże filmowe, mappingi i holografie. Ale skoro – jak pisała Hannah Arendt – muzeum wymaga *dotykalnych rzeczy*³¹, to film w muzeach kina (jako nieosiągalny cel) jest zazwyczaj zastępowany ukazującymi proces jego produkcji i konsumpcji surogatami: materiałami papierowymi, fragmentami scenografii, folderami reklamowymi, przetworzeniami audiowizualnymi, nagrodami czy ekranami telewizorów, na których widać zapis procesu twórczego.

Drugi akt dekontekstualizacji występuje we wszystkich muzeach i wiąże się z wyjęciem wspomnianych wyżej przedmiotów z ich naturalnego środowiska oraz zamianą funkcji. W muzeach kina scenariusz nie służy przecież do pracy na planie filmowym, kostium nie zdobi aktora, a plakat nie znajduje się na słupie ogłoszeniowym. Wszystkie te elementy nie tylko stają się substytutem nieobecnego na wystawie filmu, ale – przez utratę pierwotnej użyteczności – zamieniają się w synekdochę jakiegoś większego bytu, zyskują status oglądanego z dystansu i wzbudzającego podziw przedmiotu kultu. Nierzadko chodzi tu o obiekty użytku codziennego, które – jeśli przyjąć hierarchię Jeana Claira – przechodzą z kategorii „realiów” – narzędzi powszedniej aktywności człowieka, do kategorii relikwii i które z uwagi na to, że są unikatowe lub zaświadcza o jakimś bardziej wartościowym procesie, uzyskują status „pretiosów”³². Muzea kina są wypełnione nimi po brzegi. Taką funkcję pełni na przykład bilet na premierę filmu *Dr Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, reż. Stanley Kubrick, 1963), która miała się odbyć dokładnie w dniu zamachu na prezydenta Johna F. Kennedy’ego i została odwołana (przedmiot był częścią wystawy *Stanley Kubrick* przygotowanej przez Deutsches Filmmuseum, stanowiącej podstawę ekspozycji w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2014 r.). Status ten osiąga również kurtka Maćka Chełmickiego z filmu *Popiół i diament* (reż. Andrzej Wajda, 1958), z zamkiem błyskawicznym wszytym w miejsce oryginalnych guzików, by można było ją wykorzystać w innych produkcjach (element zorganizowanej w 2019 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie wystawy *Wajda*). Jest w końcu statuetka Feliksa, którą Krzysztof Kieślowski zdobył za *Krótki film o zabijaniu* (1988) – pierwsze (a zatem pamiętne!) wyróżnienie Europejskiej Akademii Filmowej za najlepszy film roku (obiekt z wystawy *Kino Polonia* w Narodowym Centrum Kultury Filmowej w Łodzi). *Eksponat (...) muzealny* – pisał Jerzy Świecimski – *stanowi rodzaj konkretyzacji*³³. Dodałbym, że w wypadku muzeum kina – również nieodzownej substytucji.

Z kolei Krzysztof Pomian nazywał tego typu przedmioty semioforami. Są to rzeczy codziennego użytku, które po wyłączeniu z obiegu pierwotnej (dotykanej) użyteczności i otoczeniu ochroną zyskują nową wartość – stają się obiektem muzealnym oglądanym z podziwem i z dystansu. Zdaniem Pomiana nie jest to jedyna funkcja eksponatów, bowiem nawet gdy okazują się one bezużyteczne

jako ciała i media, zyskują wartość na innym, „niewidzialnym” poziomie. Stają się znakiem tego, co nieobecne, reprezentacją nieuchwytnych procesów i mechanizmów, łącznikiem między teraźniejszością, w której nastąpiło wyłączenie z pierwotnego kontekstu, a przeszłością, ku której są skierowane³⁴. Nie sposób nie dostrzec, że semiofory w muzeach kina uległy dodatkowej problematyzacji, jako że odnoszą się nie tylko do nieobecnego na wystawie, konkretnego dzieła, którego są substytutem, lecz także do szerzej zakrojonych procesów artystyczno-produkcyjnych i zjawisk ogólnofilmowych. Scenariusz z poprawkami reżysera może być więc znakiem aktu twórczego, nagroda symbolizuje politykę promocyjną i działania wizerunkowe, a bilet na niedoszlą premierę określa kulturowy i polityczny kontekst dzieła. Materialne substytuty filmu, konsekrowane faktem ulokowania ich w muzeum, nabierają cech kultowości. Stanowią zarówno reprezentację nieobecnego na wystawie filmu, jak i medium pojmowanego bardziej globalnie.

