

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 9(2) 2017

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.9.2.14

DYSKUSJE

## Film w praktykach społecznych (dyskusja redakcyjna)

### W dyskusji udział wzięli:

prof. SWPS dr hab. Mirosław Filiciak (Uniwersytet SWPS w Warszawie)

ks. prof. dr hab. Witold Kawecki (UKSW w Warszawie)

dr hab. Małgorzata Lisowska-Magdziarz (Uniwersytet Jagielloński)

prof. zw. dr hab. Agnieszka Ogonowska (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie)

prof. UP dr hab. Marek Pieniążek (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie)

prof. zw. dr hab. Antoni Porczak (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie)

prof. UJ dr hab. Małgorzata Radkiewicz (Uniwersytet Jagielloński)

dr hab. Sławomir Sikora (Uniwersytet Warszawski)

prof. UP dr hab. Rafał Solewski (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie)

dr hab. Paweł Tański (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

prof. zw. dr hab. Sławomir Jacek Żurek (KUL w Lublinie)

**Agnieszka Ogonowska:** Szanowni Państwo, Szanowne Koleżanki, Szanowni Kole-dzy, bardzo dziękuję, że przyjęliście zaproszenie do udziału w dyskusji redakcyjnej „Studia de Cultura”.

Źródłem inspiracji do podjęcia tego tematu (Film w praktykach społecznych) dostarczyła Ogólnopolska Konferencja Naukowa pt. „Film w działaniu”, która odbyła się w dniach 24–25.11.16 roku z inicjatywy Katedry Mediów i Badań Kulturowych IFP oraz Ośrodka Badań nad Mediami UP w Krakowie. W jej ramach poruszone zostały interesujące kwestie związane z wykorzystaniem filmu we współczesnych działaniach edukacyjnych, terapeutycznych, kulturowych, marketingowych czy w projektach artystycznych.

Nasza dzisiejsza dyskusja z założenia będzie służyć rozszerzeniu niektórych wątków, rzecz jasna, z możliwością ich podjęcia na kolejnych naszych spotkaniach i w projektach naukowych. Zatem otwieram naszą dyskusję.

**A.O.:** Współcześnie film „wychodzi” poza obiegi kinowe, poza tradycyjne instytucje kultury zdominowane przez jednokierunkowy model komunikacji. W ramach kultury Web 2.0 czy nawet Web 3.0 użytkownicy sami tworzą filmy, które wyrażają ich indywidualne umiejscowienie socjokulturowe oraz doświadczenie egzystencjalne. Dochodzi jeszcze kwestia konwergencji mediów, poszczególne obiegi się przenikają, indywidualne produkcje odnoszą się wzajemnie do siebie na prawach rozmaitych relacji intertekstualnych i intermedialnych. Czy film jest współcześnie? Jak możemy go zdefiniować?

**Antoni Porczak:** Jeśli przez film rozumiemy techniczne wytwarzanie obrazów, które w projekcji lub emisji ekranowej dają iluzję ruchu, jego rola dla epoki medialnej (zapośredniczonej komunikacji) jest równie doniosła jak dla kina w ubiegłym wieku, choć w zupełnie innym sensie. Film w dyspozytywie kina, jako linearna narracja, w kontekście kultury digitalnej i operacyjnej percepcji staje się anachroniczny. Technika filmu, o jakiej wspomniałem na samym początku, w projektach intermedialnych, zwłaszcza interaktywnych ma znaczenie już nie, jako przekaz jednokierunkowy (autor–odbiorca), ale jako materia użytkowniczego przekształcania audio obrazów wideo.

**Mirosław Filiciak:** Wydaje mi się, że w sytuacji, w której coraz większą rolę w dostępie do filmów odgrywają media społecznościowe – jako miejsce wymiany rekomendacji, dyskusji, ale też po prostu performowania swojego gustu – jeszcze bardziej istotne niż kiedyś jest badanie filmu jako praktyki społecznej. Oczywiście takie podejście nie umniejsza roli filmu jako tekstu, ale sądzę, że odkąd film stał się wyjątkowo „poręczny”, bo krąży między różnymi urządzeniami i sytuacjami odbioru, jest też czymś, co łatwo samemu zrealizować, wszystko to, co dzieje się poza ekranem, jest przynajmniej równie ważne, jak to, co na ekranie. Wątek myślenia o filmie w kontekście relacji społecznych, dziś często zmaterializowanych interakcjami w *social media*, wpisuje się zresztą w bliską mi tradycję *cultural studies*, zgodnie z którą widzowie nie tylko odczytują teksty, ale i reprodukują relacje społeczne. Tyle że teraz badania takie odbywają się w duchu rozszerzonego, nowego materializmu, bo infrastruktura komunikowania oraz pozostawiane ślady to po prostu algorytmy i dane, co rzecz jasna nie umniejsza roli tych wszystkich aspektów, które są ważne w myśleniu marksistowskim – przede wszystkim wątków ekonomicznych. Mam wrażenie, że te perspektywy od lat zyskują na znaczeniu, albo może to znaczenie po prostu odzyskują, choć w polskim kontekście badania obiegów filmowych i badania widowni w ogóle przez lata stanowiły raczej margines refleksji nad filmem. Tym bardziej cieszą takie inicjatywy jak publikacja antologii *Badanie widowni filmowej* Magdaleny Saryusz-Wolskiej i Konrada Klejsy. Mam nadzieję, że to zarazem przejaw wzrostu zainteresowania tym nurtem, jak i kolejny impuls, który przyczyni się do jego wzmocnienia.

**A.O.:** Użytkownicy mediów nie tylko, np. trawestują i parodiują tematy i schematy narracyjne znane z dużych i małych ekranów (kinowych, telewizyjnych, produkcji sieciowych), ale też swoimi działaniami przyczyniają się do redefinicji tradycyjnych pojęć filmoznawczych, estetycznych, artystycznych i kategorii prawnych, związanych z prawem autorskim.

**A.P.:** Tworzenie przechodzi w kompetencje użytkownicze, film, jako technika, przeznaczony jest do indywidualnych operacji na obrazach ruchomych i dźwiękach, nie jest wytwarzany przez przemysł filmowy i percypowany jak dawniej przez widza w proscenicznym dyspozytywie. Nie jest produktem o autorsko skończonej formie, proscenicznie przedstawiany widzom a interpretowanym przez nich przez nakładanie własnych jednostkowych skojarzeń i sensów, staje się materią transformowaną technologicznie *ad hoc* przez użytkownika w trakcie operacyjnej percepcji. Te dwa rodzaje filmu (w sensie, jaki wskazałem) nie mają ani wspólnej drogi rozwoju, ani dyspozytywu percepcyjnego, ani wspólnej funkcji społecznej, można powiedzieć, że ten drugi (nie kinowy i nie historyczny) nie jest filmem. Wspólna jest jednak technika obrazowania tyle, że teraz to technologie przesądzają, w jaki sposób biologiczna masa oblepiająca kulę ziemską komunikuje się między sobą, a nie kultura wysoka, jak to było do tej pory.

**M.F.:** Badanie tych praktyk pokazuje zresztą, jak pewne schematy przenoszone są pomiędzy konwergującymi mediami. Swoistym rewersem tej sytuacji są napięcia na linii praktyka–prawo – mam tu na myśli obiegi „pirackie” i to, jak ogromny jest dziś rozdźwięk pomiędzy odgórną, instytucjonalną wizją filmu a tym, jak używają go ludzie. To oczywiście ciekawe także z perspektywy refleksji nad sytuacją badaczek i badaczy: czyimi jesteśmy sojusznikami, na ile w swoich założeniach badawczych reprodukowujemy instytucjonalny punkt widzenia? Oczywiście przy mniej życzliwej interpretacji takie pytania można traktować jako intelektualne gry, które mają dowieść głównie erudycji badaczy, ale wierzę, że nieustanne kwestionowanie własnych narzędzi w świecie posthegemonicznego rynku, ale też nieoczekiwanie klasycznej hegemonii, kiedy np. państwo próbuje uczynić z kultury jawne narzędzie walki politycznej, są niezbędne.

**A.P.:** Nowe technologie warunkują nasz sposób udziału w kulturze, sposób, który przestaje być konsumpcją cudzych gotowych skończonych formalnie utworów do proscenicznego podziwiania i przeżywania, a staje się operacyjnym przetwarzaniem zasobów kultury przy pomocy urządzeń technicznych przez indywidualnych użytkowników. Operacyjny udział w kulturze sprawia, że traci ona charakter dyrektywnych i autorskich przesłań (ważnych społecznie narracji), a skłania do twórczości indywidualnej wykorzystującej i przetwarzającej zastane zasoby, jednak nie przez autorów, artystów, animatorów itp., lecz przez użytkowników. Film w użytku kinowym i telewizyjnym stanowi „zbrojne ramię” komercji sprzedającej fantomatyczne obrazy w telewizji, np. wypełniając przerwy między reklamami pod przykrywką kultury wysokiej.

**A.O.:** Te nowe praktyki społeczne, o których rozmawiamy, przyczyniają się także do tego, że powstają nowe narzędzia badania samych mediów. Nie sposób ująć tej nowomediowej rzeczywistości, w jakiej współcześnie funkcjonują przekazy filmowe i ich twórcy, posługując się archaicznymi technikami. Pojawiają się zatem pytania dotyczące metodologii i nowych koncepcji w teorii filmu, które mogłyby wyrazić złożoność tej sytuacji kulturowej.

**M.F.:** Przecież i z takich pytań, wzmocnionych przemianami technologicznymi, wyrosły Nowa Historia Filmu i archeologia mediów, będące dziś chyba jednymi z najciekawszych obszarów refleksji nad filmem – refleksji nad tym, czym film jest i do czego go używamy, ale też właśnie pytań o to, jak narzucana przez badaczy perspektywa może mieć wpływ na kanoniczne wersje, np. historii medium. Sądzę zresztą, że ta analiza sposobów badania mediów może być co najmniej równie ciekawa, jak same badania. Gdybyśmy zresztą, idąc tropem choćby Knuta Ebelinga uznali, że obiekt archeologicznej refleksji danej epoki to też wskazówka, co jest dla danej kultury ważne i czego potrzebuje, by opisać samą siebie, to śledzenie wędrówki filmu jako pojęcia, które znaczy dziś co innego dla pięćdziesięcio- a co innego dla dwudziestolatka, może być ciekawe samo w sobie.

**A.O.:** **Film zatem jako praktyka społeczna staje się miejscem wytwarzania znaczeń ważnych dla określonej generacji czy płci i zmateralizowanych w formie przekazu audiowizualnego.**

**Małgorzata Radkiewicz:** Jedno z najważniejszych opracowań o kobietach w kinie autorstwa amerykańskiej badaczki E. Ann Kaplan (*Women and Film*) nosi podtytuł: *Po obu stronach kamery*. Można go potraktować jako wyznacznik kobiecej problematyki w badaniach nad filmem, bowiem podkreśla on, że oprócz zagadnień związanych z reprezentacją kobiecych bohaterek na ekranie, równie ważna jest kwestia pracy kobiet jako reżyserek, scenarzystek, producentek czy montażystek. Dostrzeżenie „drugiej strony” kamery oznacza ponadto włączenie w obszar badawczy kobiecej publiczności, obejmującej także profesjonalne krytyczki czy teoretyczki filmu.

**A.O.:** **Często w tym kontekście posługujemy się terminem: „kino kobiet” ...**

**M.R.:** Kategoria „kina kobiet” pojawiła się w badaniach nad filmem na przełomie lat 60. i 70. XX wieku jako efekt ruchów kobiecych oraz krytyki feministycznej. Równoległe z pracami teoretycznymi i historycznymi dotyczącymi miejsca kobiet w kinie, ich twórczości reżyserskiej, aktorskiej, a także krytycznej, organizowano festiwale i przeglądy filmowe, przypominając fabularne oraz eksperymentalne dokonania reżyserek. Były to działania konieczne dla wpisania kobiet w kinową historię, w której często ich obecność była pomijana lub marginalizowana. Widać to na przykładach reżyserek hollywoodzkich z początku XX wieku: Lois Weber czy Dorothy Arzner. Tym tropem idą również badania nad polskim kinem. Jako ich plon ukazują się monografie kontrowersyjnych reżyserek, jak Wandy Jakubowskiej, bohaterki książki Moniki Talarczyk-Gubały; czy opisane przez Grzegorza Rogowskiego w książce poświęconej polskim gwiazdom na emigracji postaci międzywojennych aktorek, których karierę udaremniły wydarzenia historyczne. W swoich badaniach zajęłam się polskimi „modernistkami”, piszącymi recenzje, ale także refleksyjne teksty o kinie jako sztuce, o produkcji i filmowym odbiorze.

**A.O.:** **Zwróciliśmy wcześniej uwagę na płć, ale w kontekście tematu naszej dyskusji, chyba warto uwzględnić także inne zmienne socjokulturowe.**

**M.R.:** Rzeczywiście. Wątki dotyczące kina kobiet, podjęte w latach 70. i 80. XX wieku, ewoluowały i wzbogacały się o nowe tematy, związane z wielokulturowością,

odmiennością rasową, etniczną czy klasową między kobietami – i na ekranie, i na widowni. Dlatego zamiast dążyć do stworzenia jednej spójnej definicji kina kobiet, zwraca się uwagę na jego różnorodność i pluralność. W efekcie możliwe stają się odmienne interpretacje kobiecego autorstwa, konwencji narracyjnych oraz sposobów przedstawiania związanych z kobiecym doświadczeniem.

Ważne jest również to, iż na kino kobiet składa się zarówno dorobek filmowy, jak i teoretyczny czy publicystyczny samych autorek, krytyczek i badaczek. W przypadku twórczyń awangardowych – Germaine Dulac czy Mai Deren – powiązanie pracy reżyserskiej z uprawianiem refleksji o formie filmowej wydaje się konsekwencją modernistycznej koncepcji artysty zaangażowanego na wielu polach – od artystycznego po ideologiczne. Jednak tradycja ta była kontynuowana również w okresie współczesnym. Znana z tekstów teoretycznych amerykańska feministka Laura Mulvey reżyserowała także własne filmy, przekładając argumenty naukowe na formę wizualną. Zdobywczyni Oscara Kathryn Bigelow ma natomiast za sobą przeszłość artystyczną na Wschodnim Wybrzeżu, gdzie nie tylko wystawiała swoje prace, ale także publikowała teksty krytyczne. Warto zaznaczyć, iż również w Polsce artystki takie jak Izabela Gustowska, Zuzanna Janin, Anna Baumgart czy Bogna Burska sięgają po różne techniki filmowe – od dokumentu po *found footage* – wykorzystując je w swoich autorskich działaniach równoległe z innymi formami ekspresji.

**A.O.: W wielu praktykach kulturowych i społecznych, np. na polu walki społecznej czy sztuki, film jest przeciwieństwem elementem większej całości.**

**Sytuacja jeszcze bardziej komplikuje się w sztuce nowych mediów, w posttradycyjnych układach komunikacyjnych, opartych na interaktywności.**

**A.P.:** W utworach interaktywnych film nie ma autonomii autorskiej, ponieważ interaktor przekształca cudze obrazy we własne, łączy techniki *found footage*'u, i remiksu, zatem w takim użytku nie ma on już perspektywy kina czy telewizji. Film w dyspozycywie kina przeznaczony jest do interpretacji (odbiorczej), czyli tego, czego doznają widzowie podczas seansu, natomiast film, dla utworów interaktywnych, przeznaczony jest do użytkowniczej transformacji ich bazowej formy. Różnica między interpretacją (niedotykalnej) formy filmu kina a transformacją bazowej formy podczas operacyjnej percepcji jest oczywista. W takim kontekście kultura staje się chmurą dyspersyjnych frakcji, które mogą być użyte do tworzenia indywidualnych konfiguracji i zlepków, gdzie linearna spoistość i jednorodna całość dzieła (analogowego paradygmatu), nie ma już zastosowania; dysponentem ich koneksji przestaje już być autor, artysta, reżyser itp. Teraz to interaktor z cudzych cząsteczek buduje własne dzieło temporalne często ulotne i jednorazowe i nie musi być funkcjonariuszem kultury, by wytwarzać „filmy”.

**A.O.: Powstają nowe obiegi kulturowe i nowe funkcje przekazów audio-wizualnych...**

**A.P.:** Tak, myślę, że wzrasta użytkowa funkcja filmu (instrukcja, dokumentacja). Ma ona ogromne znaczenie praktyczne i poznawcze, natomiast w sztuce interaktywnych mediów (forpocząty przyszłej kultury) może przygotowywać społeczności

do indywidualnego przekształcania informacji a nie tylko biernego jej pobierania i konsumpcji. To nowe zjawisko (nieistniejące do tej pory), jakim jest medialna interaktywność użytkownicza, przekracza granice i funkcje przypisywane do tej pory sztuce (również filmowej) percypowanej proscenicznie, a przyznaje statut twórczego podmiotu użytkownikowi.

**A.O.: Pojawiają się pytania o kompetencje kulturowe.**

**A.P.:** Operacyjne uczestnictwo w kulturze nie jest warunkowane znajomością cudzych przesłań, wielkich narracji czy sposobów postępowania, ale umiejętnością technicznego przekształcania zasobów kultury zastanej we własne użytkownicze pole interakcji z nimi. Jest techniczną „transformacją zastanego” w przebudowie rzeczywistości. Wartością dominującą nie jest tu interpretacja cudzego utworu, ale interakcja i operacyjne przekształcanie zasobów przez użytkownika w interakcji z urządzeniami technicznymi. Widzimy tu przejście od interpretacji do interakcji z wszelkimi konsekwencjami, jakie wynikają z tej zmiany dla podmiotu uczestniczącego w kulturze. W praktyce może to oznaczać również przechodzenie od wiedzy niezbędnej w interpretowaniu zjawisk kultury do umiejętności operacyjnych niezbędnych w przetwarzaniu kultury. Rejestracja i przetwarzanie obrazów w technice cyfrowej, umożliwiała powszechne posługiwanie się audio obrazami i przestaje być domeną elitarnych twórców, odzwierciedla też wygłodzoną od wieków potrzebę autoekspresji indywidualnej „represjonowaną” przez tzw. kulturę wysoką, politykę, szkołę czy religie narzucające jednokierunkowo swoje obrazy.