Nieprzypadkowo więc jednym z dominujących formatów muzeów-obiektów są nowoczesne warianty *Kunstkammer* – niedużych, pogroźonych w ciemności gabinetów osobliwości. To tu znajdziemy kolekcje dziwacznych, należących do różnych kategorii eksponatów, powiązanych ze sobą luźnymi skojarzeniami. Taka forma wystawiennicza ukazuje bogactwo materialnych kontekstów kina, a zarazem „zaciera” fakt nieobecności na wystawie samego filmu. Dorota Folga-Januszewska zwraca uwagę, że każda kolekcja prezentowana w formie gabinetu osobliwości musi mieć jakiś wymiar symboliczny, stawać się zapośredniczeniem między mikrokosmosem drobiazgow, które bez kontekstu traciłyby siłę wyrazu i wartość, a makrokosmosem wyrażanym przez scalanie rozproszonego obrazu świata³⁵. Odtąd cały świat (także kina) ma być możliwy do objęcia przez zwiedzającego jednym spojrzeniem³⁶.

Swoistym rozszerzeniem, a jednocześnie zaprzeczeniem kameralnych *Kunstkammer* są filmowe wystawy narracyjne – blockbusterowy wariant współczesnego muzealnictwa. Ich twórcy, korzystając ze scenografii, makiet i chwytów sceniczno-performatywnych, łączą typowe dla muzeów-procesów ścieżki dydaktyczne oraz fizyczną responsywność stanowisk edukacyjno-rozrywkowych z charakterystycznymi dla muzeów-obiektów eksponatami-relikwiami. Wystawy takie pojawiły się w latach 70. w ramach eksponowania dziedzictwa przemysłowego, a potem w latach 90. w kontekście historycznym i martyrologicznym³⁷. Dziś są to ekspozycje immersyjne, na których odtwarza się światy przedstawione filmów i seriali (m.in. wędrujące po całym świecie spektakle przestrzenne *Harry Potter*, *Gra o tron /Game of Thrones/*, *Gwiezdne wojny /Star Wars/*). Badaczka tych formatów Barbara Kirshenblatt-Gimblett nazywała je wystawami *in situ*, w przeciwieństwie do tradycyjnych *in-context*. W procesie osadzania obiektów w dekoracji naśladowującej pierwotne środowisko widziela metodę intensyfikacji doznań zwiedzającego, a także sposób na uniknięcie wspomnianej wyżej dekontekstualizacji i *zaakcentowania samej kreacji kosztem produktu*³⁸, co dla kina jako medium procesualnego, znajdującego się w ciągłym ruchu i oddziałującego całą gamą narzędzi perswazyjnych, było szczególnie przydatne. Przywrócone do życia artefakty – dodawała Michelle Henning – pozwalają widzowi przejąć rolę podglądacza, a wystawy *in situ* zamienić w sensualny spektakl o możliwie najwyższym stopniu bezpośredniości³⁹.

Czy w takim miejscu widz sam nie staje się częścią wystawy? Muzea-objekty problematyzują wszakże nie tylko substytucję filmu, ale również proces jego oglądania. Ich twórcy preferują nieduże przestrzenie, mrok, niewielkie przedmioty wypełniające gabloty ekspozycyjne. Grają stosunkami przestrzennymi – dystansem (plan ogólny) i drobiazgiem (filmowy detal). Nastrój budują za pomocą muzyki ambientowej oraz rzucanego gdzieś snopu światła (czasem pochodzącego z projekcji). Niekiedy rekonstruuja galerię foyer kinowego, wypełniając ściany plakatami filmowymi. Gdzie indziej odtwarzają kabinę kinooperatora z projektorami i stołami montażowymi. Dopiero dzięki *oszołomieniu chwilą* – pisał Frank Ankersmit – [można być w] *bezpośrednim i absolutnie autentycznym kontakcie z przeszłością*⁴⁰. Widz jest więc immanentną częścią spektaklu, a muzeum kina opowiada o skopofilicznej mechanice medium filmowego, mając zarazem – jako uniwersalne miejsce pamięci – *wielką moc budzenia wspomnień*⁴¹.