**Marek Pieniążek:** Przenikanie światów ekranowych z rzeczywistością dominuje w naszym doświadczeniu. Młodzież w szkole i poza nią swobodnie włącza się w produkcję i konsumpcję filmów, obrazów, jest chyba najbardziej zaawansowaną grupą wiekową w użytkowaniu społecznościowych portali typu Instagram i oczywiście Facebook. Nauczyciele w projektowaniu lekcji też chętnie korzystają z inspiracji filmowych, dlatego film oraz wszelkie jego pochodne wciąż wzmocniają swoją, i tak już istotną, pozycję w kształceniu polonistycznym czy ogólnokulturowym. Nie zmienia to wszakże doniosłości tego, co zapisano w kanonicznych dla szkoły tekstach. Film, zazwyczaj traktowany przez uczniów służebnie, w edukacji odracza tylko moment bliższego spotkania z kanonem. Pracowicie, często wbrew sobie, przygotowuje do awansu kulturowego. Wyznacza łatwiejszy punkt startu, przyspiesza społeczną inicjację. Nie chciałbym jednak przez to powiedzieć, że w ogóle, na masową skalę, film umożliwia prowadzenie lekcji literackich w polskiej szkole. Stał się po prostu integralną częścią kształcenia.

**Sławomir Sikora:** W antropologii od dawna dyskutuje się kwestię, czy film ma służyć tylko edukacji, jest pomocą dydaktyczną. Jak sądzę, wszystkie ważne filmy antropologiczne przekraczają te ostatnie zadania. Są one „wypowiedziami” tworzącymi wiedzę, a nie tylko jej przekazańnikiem, niemniej edukacyjny wymiar filmu jest trudny do przecenienia.

**A.O.: Czy można jednak jakoś podwyższyć, pogłębiać istniejące kompetencje kulturowe, a tym samym wpływać na oryginalność, nowatorstwo dzieł filmowych czy projektów artystycznych, które pojawiają się np. w sieci?**

**R.S.:** Chętnie podzielę się swoim doświadczeniem dydaktycznym. Bardzo często posługuję się fragmentami filmów dla ilustrowania problemów omawianych na zajęciach dotyczących historii i teorii sztuki oraz sztuki współczesnej, na różnych kierunkach artystycznych na Wydziale Sztuki, czy na kulturoznawstwie. Często to fragmenty filmów dokumentalnych, zawierających zdjęcia, kadry z obrazami, dziełami, ale także wypowiedzi artystów, niekiedy odczytywane w tle. Bywają ta także fragmenty zapisów wideo dokumentujących powstawanie albo prezentację dzieła. Na zajęciach dotyczących sztuki współczesnej niektóre z zajęć wypełnione są szczelnie fragmentami instalacji wideo. Rzadziej pojawiają się części filmów fabularnych oraz teledysków, choć także są obecne.

**A.O.: Czy chodzi jedynie o ilustracje wykładu, czy także inne „instrumentalne” wykorzystanie filmu w procesie edukacyjnym?**

**Rafał Solewski:** Cele, którym służą te filmowe materiały, to przede wszystkim ilustracja, elementarna dla zajęć związanych ze sztukami wizualnymi. Także jednak pomagają one wzmocnieniu komentarza i powodują, mam nadzieję, lepsze zapamiętanie treści, dzięki intensywnemu działaniu precyzyjnie zmontowanych obrazu i tekstu.

Ulubionym jednak przeze mnie sposobem korzystania z materiału filmowego jest użycie go jako pretekstu, „katalizatora” i uzasadnienia dla intertekstualnej dygresji: literackiej, filmowej, teatralnej, związanej z kulturą masową. Wtedy mogę „poszaleć”, doprowadzając do spotkań Piero della Francesca, Zbigniewa Herberta, Billa Violi i Marcina Libera. Albo Grünewalda, Richarda Dehmela i Ernsta Tollera z Murnauem, Wernerem Herzogiem, Lilianą Cavani, grupami Laibach i Red Hot Chili Peppers. Popisuję się erudycją i słucham muzyki ze studentami. Krótka, ale zawsze coś... Ostatecznie wykładowca też może mieć trochę przyjemności na zajęciach.

Jest to także „pretekst” do wprowadzania różnego rodzaju retoryki, dyskursów naukowych (związanych różnorako z historią i teorią sztuki, estetyką, literaturą, teorią nowych mediów, teatrem...). Materiał filmowy służy też do analizy poetyki (np. subwersyjności sztuki współczesnej). Materiały są nagrane z telewizji, „ściągnięte” z Youtube’a, rzadko kupione. Zakładam, że mogę pokazywać fragmenty dla celów edukacyjnych, nie łamiąc praw autorskich.

**A.O.: Użytkownicy kultury współczesnej są również jej twórcami i komentatorami. Lubią aktywność, działanie, ludyczność, interakcje, zabawy intertekstualne. Czy można jakoś te preferencje wykorzystać w projektowaniu procesu edukacyjnego?**

**R.S.:** Nie prowadzę zajęć o charakterze artystycznym. Kiedyś jednak, podczas ćwiczeń z integracji sztuki z elementami metodyki<sup>1</sup>, materiałem do pracy na zajęciach i podstawą do zaliczenia była literatura dramatyczna. Zamierzonym finalnym efektem działań stały się etiudy teatralne<sup>2</sup>. Szybko okazało się, że oprócz rzeczywiście

<sup>1</sup> Zajęcia z tego przedmiotu Rafał Solewski prowadził przez kilka lat na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych (A.O.).

<sup>2</sup> Rafał Solewski jest również absolwentem teatrologii (A.O.).

teatralnych przedstawień, materiał do zaliczenia nabierał charakteru filmowego. Bywały to wciąż zapisy teatralnych etiud (np. *Kalkwerku* Bernharda albo *Dawnych czasów* Pintera) lub rodzaj teatru telewizji (np. *Ożenek* Gogola). Jednak z czasem, i to coraz częściej, etiudy zamieniały się w materiał „parafilmowy” (np. *Romeo i Julia* znaleźli się w świecie „kiboli”, podzielonym też na nie lubiące się dzielnice, oraz w instalacje wideo, dla których inspiracją był np. Beckett czy Witkacy. Ostatecznie odstępowałem od koniecznego związku z literaturą, pozostawiając jako wyzwanie problem, np. wolności albo tożsamości osobowej. Wtedy powstawały rzeczywiście instalacje wideo, czasem z elementem gry aktorskiej, cytatem z poezji. Znamienne, że studenci często i z upodobaniem wybierali medium filmu. Choć w dużej części wynikało to z omijania konieczności uczenia się tekstu, to jednak było to też dla nich medium jakby „naturalnie” użyteczne i zrozumiałe. Wcale niewymagająco nazbyt „nowe”.

Studenci sami, spontanicznie, opanowywali programy animacyjne i montażowe, pożyczali profesjonalne kamery, męczyli się strasznie z dźwiękiem... Z drugiej strony ci, którzy pozostali przy teatrze, poruszeni byli interpersonalnymi relacjami kształtującymi się podczas uprawiania tej staroświeckiej dziedziny. Choć wciąż mam zapisane na nośnikach wideo materiały z tych zajęć (lubianych przez studentów), to jednak ich już nie prowadzę. Nie wolno mi, bo nie jestem artystą. Zawsze mi żal, choć rzeczywiście nie miałem odpowiednich kompetencji, by oceniać te produkcje... Dziś takie projekty są inicjowane raczej na kierunku Digital Design.

### **A.O.: Jakie funkcje pełni film w edukacji polonistycznej/kulturowej młodego pokolenia oraz w rozwoju kompetencji kulturowych/polonistycznych u wykładowców przedmiotów humanistycznych?**

**Sławomir Jacek Żurek:** Wartość tej edukacji (oczywiście uwzględniającej dokonujące się na naszych oczach wieloaspektowe przemiany, a nie tkwiącej li tylko w czasach minionych) jest nie do przecenienia dla wszystkich – także w aspekcie ogólnospołecznym. Kształci ona bowiem człowieka otwartego, samodzielnie myślącego, potrafiącego dokonywać wyborów, dokonywać krytycznej oceny otaczającej go rzeczywistości, a więc i przygotowanego do życia w obecnych uwarunkowaniach, a więc do życia we współczesnym świecie. A sami nauczyciele? To dla nich także element rozwoju. Żeby edukować na właściwym poziomie, muszą przecież znać zdobyte nie tylko kultury minionej (bo to należy do zdobytego przez nich wykształcenia), lecz także być na bieżąco z tym, co dopiero powstaje. A poznawanie współczesnych obrazów filmowych do tego należy (kontakt z dobrym kinem rozwija tak samo jak kontakt z dobrą literaturą!).

### **A.O.: A jakie jest miejsce filmu w edukacji kulturowej, medialnej, w kształceniu dziennikarzy, w rozwijaniu kompetencji kulturowych i zawodowych młodego pokolenia czy absolwentów kierunków humanistycznych?**

**Małgorzata Lisowska-Magdziarz:** Muszę przyznać, że dość sceptycznie podchodzę do pomysłu, że film miałby być stosowany jako narzędzie edukacji medialnej czy profesjonalnej. Chyba że mówimy o filmie dokumentalnym, ale to – jak rozumiem – zupełnie inna sprawa. Jeśli chodzi o film jako sztukę, to wydaje mi się, że

równie dobrze moglibyśmy dyskutować na przykład o miejscu literatury czy malarstwa w edukacji medialnej, kształceniu kompetencji kulturalnych czy umiejętności profesjonalnych dziennikarzy. Niby wiemy, że niewątpliwie literatura, film, malarstwo ma znaczenie, ale zamiana ich wprost w narzędzie kształcenia pomija chyba najważniejszy aspekt obcowania człowieka ze sztuką. A przy tym w jakiejś mierze zagraża też chyba radości odbioru; pamiętamy wszyscy ze szkoły, co się potrafi stać z najciekawszą książką, jeśli się ją uczniowi nakaże czytać jako lekturę.

#### **A.O.: Jaka byłaby konkluzja...?**

**M.L.-M.:** Może należałoby zamknąć ten wątek w naszej dyskusji prostym stwierdzeniem, że dobre filmy po prostu trzeba oglądać, jak trzeba czytać dobre książki czy słuchać dobrej muzyki – czyni to człowieka mądrzejszym i niewątpliwie podnosi jego kompetencje kulturalne i potencjał kreatywny. Uczymy się rozumieć filmy, oglądając filmy, uczymy się literatury, czytając dobre książki...

Natomiast jeśli chodzi o realizację tego postulatu – przynajmniej w odniesieniu do filmu – to rzeczywiście widzę jeden poważny problem, który nazwałabym ogólnie rzecz biorąc rozpadem wspólnoty intertekstualnej i pamięci kulturalnej wśród widzów.

#### **A.O.: Dostępność technologii sprawia, że filmy może robić praktycznie każdy, choć oczywiście nie zawsze są to dzieła wartościowe, np. pod względem estetycznym, artystycznym, poznawczym.**

**M.L.-M.:** Życie wśród ogromnej nadprodukcji materiału kulturalnego sprawia, że ludzie z konieczności muszą wybierać tylko niewielki fragment tego, co jest im oferowane. Życie w hedonistycznie nastawionej kulturze konsumpcyjnej powoduje, że wielu wybiera to, co najprzyjemniejsze i najłatwiejsze. Życie w świecie mediów społecznościowych powoduje, że ludzie wybierają swój repertuar kulturalny przewidywalnie, rzadko wychodząc poza własną poznawczą i emocjonalną „bańkę” społecznościową, w której znajdują się głównie tacy sami użytkownicy kultury, w tym samym wieku, o takich samych lub podobnych wartościach, postawach, zainteresowaniach. Życie w środowisku elektronicznie zapośredniczonej inwigilacji sprawia, że systemy regulacyjno-odcieleśniające proponują nam pewien kulturalny repertuar, który okazuje się idealnie dopasowany do tego, co już znamy, widzieliśmy, zaprobowaliśmy, lub co podoba się takim samym ludziom jak my. W rezultacie łatwo dziś spotkać kinomanów, zwłaszcza młodych, którzy oglądają naprawdę mnóstwo, ale wyłącznie nowych i bardzo podobnych, niemal jednakowych filmów (dzięki internetowi dostępność filmów jest dziś przecież nieporównywalna z jakimkolwiek poprzednim okresem).

#### **A.O.: Ale co wpływa na te wybory?**

**M.L.-M.:** Ich repertuar filmowy kształtują algorytmy, nacisk systemu promocyjnego i upodobania ich społeczności. Nie mają pojęcia o czymkolwiek, co zostało nakręcone dziesięć czy dwadzieścia lat temu, nie mówiąc już o dorobku filmowym XX wieku. Nie rozpoznają stylów i gatunków, które nie wchodzą w zakres ich własnych upodobań. Nie potrafią odnaleźć w bieżącej produkcji filmowej związków z rozwojem

sztuki filmowej, nawiązań do innych filmów, do innych sztuk, specyfiki gatunkowej czy estetycznej. Utkwieni w wiecznym tu i teraz, nie używają do odbioru filmu wiedzy o kanonie kulturalnym ani porównań z upodobaniami innych grup, innych generacji, innych plemion konsumenckich. Wydawałoby się, że widzowie skorzystają z powszechnej dzisiaj dostępności każdego właściwie filmu, o którym zechcieliby zamarzyć. Tymczasem jest wręcz przeciwnie – miliony oglądają tylko nową produkcję, tylko w takim gatunku, jaki wydaje się im najłatwiejszy i najbardziej gratyfikujący; często jedynie tylko produkty amerykańskiego przemysłu filmowego.

**A.O.: Wróć zatem do mojego wyjściowego pytania: co z kształceniem dziennikarzy?**

**M.L.-M.:** Wymaganie od nich znajomości kanonu filmowego (i w ogóle wizualnego), świadomości formalnej, umiejętności usytuowania filmów na tle dorobku kultury, w której żyją, wydaje się oczywiste. Nie tylko dlatego że stają się odpowiedzialni za kompetencje medialne i kulturalne innych, lecz także że są w pewnym sensie depozytariuszami pamięci kulturalnej swoich społeczności. Uważam, że w związku z tym konieczne jest stworzenie czegoś w rodzaju kanonu sztuki filmowej dla adeptów dziennikarstwa i innych zawodów okołomedialnych. Zdaję sobie sprawę, że kanon to rzecz ogromnie dyskusyjna, musiałby on nieustannie ewoluować, i być komponowany na podstawie różnych, krzyżujących się i wzajemnie uzupełniających heurystyk. Zaletą współczesnych mediów interaktywnych jest jednak to, że stworzenie – i nieustanna modyfikacja – takiego kanonicznego zasobu jest możliwe. Nie mam tylko pomysłu, jak to zrobić, by młodzież chciała z niego korzystać...

**A.O.: To bardzo ciekawe, może trzeba zacząć edukację filmową wcześniej, np. jeszcze w szkole podstawowej.**

**M.P.:** Film już jest silnie obecny w szkole, ale nie w obrębie niezależnie planowanej edukacji filmowej, ale jako kontekstowe wsparcie i motywator do czytania. To zjawisko świetnie obrazuje poniższa anegdota. Gdy w luźnej rozmowie zadałem przyjaźnionej polonistce pytanie o rolę filmu w edukacji, odparła natychmiast, stanowczo i bez zastanowienia: „kluczowa”! Zaskoczony radykalnością stwierdzenia, ale i wyczuwając rozdrażnienie poruszoną kwestią, poprosiłem o szczegóły. Otóż w krótkich, pełnych emocji zdaniach usłyszałem, że lektury w szkole podstawowej na języku polskim da się omawiać tylko pod warunkiem, że zostały sfilmowane. Książka niesfilmowana nie nadaje się do szkoły, bo jest niezrozumiała, za długa, zbyt skomplikowana etc. Po prostu nie można pytać naraz o całą treść – sugerują uczniowie. To nawet nie wypada, trzeba poprosić o przygotowanie jakiegoś fragmentu albo informacji o wybranej postaci. Ale jak nie będzie tego w opracowaniach i streszczeniach, to tylko film...

**A.O.: Często w dyskursie edukacyjnym wspomina się o przepaściach między pokoleniami: „cyfrowych tubylców” i „cyfrowych imigrantów”. Jak w związku z tym przystosować metody nauczania do „nowomedialnych” oczekiwań uczniów i ich przyzwyczajęń kulturowych?**

**M.P.:** To nowe zadanie dla uniwersytetów kształcących nauczycieli i dla ośrodków metodycznych. Zanim bowiem zdecydujemy się tłumaczyć „cyfrowym tubylcom”, że opozycja książki i filmu wynika z zupełnej odmienności tych dzieł, najpierw zauważmy, co kultura konwergencji zmieniła we wrażliwości naszych uczniów. Relacja książka–film już dawno sama się rozmyła w obustronnych przepływach. Nie jest to winą uczniów, a wynikiem ogólnych i dominujących mechanizmów kulturowych, w których świat tekstu jest o tyle potrzebny, o ile funkcjonalny, o ile łączy się z czymś ważnym, „punktowanym” i atrakcyjnym. Współczesna kultura nie jest tekstocentryczna, jak chcieliby filolodzy i autorzy podstaw programowych do języka polskiego. Biorąc pod uwagę powszechne narzekanie na spadek czytelnictwa warto wreszcie spotkać się z tą prawdą. Przecież wbrew jeremiadom sprzedawców książek i zwolenników tekstocentryzmu intuicja podpowiada ludziom, że książka jest takim samym produktem rynkowym i kulturowym jak film czy serial, w dodatku znacznie droższym i trudniejszym w odbiorze.