W tym miejscu powrócę do cmentarnej metaforyki muzealnictwa, którego związek ze śmiercią jest w przypadku wystaw filmowych, jak się wydaje, podwójny – za sprawą samej instytucji muzeum oraz związanej z nią problematyki nostalgii. Aspekt ten wskazuje Mieke Bal, zauważając, że zadaniem muzeów jest oswojenie przemijalności, które dokonuje się przez materializację relikwów przeszłości i poddawanie ich opiece. Śmierć – twierdzi badaczka – jest wszechobecna w muzeum, tak że staje się niemal niezauważalna, a praca zatrudnionych tam ludzi to w istocie praca żałoby⁴². Pierre Nora dopowiada, że wszystko, co istnieje, w istocie *odsyła do tego, co nieobecne*, coś, co jeszcze trwa, czyni to *głównie po to, by sygnalizować przemijanie*⁴³, Zygmunt Bauman dodaje zaś, iż *odwiedzający imitują milczenie i bezruch – martwość – eksponatów*⁴⁴. Wystawa w muzeum kina staje się zatem czymś w rodzaju antyfilmu – podczas gdy film sygnalizuje teraźniejszość, koncentruje się na doświadczeniu ulotnym i przemijalnym oraz chwili bieżącej, ekspozycja kieruje nas ku przeszłości, pamięci i stale drzemiącego wspomnienia, każe kontemplować relikwie i relikty, a także wymaga od nas dialogu z historią.

Można więc przyjąć, że muzeum-obiekt zaczyna się tam, gdzie znika film. Artykułuje swą moc, gdy uświadamiamy sobie śmierć kolejnej techniki – materialnego nośnika wspomnień. Nabiera znaczeń, kiedy umierają pokolenia twórców, a twarze aktorów można oglądać już tylko w filmach i na fotosach. Wówczas zanika pamięć pierwotna, określana przez Jana Assmanna jako pamięć komunikacyjna, która powstaje w bezpośrednim kontakcie ze świadkami wydarzeń. Zamiast niej pojawia się pamięć kolektywna, zwana kulturową, w obrębie której muzeum i wystawa są użytecznymi sposobami magazynowania i funkcjonalizacji przeszłości. Ale czy w przypadku kina rzeczywiście tak jest? Przecież jego przeszłość nie znika całkowicie. Utrwalone w kanonie filmy nadal istnieją, trafiają na ekrany i do kolekcji domowych. Specyfika muzeów kina opiera się właśnie na tym, że funkcjonują one nie zamiast filmu, ale obok niego, jako równoległa ścieżka narracji mnemotechnicznej. W muzeum sztuki dzieło jest ograniczone do przestrzeni wystawy (i działań przywystawienniczych). W muzeach kina to samo dotyczy materialnych reprezentacji filmu, który jednak funkcjonuje także w innych, esencjonalnych dla swego istnienia miejscach – tradycyjnym kinie, telewizji, sieci czy w formie wydawnictw kolekcjonerskich.