**A.O.:** **Jak zatem wykorzystać film we współczesnej edukacji polonistycznej i kulturowej, by zachęcić uczniów do partycypacji i aktywności poznawczej w różnych rejonach współczesnej kultury, w tym w zakresie wiedzy o realiach społecznych?**

**S.J.Ż.:** Film to bardzo ważny tekst kultury w edukacji polonistycznej. W podstawie programowej z roku 2009 wielokrotnie zostało podkreślone, że należy omawiać go na lekcjach języka polskiego jako autonomiczny element. (Cieszy, że nie lekceważy go także obecnie przygotowywana podstawa programowa). Nie chodzi tu jednak o samo oglądanie go przez młodzież wspólnie z nauczycielem polonistą, lecz także o analizowanie i interpretowanie tych obrazów oraz prowadzenie wokół nich dyskusji na lekcjach języka polskiego. Wiele filmów może stać się bowiem pretekstem do kształtowania u uczniów postaw etycznych i aksjologicznych. Młodzież chce, aby rozmawiać z nimi nie tylko o ojczyźnie, lecz i (a może nawet zwłaszcza) o takich problemach jak cierpienie, seksualność czy śmierć, a więc o kwestiach, które często w szkole są tabuizowane.

**M.P.:** Sądę, że droga do kultury literackiej i dobrego stylu, do pamięci kulturowej i korzeni polszczyzny może również przebiegać przez tereny filmu, narracji obrazowych, teledysku, mockdokumentu, efektownych produkcji 3D. Więcej korzyści przyniesie młodzieży solidna (z rozbudowanymi kontekstami) interpretacja psychologiczna i socjologiczna zachowań bohaterów filmów wsparta fragmentami adaptowanych książek, niż samo omawianie, a właściwie opowiadanie uczniom (i tak masowo nieczytanych) lektur, jakże często psutych formalną i nieatrakcyjną analizą.

Wydobywanie w interpretacji różnic pomiędzy działaniami bohatera filmu a bohatera powieści, wskazywanie na swoiste uwiedzenie postacią i atrakcyjnością wizualnej narracji powinno prowadzić do miejsca, w którym uczeń dostrzeże wyrafinowanie języka filmowego. Afektywny odbiór można wówczas skonfrontować z krytycznym odbiorem filmu, ale nie po to, aby odebrać mu energię emancypacyjną, ale aby ją zracjonalizować i (jeśli jest tego warta) potwierdzić.

**A.O.: Jakie filmy dobrać?**

**S.J.Ż.:** Uczniowie – jak wynika z badań prowadzonych przez Instytut Badań Edukacyjnych – nie lubią filmowych adaptacji lektur. Nudzą ich one śmiertelnie. Za to chętnie oglądaliby (omawiali) produkcje współczesne, filmy fantasy, psychologiczne, a nawet historyczne. Dobrze jest sięgać po dzieła zarówno z dorobku kinematografii polskiej, jak i tej zagranicznej – i stopniowo, krok po kroku, wprowadzać uczniów w ambitny repertuar należący do dziesiątej muzy. Czasami na lekcji wystarczy obejrzeć tylko krótki, lecz ciekawy fragment, a cały film rozesłać w pliku e-mailem, by zobaczyli go na spokojnie w domu.

**A.O.: Jakie są najciekawsze badania dotyczące zastosowania filmu w dydaktyce polonistycznej?**

**S.J.Ż.:** Moim zdaniem są to badania prof. Witolda Bobińskiego z Uniwersytetu Jagiellońskiego, który swoje obserwacje zamieścił w licznych publikacjach, szczególnie cenne w tym zakresie są jego dwie ostatnie książki: *Teksty w lustrze ekranu. Oko-filmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego* (2011) oraz *Wykształcić widza. Sztuka oglądania w edukacji polonistycznej* (2016). Warto też korzystać z podręczników do języka polskiego jego autorstwa, odnaleźć tam bowiem można wiele cennych wskazówek. To Bobiński zwrócił uwagę na fakt, że gimnazjalista ogląda rocznie 300 filmów, a czyta najwyżej siedem książek, i na to, że paradoksalnie, jeśli pragniemy powrotu czytelnika do polskiej szkoły, musimy większą uwagę zwracać właśnie na edukację filmową.

**A.O.: Jak można ocenić efektywność takich działań?**

**S.J.Ż.:** Według mnie dziś najważniejszą kwestią w edukacji polonistycznej jest kształcenie kompetencji komunikacyjnych oraz sztuki analizy i interpretacji różnych tekstów kultury. Obraz filmowy doskonale się do tych działań nadaje – należy o nim z uczniami rozmawiać, dyskutować, stawiać poważne pytania. Żyjemy w świecie obrazów i nie wolno ich na lekcjach języka polskiego lekceważyć. Polonista powinien łączyć dwa porządki: literacki i ikoniczny, co ostatecznie będzie z ogromną korzyścią także dla niego (efektowność i efektywność pracy), nie tylko dla jego wychowanków.

**A.O.: Emancypacja przez film?**

**M.P.:** Dlaczego by nie. Szczególną wartością filmów współczesnych jest właśnie ich potencjał poznawczy i emancypacyjny. Czy będą to hollywoodzkie superprodukcje czy niezależne filmy studyjne spod znaku Sundance, pozwalają wyzwalać młodych ludzi spod władzy nudy, biedy, intelektualnego zastoju, prowincjonalizmu, byle jakiej codzienności, braku więzi, a także od schematycznej edukacji humanistycznej, która reprodukuje się na mocy złych ustaw. Filmy demonstrujące współczesne możliwości technologii, diagnozujące najnowsze zagrożenia ekologiczne, analizujące obecność podmiotu w świecie, pokazując afektywnie związanego ze środowiskiem człowieka, pozwalają kształcić naprawdę. Bez popadania w sztuczność łączą ucznia i jego język ze światem. Odsłaniając polityczne manipulacje albo piętując

nieumocowane w żadnej sprawiedliwości społeczne zło oferują ozdrowieńczy potencjał w całym zamieszaniu współczesnej ponowoczesności.

**M.R.:** Tą emancypację widać także w kinie kobiet. Wielość kobiecych praktyk związanych z filmem sprawia, iż pojawia się wiele ujęć kina kobiet i sposobów jego interpretacji. Dla wspomnianej E. Ann Kaplan (około)filmowa twórczość kobiet to wyraz oporu i reakcji na zmieniające się paradygmaty: kultury wizualnej, produkcji i filmowego odbioru. Inne badaczki, jak zajmująca się postmodernizmem Maggie Humm, kładą nacisk na hybrydyczny charakter twórczości kobiet, które w transgresji, w przekraczaniu schematów fabularnych i wizualnych widzą szansę na zaistnienie ze swoim głosem i punktem widzenia.

Na reprezentantki kina kobiet można spoglądać z perspektywy ich stylu lub tematycznych zainteresowań, ale warto potraktować je jako reprezentantki „nowego procesu widzenia i pamiętania”, o którym pisała badaczka Mary Ann Doane w kontekście historycznych zmian w podejściu do kobiecości i dziejów kobiet. Opisana przez nią „nowość” miała polegać na wyeksponowaniu tych aspektów historii albo doświadczeń kobiet, które mogłyby się wydawać zbyt prozaiczne albo też zbyt subiektywne, by stanowić przedmiot artystycznych zainteresowań. Tego rodzaju podejście pozwala zestawić ze sobą: eksperymentatorskie filmy Sally Potter i jej autobiograficzną *Lekcję tanga* z nawiązującymi do własnej biografii realizacjami Małgorzaty Szumowskiej *Ono* i *33 sceny z życia*, przejmującą *Maudie* w reżyserii Aisling Walsh o malarce amatorce i mający równie wyrazistą bohaterkę *Pokot* Agnieszki Holland.

**S.S.:** W tym miejscu naszej dyskusji warto upomnieć się o przykłady etnograficzne, kiedy filmy (media) stają się przestrzenią emancypacji i świadomej politycznej walki o własne prawa, jak również doskonałym środkiem dokumentacji i dystrybucji wiedzy. Jedne z lepiej znanych przykładów pochodzą od Indian Kayapo, którzy sami zaczęli tworzyć filmy; przynajmniej w początkowej fazie wspomagał ich niedawno zmarły antropolog Terence Turner. Twórcze i polityczne wykorzystanie mediów na całym świecie staje się faktem, choć i tu pierwszeństwo należałoby oddać Jeanowi Rouchowi...

**A.O.:** **Współcześnie wiele mówi się w dydaktyce polonistycznej o zwrocie w kierunku nauk społecznych, psychologii, socjologii, antropologii wizualnej. W tym kontekście mowa była choćby o zwrocie afektywnym czy wizualnym?**

**M.P.:** To rzeczywiście istotne sprawy. Można powiedzieć, że fundamentalne dla rozwoju dojrzałej, ponowoczesnej polonistycznej dydaktyki. Jednak wiedza o afektywnym zwrocie jeszcze nie dotarła na poziom praktyki szkolnej. Nauczyciele i uczniowie są w tych procesach zdani na własne intuicje. Warto więc wrócić do wypowiedzi profesora Antoniego Porczaka, który podkreślał transformacyjny wpływ filmu na rzeczywistość odbiorcy. Biorąc pod uwagę tak poważne zmiany w stylu odbioru, zanim – jako obrońcy kanonu i literatury – zdezawuujemy emocje uczniów płynące z odbioru gry fabularnej czy adaptacji filmowej, lepiej zwróćmy uwagę na zjawiska, które rozgrywają się pomiędzy odbiorcą a ekranem. Dlatego niechętnie mówię o filmie jako o tekście kultury, uważam, że to niebezpieczne uproszczenie,

które fałszywie podtrzymuje dominującą rolę tekstu i zdystansowania w spojrzeniu na formy naszego doświadczenia. Tam, gdzie film się wydarza, nie ma miejsca na semiotykę, jest przeżywana obecność i wzajemne immersyjne wchłonięcie. Film, a ostatnio serial, staje się dominującą rzeczywistością w domu, przy biurku, w kinie, nawet w autobusie, gdy oglądamy go na ekranie komórki. Ekstazywna alternatywność rzeczywistości wydarza się wciąż, właśnie za sprawą zerwania więzi z oficjalnie narzuconym sensem, rodzi się po porzuceniu myśli o kompletności przekazu albo estetyce dzieła. Film czy teledysk mają moc transformacji rzeczywistości i stwarzania upragnionych światów... W związku z tym pojawia się potrzeba nowych kompetencji w nawigowaniu między „tekstowymi światami” a rzeczywistością wizualnie pobudzanych afektów.