Trzy obserwacje finalne

Na koniec warto wspomnieć o trzech istotnych wyzwaniach stojących przed muzealnictwem filmowym. Po pierwsze, praca kuratora wystaw to zarówno przypominanie i utrwalanie w pamięci, jak też skazywanie na zapomnienie. Każda selekcja i aktualizacja jest wynikiem działań ideologicznych, światopoglądowych, estetycznych i prawnych. Tworzenie muzeów-objektów stanowi więc nie tylko akt dezercji wobec problemu nieprzedstawialności filmu, ale także kontrnarrację w stosunku do kanonów i wiąże się z ciągłym konfliktem z branżą filmową. Anna Ziębińska-Witek pisze: *Akt tworzenia ekspozycji muzealnej jest aktem kreacji: nowego znaczenia, nowego rozumienia, nowej interpretacji czy nowego świata, który tak naprawdę nigdy nie istniał*⁴⁵. Muzea kina kreują rzeczywistość z gruntu nieprawdziwą, wyidealizowaną i oddziałującą na emocje, a przede wszystkim stanowiącą *autowizerunek danego narodu lub grupy, czyli tego, jak określone wspólnoty pragną być postrzegane na zewnątrz*⁴⁶. Czyż właśnie nie tym podyktowane są przywołane wcześniej różnice między modelem Cinémathèque Française a National Film Library: francuska hegemonia w globalnej kinofilii *versus* dyskurs narodowy idealizujący osiągnięcia imperialnej Brytanii? W pamięć kulturową – pisze Aleida Assmann – są wbudowane napięcia między pamiętaniem a zapomnianiem, świadomym a nieświadomym, widocznym a utajonym, prowadzące do powstania struktury bardziej złożonej i zdolnej do przemian, kruchej i problematycznej, niejednolitej i niejednoznacznej niż tradycyjnie pojęta pamięć zbiorowa⁴⁷.

Po drugie, istotna jest kwestia nostalgii, która za sprawą muzeów kina zostaje włączona w refleksję nad minionym stuleciem. Nic dziwnego – film stał się wszakże swoistym świadkiem i bohaterem XX w., a skoro owa epoka się skończyła, zaś modernistyczna siła samego medium uległa – jak się wydaje – wyczerpaniu, muzea kina pełnią funkcję opowieści o czasach bezpowrotnie minionych. Svetlana Boym pisze: *wiek XX zaczął się od utopii, a skończył na nostalgii*⁴⁸ i dodaje: *nostalgia i postęp są (...) wobec siebie jednocześnie sobowtorem i lustrzanym odbiciem*⁴⁹. Twórcy muzeów kina stają więc przed kolejnym dylematem. Na pozór odnoszą się do postępu, nowoczesności, techniki i XX-wiecznych przemian społeczno-kulturowych, jednak ich wystawy okazują się w istocie melancholijną wyprawą w utraconą już przeszłość. *Nostalgia jest buntem przeciwko nowoczesnemu rozumieniu czasu, czasu historii i postępu. Pragnieniem, by zmienić historię w prywatną lub zbiorową mitologię i móc ponownie odwiedzać miejsca w czasie, tak jak odwiedza się miejsca przestrzeni*⁵⁰. Zwiedzanie muzeów kina to zatopienie się w wyidealizowanej przeszłości nie tylko samego medium, lecz także całego XX w.

Dlaczego ta obserwacja wydaje się ważna, a cezura roku 2000 – trudna do przekroczenia w przypadku muzealnictwa filmowego (wystawy znacznie częściej dotyczą prahistorii kina oraz epoki analogowej)? A może warto zapytać inaczej: czy rozkwit muzeów kina w XXI w. nie jest kolejnym dowodem śmierci filmu takiego, do jakiego przyzwyczailiśmy się w minionym stuleciu? W tym pytaniu kryje się bowiem obserwacja trzecia, a zarazem ostatnie wyzwanie dla muzealnictwa filmowego.

Jak zaznaczyłem na wstępie, film w wersji cyfrowej ulega decentralizacji i dematerializacji, jest sieciowy, interaktywny i modyfikowalny. W konsekwencji tego drastycznej redukcji ulega jego dźwięk i obraz. Muzea kina stają się