**A.O.: Nasunęła mi się ważna kwestia związana właśnie z wrażliwością estetyczną, etyczną, moralną. Czy i jak przenikają się te płaszczyzny we współczesnym doświadczeniu odbiorczym i twórczym?**

Witold Kawecki: Sądzę, że te zagadnienia są niezwykle ważne dla wzbogacenia naszej dyskusji. Inspirującą wydaje się, np. refleksja nad tym, czy film może odzwierciedlać stany duszy ludzkiej, prowadzić do wiary, czy może on w sposób skuteczny przyczyniać się do ewangelizacji? Czy we współczesnych obrazach filmowych obecne jest *sacrum*? Czy film jest *locus theologicus*, czyli – czy znajdziemy w nim argumenty do teologicznego rozumowania (potrzebne zresztą nie tylko dla teologów), kryteria prawdy, nadprzyrodzony zmysł wiary, „znaki czasów”? Dalej, czy widowisko filmowe może być właściwą dla teologii argumentacją i jednocześnie pozwala badać dowodliwość zdań teologicznych? Topika teologiczna jest bowiem usystematyzowanym katalogiem źródeł dowodów teologicznych i zasad ich stosowania, czyli źródeł dla badań w teologii, które dostarczałyby argumentów dla rozwiązywania problemów teologicznych.

Kolejny dylemat: Czy Boga da się sfilmować, skoro święty Jan mówi, że „Boga nikt nigdy nie widział” (J 1,18)? Zgodnie z nauką Kościoła, Boga można oglądać w miłości i wewnętrznym doświadczeniu i tak go też musi przedstawiać narracja filmowa.

**A.O.: Czy jednak takie filmy istnieją?**

**W.K.:** Tak, z całym przekonaniem tak. Takie filmy robili Bresson, Dreyer, Bergman, Fellini, Olmi, Ozu, Mizoguchi czy Tarkowski, a na naszym polskim gruncie Zanussi i Kieślowski. Muszą to być filmy, które dostrzegają sens pod widocznym bezsensem; które potrafią ukazać w życiu duchowym człowieka jego „ja”, które zdolne jest do wewnętrznej komunikacji z ukochaną osobą. Filmy, które są poszukiwaniem sensu, choćby pod ukrytą powłoką rzeczywistości. Są to filmy, poprzez które nawracamy się na rzeczywistość.

**A.O.: Film pełni więc także istotną funkcję w rozwoju moralnym, duchowym... Ciekawi mnie, czy tzw. filmy zastane, ujmując to w języku socjologicznym, mogą być wykorzystane do takich celów?**

**W.K.:** Oczywiście, że tak. Przyjmuje się, że około 20 procent wyprodukowanych filmów może być zakwalifikowanych do filmów duchowych, tak przynajmniej uważa

Papieska Rada ds. Kultury. Festiwal III Tysiąclecia w Rzymie w 2000 roku przygotowany m.in. przez Papieską Radę ds. Kultury uznał, że istnieje kategoria filmu duchowego, obok filmu religijnego istnieje film, który ma wymiar transcendentny, który pogłębia zainteresowania religijne, filozoficzne, estetyczne i społeczne, który daje pewną humanistyczną perspektywę. Pozwala ona rozpoznać w sposób pośredni albo bezpośrednio tajemnicę człowieczeństwa, ale także tajemnicę Boga. Film duchowy (religijny) proponuje wielkie tematy dotyczące sensu życia i śmierci, relacji międzyludzkich, dróg miłości, sprawiedliwości i wymagań etycznych, solidarności i wolności, wyborów ludzkich, przebaczenia i pojednania, walki między dobrem a złem, czy też porusza tajemnicę piękna. Takim filmem jest np. francuska produkcja *Ludzie Boga*, która w pierwszych tygodniach po wejściu na ekrany miała olbrzymią publiczność, gdy w zlaicyzowanej Francji obejrzało ją kilka milionów widzów. To samo możemy powiedzieć o *Pasji* Mela Gibsona, która nie tylko była wielkim wydarzeniem duchowym, ale i finansowym. Ogromnym powodzeniem cieszyła się też *Wielka cisza* Philipa Groninga. Reasumując, jest zapotrzebowanie na tę tematykę, choć wielu twórców ulega „politycznej poprawności” i nie szuka inspiracji religijnych, a w „supermarkecie kultury” ta tematyka uważana jest za niszową.

**A.O.:** Zwraca się również uwagę na modelujący, edukacyjny, filmo-terapeutyczny wymiar relacji między filmem a uczniem, szerzej: widzom.

**M.P.:** Dlatego warto docenić edukacyjny potencjał momentu spotkania z intensywną obecnością bohatera filmowego; momentu, który pozostaje ściśle i indywidualnie nasz. Dopiero uznanie tego faktu i docenienie jego roli w odbiorze pozwala „ruszyć” z odpowiedzialną i edukacyjnie funkcjonalną interpretacją. Bohater filmowy jest tworem medialnym, ale w momencie kognitywnego i afektywnego „szepienia się” z naszą wrażliwością, zaczyna funkcjonować jak każdy z realnych ludzi, który również formom mediatyzacji w codziennych relacjach podlega. W mojej koncepcji nauczania nazwanej „Uczeń jako aktor kulturowy” (2013) odślaniam właśnie tę dynamikę współczesnej tożsamości. Spotkanie z zajmującą postacią filmową silnie aktywizuje proces „wytwarzania” siebie, zachęca do introspekcji.

Każdy z nas jest przecież w znacznej mierze „sztuczny”, wyprodukowany przez normy, „gra konwencjami”, „mówi według ustalonych scenariuszy kulturowych”<sup>3</sup> i dla uzyskania określonego celu. Potrzeba bardzo wyjątkowego teatru, aby przekroczyć te interesowne „gry z mediatyzacją”, tak w życiu, jak w sztuce. Powoli zanika opozycja między tzw. rzeczywistością a fikcją, zwłaszcza że i teatr, jak nasze życie, staje się nieprawdopodobnie silnie zmediatyzowany i technologizowany. Film, na nowo „zaczarowując świat”, pozwala też silniej praktykować eksponowane wartości.

**W.K.:** Osobiście, z własnej perspektywy pragnę dodać, iż kino posiada swoją magię, może ono ewangelizować, a nawet, nawracać. Szkoda, że tak rzadko wykorzystywane jest ono w kazaniach, katechezach, teologii praktycznej. Weszliśmy jako teologowie w pewien żargon teologiczny, przyjęliśmy pewien sposób mówienia o Bogu i nie rozumiemy, że ludzie nas nie pojmują, gdyż nie potrafimy przełożyć teologii na

<sup>3</sup> W tym kontekście por. ustalenia etnometodologii oraz intrekcjonizmu symbolicznego (A.O.).

współczesny kod kulturowy. Do tego służy teologia piękna, teologia obrazu, teologia wizualna.

Musimy zwracać uwagę na lepszą edukację kulturową duchowieństwa, także w zakresie wyposażenia, estetyki kościołów, architektury, bo za dużo kiczu religijnego wdziera się do naszego religijnego życia, ale także promując projekcję wartościowych filmów. Gdyby się udało stworzyć wspólnego dystrybutora filmów wartościowych, coś w rodzaju kina obwoźnego wędrującego po parafiach, dzięki czemu „za grosze” ludzie mogliby oglądać wartościowe filmy, to byłaby to ewangelizacja poprzez obraz.

**A.O.: Jakie inne zastosowania filmu wynikają z Państwa doświadczeń edukacyjnych?**

**Paweł Tański:** Chciałbym w dyskusji redakcyjnej oddać swój głos na temat roli i funkcji teledysku w edukacji kulturowej. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że temat ten wymagałby całej serii konferencji naukowych, cyklu publikacji – monografii wieloautorskich, podejmujących ów aspekt namysłu w antropologii kultury. Moją wypowiedź chciałbym traktować jako szkic szkicu, rodzaj sprawozdania z „badań terenowych”, mimo lapidarności i szkicowości – bardzo konkretny i pokazujący w mikroobserwacji szerszy problem, czy inaczej mówiąc – zdanie relacji z doświadczeń dydaktyka wizytującego.