relikwiarzami i miejscami adoracji medium – tego, które przechodzi do przeszłości. Pełnią funkcje świątyni dawnych rytuałów albo – w najlepszym wypadku – przestrzeni nabywania kompetencji medialnych, wywiedzionych z tradycji filmowej. *Kto za sto lat będzie chciał wyposażyć muzeum Internetu, napotka duże kłopoty, gdyż wczesne etapy jego rozwoju nie zostały nigdzie zarchiwizowane*⁵¹ – pisze Aleida Assmann. Podobnie będzie z cyfrowym kinem XXI w. Nośniki stałe zmieniają formę, skasowane informacje znikają bez śladu, a fundamentalny mechanizm dziedzictwa i pamiętania, oparty na palimpsestowym nadpisywaniu nowych treści na te istniejące, przepada bezpowrotnie⁵². Film, serial oraz przyfilmowe para- i postteksty, będące elementami audiowizualnej twórczości sieciowej, *nastawione są wyłącznie na terażniejszość, będąc z natury amorficzne i wymykając się wszelkim konturom*⁵³.

Może więc czyniona z uporem w muzeum materializacja filmu, który w ostatnich dekadach zdążył zamienić się w niematerialny strumień treści sieciowych, jest próbą zachowania jego fizycznej stabilności. Być może muzea są jedną z najbardziej skutecznych metod podtrzymania pamięci o medium. Pierre Nora zaznacza, że tylko bezpośredni udział lub zapisywanie opowieści na nośnikach, które przetrwają kolejne generacje, gwarantują w miarę trwałą wersję historii, a ta z kolei stabilizuje tożsamość społeczną⁵⁴. Aleida Assmann dodaje zaś: *Wraz z zanikiem materialności artefaktów ginie (...) o wiele więcej niż tylko tajemnicza aura; wraz z nim przepada rzeczywistość, historia i pamięć*⁵⁵. Analizując muzea sportu (często podobne w formach komunikacji ze zwiedzającym do muzeów kina), Kevin Moore pisze natomiast, że *siła obiektów polega na potencjale rozbudzania nostalgii za ulotnymi chwilami poczucia wspólnoty*⁵⁶. Wiek XXI może być epoką muzeów poświęconych tym mediom i zjawiskom, które świetność przeżyły w poprzednim stuleciu. *Przeszłość – jak twierdzi Andreas Huyssen – aby stała się pamięcią, wymaga artykulacji*⁵⁷, potrzebuje dialogu, a przez materialny, choć niedotykalny obiekt, uruchamia czynność przypominania. Mało które miejsce nadaje się do tego tak dobrze, jak muzeum kina, którego celem jest wykreowanie przestrzeni dialogu między widzem a (nie zawsze już jego) przeszłością.

Model czwarty?

Nie sposób na koniec tej refleksji nie wspomnieć o możliwości pojawienia się czwartego modelu muzealnictwa filmowego, który w przyszłości połączy wszystkie opisane dotychczas. Jaki będzie? Po pierwsze, jego podstawą pozostanie archiwum, ale już nie taśm i kopii, lecz komunikujących się ze sobą repozytoriów treści cyfrowych rozproszonych po całym świecie. Takie muzeum będzie „wtyczką” umożliwiającą dostęp oraz inteligentnym przewodnikiem, który pomoże widzowi odnaleźć się w ogromnych i różnorodnych zasobach filmowych. Jednocześnie okaże się ono swoistym powrotem do pierwotnej wizji muzeum-archiwum-biblioteki, stworzonej 120 lat temu przez Bolesława Matuszewskiego, ale w warunkach rozproszenia sieciowego oraz decentralizacji zbiorów, po których zwiedzającego będzie oprowadzał ekspert-kurator. Po drugie, muzea przyszłości zachowają procesualny, edukacyjny charakter, pozwolą na płynne przechodzenie między nośnikami i strategiami manifestowania audiowizualności, między filmem, gramami wideo a streamingiem, między przestrzenią fizyczną, kopułą immersyjną, ekranem plazmowym a *augmented reality*. Tak jak muzea sztuki są

dziś strefą testowania nowych mediów, tak muzea kina muszą stać się bazą dla eksperymentów na polu mediów postfilmowych. Fundament muzeum reprezentującego ten model będzie stanowił jednak obiekt materialny, bo tylko za jego pomocą może ono konkurować z niemal nieograniczoną przestrzenią wirtualnych doświadczeń współczesnego człowieka. Dlatego też, po trzecie, wystawa taka pozostanie enklawą, sferą osobną, miejscem, w którym istotną rolę będzie odgrywał ruch, dotyk, kontemplacja oryginału, a także atmosfera.