Otóż – jako pracownik i kierownik Zakładu Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu wyszedłem z inicjatywą, by prowadzić lekcje edukacji kulturowej (czy, powiedzmy, wiedzy o kulturze) w wybranych szkołach oraz placówkach kultury, nie tylko województwa kujawsko-pomorskiego<sup>4</sup>.

**A.O.: Jak „organizacyjnie” wyglądają takie lekcje?**

**P.T.:** Moja propozycja dotyczyła interpretacji trzech utworów: *Hermetyczne miejsca publiczne* (prod. Hero Team) grupy Hotel Kosmos, *In Your Room* (reż. Anton Corbijn) Depeche Mode oraz *Sugar* (reż. Joe Vanhoutteghem) formacji Editors. Wszystkie trzy teledyski tych trzech formacji – jednej polskiej i dwóch anglojęzycznych – łączyła opowieść o doświadczaniu przestrzeni, o przekraczaniu granic miejsc, by kształtować swoją tożsamość, bycia „tu i teraz”.

**A.O.: Zagadnienia ważne dla młodzieży, młodych dorosłych. W tym wieku pojawiają się przecież pytania o tożsamość, o „zakotwiczenie w świecie”, o sens życia, o relacje międzyludzkie. Ujawniają się w ich życiu również silne emocje, dylematy etyczne i moralne, trudne sytuacje rodzinne, problemy w szkole i w relacjach z rówieśnikami, „zawirowania” w związkach. Trudno często**

<sup>4</sup> Od 13 stycznia do 4 grudnia 2016 r. odwiedziłem dziewięć placówek: Zespół Szkół Ogólnokształcących i Zawodowych w Solcu Kujawskim; Liceum im. Marii Konopnickiej we Włocławku; Gimnazjum nr 4 we Włocławku; Zespół Szkół Ogólnokształcących i Zawodowych w Solcu Kujawskim; dwie szkoły na Kaszubach: Zespół Kształcenia w Wielkim Klinczu oraz I Liceum Ogólnokształcące w Kościerzynie; II Liceum Ogólnokształcące w Chojnicach; Zespół Szkół im. Stefana Żeromskiego w Iławie; Port Śródlądowy w Iławie; Muzeum Regionalne w Jarocinie, oddział – Spichlerz Polskiego Rocka.

**mówić o tych problemach egzystencjalnych językiem *stricte* filozoficznym czy psychologicznym.**

**P.T.:** Tak jest w istocie. Dlatego też wybrałem teledyski, które odnoszą się do problemów ważnych dla osób w tym wieku. Piosenka zespołu Hotel Kosmos w warstwie tekstowej opowiada o wolności, którą daje bohaterowi tekstu jego partnerka. W warstwie wizualnej to nasycona bladymi barwami historia o młodym człowieku, oglądającym fotografie w mieszkaniu i wybiegającym w świat. Taka wizualizacja narracji świetnie dopełnia główny temat utworu – tęsknotę za wolnością i miłością. Z kolei teledysk Depeche Mode zwraca uwagę tym, że przez cały czas jego trwania widać na ekranie wielką żarówkę, która symbolizować może tytułowy pokój – jest to miejsce, w którym pragnie przebywać bohater tekstu, bo jest to bliska przestrzeń jego ukochanej. Kolorystyka – czerwień i czerń odsyłają do pradawnych metafor miłości i śmierci, Erosa i Tanatosa. O tym też traktuje ta piosenka – to przejmująca historia o miłości i lęku przed przemijaniem.

Trzeci zaś obraz – grupy Editors – rozgrywa się w przestrzeni jakiegoś starego, opuszczonego budynku, w którym formacja gra. Oprócz członków zespołu pojawiają się w teledysku młodzi ludzie, którzy są miotani po tym miejscu, ściany budynku to napierają na nich, podobnie jak na grających muzyków, to odsuwają się od ludzi. W ten sposób – poetycki, metaforyczny, symboliczny – za pomocą obrazu została ukazana główna myśl utworu – lęk przed niepamięcią, odchodzeniem w przyszłość, przed przemijaniem i śmiercią. Gra muzyków jest autotematycznym manifestem twórczości na przekór nicości, jakkolwiek by to patetycznie nie brzmiało.

**A.O.: Jak reagowali uczniowie szkół licealnych na te piosenki?**

**P.T.:** W rozmowach, dyskusjach po wykładach, podkreślali fakt transmedialności przekazów rockowych, to, że ważne są interpretacje tekstów utworów słowno-muzycznych oraz, iż teledyski znakomicie uzupełniają te warstwy słowne i dźwiękowe. Analiza obrazów filmowych udowodniła, że poetyka teledysku świetnie nadaje się do tego, by być metaforycznym komentarzem do tekstu piosenki, z czego uczniowie, do czego się przyznawali, nie zdawali sobie sprawy, czy też – ten fakt w codziennych doświadczeniach odbiorczych pomijali. Sądzę, że moje eksperymenty dydaktyczne są dowodem na to, iż kultura rocka powinna być (szerzej) obecna podczas lekcji dotyczących kultury, uczniowie są bardzo zainteresowani tym obszarem kultury, a teledyski są świetnym materiałem do analizy i interpretacji fenomenów twórczości.

**A.O.: A zatem poprzez film można edukować i społecznie, i psychologicznie i kulturowo. Mówiliśmy w naszej dyskusji sporo o wielu zastosowaniach filmu, o wielu rozmaitych jego użyciach i funkcjach. Nasza dyskusja nie byłaby „pełna”, gdybyśmy nie poruszyli roli filmu w badaniach antropologicznych i kulturowych.**

**S.S.:** Też tak uważam. Film etnograficzny czy antropologiczny<sup>5</sup> jest niemal równieśnikiem samego filmu. Pierwszy zapis uznawany za etnograficzny pochodzi z 1898

---

<sup>5</sup> Dla potrzeb tej wypowiedzi uznajmy, że są to pojęcia prawie synonimiczne – choć to nieco bardziej skomplikowana kwestia (S.S.).

roku. Ba, odwołując się do dzisiejszych rozróżnień, można by nawet niektóre z pierwszych filmów braci Lumière – wyjście robotników z fabryki – uznać za filmy, czy raczej zapisy, etnograficzne. Powiada się również, że antropologia jest jedną z niewielu dziedzin, które uznały film za pełnoprawny sposób wyrażania wiedzy antropologicznej. Tak twierdził, np. Karl Heider. Ale to powiedziawszy, wypada jednocześnie stwierdzić: skoro jest tak dobrze, to dlaczego jest – mówiąc nieco ironicznie – tak średnio... I nie odwołuję się tu do często cytowanych, sarkastycznych wręcz, uwag Eliota Weinbergera (człowieka spoza dyscypliny), który zarzucał filmowcom-ethnografom m.in. pozorny obiektywizm i „przezroczystość” (w znaczeniu niewpływania na filmowaną rzeczywistość), a którego uwagi były tyleż celne, co, już wtedy, gdy były formułowane na początku lat 90., nieaktualne.

**A.O.: Twórca zawsze wpływa na dzieło, a film jest wyrazem i wynikiem określonych praktyk społecznych... Czy film może być dobrym narzędziem badania czy poznania antropologicznego?**

**S.S.:** Myślę, że (pozorna) słabość filmu antropologicznego wynika przede wszystkim z tego, że poetyki języka filmu i języka pisanego niekoniecznie są zbieżne, a umiejętność sprawnego posługiwania się jednym, nie musi przekładać się na biegłe władanie drugim. „Dwujęzyczność” w tym zakresie jest raczej rzadka: Jean Rouch, Robert Gardner, David Mac Dougall, a w młodszym pokoleniu np. Daniela Vávrová czy Lucien Castaing-Taylor. Kooperacja antropologa z filmowcem nie zawsze się udawała, również właśnie z uwagi na niekompatybilność języków, którymi się posługują, i wynikające czasem spory kompetencyjne.

**A.O.: Przez lata zmieniały się techniki i technologie robienia filmów. Jaki miało to wpływ na praktyki antropologiczne?**

**S.S.:** Tworzenie filmów powinno być dziś przynajmniej częściowo łatwiejsze, z uwagi na większą „poręczność” i dostępność sprzętu, ale także ze względu na zdecydowane rozluźnienie kanonów tego, jaką formę może przybierać praca naukowa. Choć tu ważne zastrzeżenie: swego czasu Clifford Geertz, jeden z autorytetów uznanych nie tylko przez antropologów, twierdził, że esej jest jednym z „naturalnych” gatunków antropologicznych. Dziś nazwanie własnej pracy „esejem” dyskwalifikuje ją w „świecie nauki”, uniemożliwia staranie się o dofinansowanie ministerialne, ale także np. o nagrodę Klio (Wydział Historyczny UW). To osobliwe zresztą, że parę lat temu uzyskałem grant (z MNiSW) na realizację filmu antropologicznego, zaś polski system oceny dokonań naukowych nie przewidywał wówczas punktów za zrobienie filmu, i nic się w tej kwestii nie zmieniło. A tworzenie filmu to zazwyczaj praca zdecydowanie trudniejsza i bardziej pracochłonna niż np. napisanie artykułu.