Przy zastosowaniu wszystkich tych strategii muzea kina przyszłości będą mediatorem między analogową archeologią i magią a digitalnym rozproszeniem (danej) teraźniejszości. Staną się pamięcią magazynującą kina cyfrowego, nadając mu atrybut materialności. Pozostaną nośnikiem pamięci kulturowej utrwalonej w kształcie, ciężarze, kolorze i obszarze świecenia. Mocą mechanizmów muzealizacji rzeczy pozostaną na zawsze, jako reprezentacja tego, co nieobecne⁵⁸.

¹ Temat ten podjął w jednym z artykułów opublikowanych w „Kwartalniku Filmowym” Andrzej Gwóźdź. Zob. A. Gwóźdź, *Po prostu włóż. Strumieniowanie jako praktyka technokulturowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 124, s. 6-26.

² A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, tłum. A. Konarzewska, K. Sidowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 142.

³ Więcej na ten temat zob. R. Syska, *Dotknięcie filmu. Techniczne uwarunkowania obecności filmu w muzeum*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 113, s. 68-90.

⁴ Zob. M. Napiórkowski, *Epidemia pamięci*, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 16.

⁵ Pojęcie to odnosi się do początku tzw. nowego muzealnictwa i jest związane z klasycznymi już pracami Petera Vergo, Davida Bennetta czy Eileen Hooper-Greenhill.

⁶ Rinella Cere kończy swe opracowanie dotyczące historii muzeów kina stwierdzeniem, że w Afryce (dane na rok 2019) znajdowała się tylko jedna taka instytucja. Zob. R. Cere, *An International Study of Film Museums*, Routledge, London 2008, s. 104.

⁷ Koncepcje tych trzech modeli pamięci opisali szerzej Jan i Aleida Assmannowie. Zob. J. Assmann, *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 81-88.

⁸ Zob. B. Matuszewski, *Nowe źródła historii*, tłum. B. Michałek, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy*, wstęp,

wybór i oprac. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 36.

⁹ Zob. R. Cere, dz. cyt., s. 17.

¹⁰ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 164-165.

¹¹ Autorka przyjmuje, że muzeum pełni trzy równorzędne zadania: jest świątynią artystów, miejscem edukacji i właśnie metodą dyscyplinowania społeczeństwa. Zob. E. Hooper-Greenhill, *The Museum in the Disciplinary Society*, w: *Museum Studies in Material Culture*, red. S. M. Pearce, Leicester University Press, Leicester 1989, s. 63.

¹² T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory and Politics*, Routledge, London 2009, s. 89.

¹³ A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, dz. cyt., s. 83.

¹⁴ Tamże, s. 56-57.

¹⁵ Tamże, s. 56.

¹⁶ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. P. Przybyła, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, dz. cyt., s. 133-135.

¹⁷ A. Ziębińska-Witek, *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018, s. 21.

¹⁸ A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, dz. cyt., s. 74.

¹⁹ Najbardziej tragiczny w skutkach był ten z 1959 r., gdy wraz z pięcioma tysiącami kopii zostały zniszczone filmy polskie, przesłane do Paryża w formie depozytu przez Jerzego Toeplitza. W konsekwencji tego Cinémathèque Française została zawieszona w prawach członka International Federation of Film Archives. Zob. R. Cere, dz. cyt., s. 49.