Podążając dalej tym tropem i mówiąc bez ogródek: rzadko kiedy porównujemy pisane prace antropologów z literaturą piękną (myślę o języku i stylu), często natomiast mamy osobliwą skłonność, aby odnosić (w ocenie) filmy etnograficzne do repertuaru „wielkiego kina” czy dokumentu dużego formatu i oceniać je z tej perspektywy. Oczywiście można znaleźć przypadki – np. *Kronika pewnego lata* Roucha i Jeana Morina – kiedy jakiś film antropologiczny staje się wyznacznikiem gatunku, kamieniem milowym w historii kina, ale to rzadkość.

**A.O.: Czasem odnosi się również filmy antropologiczne do kategorii: „prawdy”, „autentyczności” ...**

**S.S.:** Wielkość Jeana Roucha polegała na tym, że potrafił on w wielu przypadkach dostosowywać formę do zastanych okoliczności tworzenia filmu. Wynałazł np. gatunek „etnofikcji” (jeszcze w latach 50.), który można by krótko zdefiniować jako tworzenie fabuł wymyślanych wraz z jego „etnicznymi przyjaciółmi” z Afryki, opowiadających o ich życiu. Idea współpracy przy wytwarzaniu wiedzy etnograficznej, która dziś bywa uznana za należącą do kanonu, ma swoje źródła i ciekawą realizację właśnie w filmach Roucha.

Można chyba twierdzić, że filmy antropologiczne zbyt często stają się tylko zapisem pewnej rzeczywistości, „dokumentem” tworzonym niejako przy okazji innych prac, a nie kreatywnym badaniem i samodzielnym dziełem (nawet jeśli popartym później pracami pisаныmi), gdzie widać antropologiczne myślenie i „etnograficzną sygnaturę”. Choć i tu są świetne nowe przykłady. Można powiedzieć, że Rouch naruszył opozycję podmiot – przedmiot zapisu. Daniela Vávrová (James Cook University) przez wiele lat realizowała projekt, w którym – z odwołaniem do Roucha – wykorzystywała kamerę jako katalizator spotkania. Kamera miała stać się medium kontaktu i rzeczywiście wchodziła w bardzo ciekawe relacje z podmiotami (dziećmi i dorosłymi) na Nowej Gwinei. Głównym rezultatem tego projektu, poza doktoratem, był szalenie zmysłowy dokument partycypacji w tamtej rzeczywistości. Tytuł mówi za siebie: *Skin has Eyes and Ears: audio-visual ethnography in a Sepik society* (2014). To niby film obserwacyjny, ale w zdecydowanie nowym stylu. Cieleśna obecność Vávrovej, zmysłowość rzeczywistości są bardzo wyczuwalne; jesteśmy zdecydowanie bliżej deklaracji Bronisława Malinowskiego: zobaczyć ich oczami, poczuć tak, jak oni czują. Jeszcze dalej, jak sądzę, a może tylko inną drogą, poszli Véréna Paravel i Lucien Taylor w filmie *Leviathan* (2012). Skorzystali oni z małych, wodoszczelnych kamer przymocowanych m.in. do robotników pracujących na trawlerze do połowu ryb, którzy wykonywali swoją pracę często w ekstremalnych warunkach pogodowych. Zmontowany film kompletnie zrywa z relacjami patrzący/obserwujący, podmiot/rzeczywistość. Kto patrzy tu na kogo? My na „naturę”, czy natura na nas? Zrywa z obrazowością, do której przywykliśmy. To zupełnie odmienna wizja tego, czym może być przestrzeń czy czasoprzestrzeń. Jak sądzę, można się tu dopatrywać inspiracji koncepcjami Bruno Latoura, ale być może także Tima Ingolda. Zupełnie innego spojrzenia na to, czym może być środowisko, czym jest mocno utrwalone w nas relacje natura – kultura czy ciało – rzeczywistość. Taylor założył Sensory Ethnography Lab na Uniwersytecie Harvarda, gdzie powstają świetne i wyzywające filmy.

**A.O.: Jak sytuacja wygląda w Polsce?**

**S.S.:** Trudno w Polsce znaleźć, niestety, analogiczne dzieła. Wśród polskich antropologów świadomość tego, czym jest lub może być wizualność, bywa umiarkowana. Zdarza się, że traktują oni pocztówki z czasów kolonialnych jako „nieinwazyjny wgląd” w ówczesną rzeczywistość... To raczej pozytywistyczne myślenie. Od pewnego już czasu próbuję ze studentami oglądać zarówno polskie dokumenty, jak i filmy antropologiczne i, oczywiście, dyskutować na ich temat przy uwzględnieniu

różnych perspektyw. Bywają to zajęcia inspirujące i pokrzepiające, choć mam wrażenie, że przez „ogół” kadry są traktowane jako boczna droga.

Warto też wspomnieć o kwestii etyki. Kiedy na ekranie pojawiają się konkretni ludzie, to nie da się ich wypowiedzi i wizerunku łatwo zanonimizować. To bywa bardzo dużym wyzwaniem dla filmu antropologicznego. Komisje etyki, które zatwierdzają dziś projekty (niekoniecznie u nas, ale na Zachodzie), kierują się bardzo restrykcyjnymi kryteriami przy ich ocenie.

#### **A.O.: Film niemal od zawsze uczestniczył w dziele ewangelizacji...**

**W.K.:** To prawda. Najpierw nastąpił dynamiczny rozwój filmów o tematyce religijnej. Kościół od zawsze zainteresowany był „ruchomym obrazem”, generalnie prezentowanym w kinematografii i telewizji. Gdy w 1895 roku bracia Lumiere wynaleźli kinematograf, dzięki któremu zaczęto kręcić pierwsze filmy dokumentalne, prawie natychmiast, bo już w 1897, powstał pierwszy film o tematyce religijnej. Louis Lumiere w czeskich Horzycach sfilmował 13 sekwencji pasji Jezusa zatytułowanej *La Pasion*. W tym samym czasie w USA Richard Hollman zrealizował widowisko pasyjne *Passion Play*, które spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem. Dwa lata później wszedł na ekrany kin film George’a Halota *Życie i cierpienie Jezusa* oraz *Chrystus kroczący po falach* Georgesa Meliesa. Były to pierwsze obrazy fabularyzowane i sensacyjne. Po drugiej wojnie światowej pojawia się na szeroką skalę telewizja zmuszająca kino do konkurencyjnego zastosowania nowych technologii. Tak powstaje CinemaScope, czyli panoramiczny ekran. Rzecz ciekawa, jako pierwszy na tym ekranie wyświetlony zostaje film religijny *Szata* z 1953 roku w reżyserii Henry Kostera, opowiadający o rzymskim żołnierzu, który bierze udział w losowaniu szaty przed chwilą ukrzyżowanego Jezusa.

#### **A.O.: Jak zmieniał się stosunek Kościoła do mediów audiowizualnych?**

**W.K.:** Cóż, nie był on statyczny, a nawet podlegał dynamicznej ewolucji: pierwszy to czas negacji, niechęci a nawet zwalczania kinematografii jako zjawiska naruszającego sytuację społeczno-kulturową Kościoła, zagrażającego jego systemowi moralnemu i laicyzującego świadomość. Drugi okres, to wyraźna zmiana stanowiska, zwłaszcza pod wpływem nowych mediów – radia i telewizji, gdy nie można już było lekceważyć tak potężnej siły oddziaływania tego środka komunikacji. Sobór Watykański II wyznaczył w tym zakresie nowe kierunki postrzegania mediów i wykorzystywania ich w pracy ewangelizacyjnej Kościoła. Okres trzeci, posoborowy, tj. świadome włączenie mediów w proces głoszenia religijnego credo.

#### **A.O.: Potem pojawiały się kolejne dokumenty regulujące stosunek Kościoła do świata mediów...**

**W.K.:** Kościół zawsze dostrzegał tę zdolność tworzenia wspólnoty ludzkiej przez telewizję, dlatego od początku jej powstania niejako jej towarzyszył. Tak było za pontyfikatu Piusa XII i jego znanej encykliki „*Miranda prorsus*” będącej „summą” przedsoborowego nauczania o środkach społecznego przekazu, tak też było na Soborze Watykańskim II – czego wyrazem był soborowy dekret „*Inter mirifica*” – wyrażający stosunek Kościoła do massmediów. Nie inaczej było także po Soborze, gdy

powołana w 1964 roku przez Pawła VI Papieska Komisja ds. Środków Społecznego Przekazu wydała 23 maja 1971 roku instrukcję duszpasterską „Communio et progressio” będącą wykładnią teologii środków społecznego przekazu.

Za pontyfikatu Jana Pawła II ta sama Komisja, biorąc pod uwagę nowe uwarunkowania w rozwoju mediów wydała dokument o charakterze duszpasterskim zatytułowany „Aetatis novae” (1992). Poza tym pojawiły się i inne ważne dokumenty: *Podręcznik do kształcenia przyszłych kapłanów w sprawie środków społecznego przekazu* (1986), *Pornografia i przemoc w środkach społecznego przekazu* (1989), *Sto lat kina* (1995–1996), *Etyka w reklamie* (1997), *Kościół a Internet* (2002), czy też *List apostolski Jana Pawła II „Szybki rozwój”* (2005).

**A.O.: Bardzo dziękuję Państwu za udział w dyskusji redakcyjnej oraz inspirującą wypowiedzi.**