- ²⁰ Tamże, s. 19.
- ²¹ Jedną z takich wystaw w 1947 r. trafiła również do Polski i – dzięki inicjatywie ówczesnego szefa Instytutu Filmowego Jerzego Toeplitza – była prezentowana w salach Muzeum Narodowego w Warszawie pt. „50 lat filmu francuskiego”.
- ²² Na przykład warszawska FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, która nie dysponuje przestrzenią ekspozycyjną, nie jest w stanie zamienić interesującej kolekcji scenariuszy, partytur i dokumentów koloaudacyjnych w atrakcyjną pod względem aranżacji ekspozycję pamiątek filmowych.
- ²³ T. Bennett, dz. cyt., s. 80-84.
- ²⁴ Zob. B. Skowronek, *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2020, s. 117-118.
- ²⁵ A. Gwóźdź, *Marginesy, ale nie marginalia. O doświadczeniu kina z kina*, w: *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2010, s. 121.
- ²⁶ R. Cere, dz. cyt., s. 12-14.
- ²⁷ I. Christie, *A Disturbing Presence?: Scenes from the History of Film in the Museum*, w: *Film, Art, New Media: Museum without Walls?*, red. A. Dalle Vacche, Palgrave Macmillan, New York – London 2012, s. 249.
- ²⁸ Zob. C. Frick, *Saving Cinema: The Politics of Preservation*, Oxford University Press, Oxford 2011, s. 6.
- ²⁹ Zob. P. Cherchi Usai, D. Francis, A. Horwath, M. Loebenstein, *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Filmmuseum Synema Publikationen, Vienna 2008, s. 153.
- ³⁰ R. Cere, dz. cyt., s. 14-16.
- ³¹ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2010, s. 253.
- ³² J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, tłum. J. M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 22-23. Clair wymienia tu: *miracule*, czyli przedmioty będące wyrazem czci; *mirabile*, które budziły podziw estetyczny; *naturalie* – zachwycające widza interpretacje świata przyrody; *curiosa*, które oddziaływały za pomocą zaskakujących zestawień i dziwactw; oraz *regalia*, których wartość wynikała z użytych materiałów.
- ³³ J. Świecimski, *Niektóre zagadnienia ontologiczno-estetyczne i etyczne związane z prezentacją, konserwacją i rekonstrukcją przedmiotów kulturowych w ekspozycji muzealnej*, „Muzealnictwo” 1984, nr 28-29, s. 90.
- ³⁴ Zob. K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 129-130, 178-179, 254.
- ³⁵ D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015, s. 38.
- ³⁶ Zob. B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 153.
- ³⁷ Zob. E. Nieroba, *Pomiędzy dobrem wspólnym a elitarnością. Współczesny model muzeum*, Uniwersytet Opolski, Opole 2016, s. 66.
- ³⁸ B. Kirshenblatt-Gimblett, *Objects of Ethnography*, w: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, red. I. Karp, S. D. Lavine, Smithsonian Institution, Washington 1991, s. 388-390.
- ³⁹ Zob. M. Henning, *Museums, Media and Cultural Theory*, Open University Press, Glasgow 2006, s. 55-56.
- ⁴⁰ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, tłum. E. Domańska, Universitas, Kraków 2004, s. 212.
- ⁴¹ Cicero, *O najwyzszym dobru i zlu*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne, tom 3*, tłum. W. Kornatowski, PWN, Warszawa 1961, s. 379.
- ⁴² Zob. M. Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, London – New York 1996, s. 4.
- ⁴³ Assmann parafrazuje tu Norę. Zob. A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, dz. cyt., s. 169.
- ⁴⁴ Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadzonym świecie*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2010, s. 19.
- ⁴⁵ A. Ziębińska-Witek, dz. cyt., s. 30.
- ⁴⁶ Tamże, s. 29.
- ⁴⁷ A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, dz. cyt., s. 57.
- ⁴⁸ S. Boym, *Dyskomfort nostalgii*, w: *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. K. Kończal, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 328.
- ⁴⁹ Tamże, s. 329.
- ⁵⁰ Tamże, s. 329-330.
- ⁵¹ A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, dz. cyt., s. 140.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ Tamże, s. 141.
- ⁵⁴ M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa...* dz. cyt., s. 27.
- ⁵⁵ A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, dz. cyt., s. 144.
- ⁵⁶ K. Moore, *Museums and Popular Culture*, Cassell, London – New York 2000, s. 104.
- ⁵⁷ Zob. M. Saryusz-Wolska, dz. cyt., s. 27.
- ⁵⁸ Zob. J. Le Goff, *Historia i pamięć*, tłum. A. Gronowska, J. Stryczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 177.

Rafał Syska

Profesor w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Historyk filmu specjalizujący się w kinie współczesnym i praktykach postfilmowych. Autor książek: *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie* (2003), *Zachować dystans. Filmowy świat Roberta Altmana* (2008), *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa* (2008), *Filmowy neomodernizm* (2014), *Historia filmu. Od Edisona do Nolana* (2015). Redaktor *Słownika filmu* (2005, 2 wyd. 2010) oraz tomów: *Adaptacje literatury amerykańskiej* (2011), *Arcydzieła klasycznego kina amerykańskiego* (2013), *Sekretne światy Jacques'a Rivette'a* (2017), *Niezrealizowane arcydzieła kina* (2018) i *Andrzej Wajda* (2019). Współredaktor serii *Mistrzowie kina amerykańskiego* (2006–2009) oraz czterotomowej *Historii kina* (od 2009). Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej i Fundacji Kościuszkowskiej. W 2012 r. przebywał jako *visiting scholar* na Columbia University i University of Southern California. Wykładał w Londynie, Brnie, Wilnie i Maladze. Pomysłodawca i redaktor naczelny czasopisma „Ekrany” (2011–2018). Przewodniczący Rady Programowo-Naukowej Filмотeki Narodowej w latach 2016–2017, członek-specjalista Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk (lata 2011–2014), członek iCOM Polska (od 2020). W Muzeum Narodowym w Krakowie kurator wystaw *Stanley Kubrick* (2014) i *Wajda* (2019). Od 2016 r. jest dyrektorem Narodowego Centrum Kultury Filmowej w Łodzi.

Bibliografia

- Ankersmit, F.** (2004). *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii* (tłum. E. Domańska). Kraków: Universitas.
- Arendt, H.** (2010). *Kondycja ludzka* (tłum. A. Łagodzka). Warszawa: Aletheia.
- Assmann, A.** (2013). *Między historią a pamięcią* (tłum. A. Konarzewska, K. Sidowska). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bal, M.** (1996). *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. London – New York: Routledge.
- Bauman, Z.** (2010). *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadzionym świecie*. Łódź: Wydawnictwo Officyna.
- Bennett, T.** (2009). *The Birth of the Museum: History, Theory and Politics*. London: Routledge.
- Boym, S.** (2014). Dyskomfort nostalgii. W: K. Kończal (red.), *(Kon)teksty pamięci. Antologia* (ss. 327–242). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Clair, J.** (2009). *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury* (tłum. Jan Maria Kłoczowski). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

- Folga-Januszewska, D.** (2015). *Muzeum: fenomeny i problemy*. Kraków: Universitas.
- Foucault, M.** (1977). *Archeologia wiedzy* (tłum. A. Siemek). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kirshenblatt-Gimblett, B.** (1991). Objects of Ethnography. W: I. Karp, S. D. Lavine (red.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (ss. 386-443). Washington: Smithsonian Institution.
- Moore, K.** (2000). *Museums and Popular Culture*. London – New York: Cassell.
- Pomian, K.** (2006). *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Ziębińska-Witek, A.** (2018). *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Keywords:

film;
museum;
memory;
exhibition;
film archive;
memory studies

Abstract

Rafał Syska

The Memory of Film: Memorative Art in Cinema Museums

The article is an analysis of the practices of contemporary film museology, which allow for the problematization of memory. The research assumption is the belief that just as contemporary narrative museology, implemented as multimedia, interactive, historical exhibitions, is becoming more and more cinematic, digital, and scenographic, cinema museums are increasingly willing to manifest a turn towards matter, emphasizing the physical artifacts of cinematographic processes. The author reflects i.a. on the concepts of Krzysztof Pomian, Aleida Assmann, Mieke Bal, and Andreas Huyssen. They are introduced in such a way as to show their particular process of decontextualization, manifestation of film itself, their post-cinematic transpositions and paratexts. With the progressive redefinition of film as a digital, network, modified phenomenon, cinema museums will play an increasingly important role as places of collecting, researching, and showing film techniques belonging to the past. For this purpose, transhistorical models of film museology have been distinguished: archives, processes, and objects.