

Cele edukacji filmowej w Polsce: konteksty instytucjonalne i tendencje rozwojowe

Co to jest edukacja filmowa?

Edukacja filmowa [...] to nie określona dyscyplina dydaktyki, lecz pewien proces, czyli system czynności, system powiązanych ze sobą oddziaływań wychowawczych oraz przekazywania określonej wiedzy i kształtowania umiejętności.

Ewelina Nurczyńska-Fidelska,
Edukacja filmowa na tle kultury literackiej, 1989

Edukacja filmowa (*film education*): 1. indywidualny proces dojrzewania człowieka do odbioru kina i sztuki filmowej, 2. proces kształcenia prowadzony na bazie systemu oświaty i instytucji kulturalnych zmierzających do wychowania dojrzałych odbiorców filmu.

Marek Hendrykowski,
Słownik terminów filmowych, 1994

Edukacja filmowa polega na ułatwianiu dzieciom i młodym ludziom dostępu do filmów – w szkole i w kinie; kształtowaniu umiejętności krytycznego odbioru sztuki filmu i nauki dyskusji o problemach, które porusza i emocjach, jakie wywołuje; zachęcaniu młodych ludzi, aby używali filmu jako środka wyrazu ich osobowości i wyobraźni, co wiąże się z nauką praktycznej realizacji różnych form filmowych.

Brytyjski Instytut Filmowy
(cyt. za: Polski Instytut Sztuki Filmowej, luty 2016)¹

¹ Definicja wypracowana przez Brytyjski Instytut Filmowy cytowana była przez PISF na podstronie poświęconej edukacji filmowej od około 2006 do lutego 2016 roku, kiedy to strona uległa reorganizacji. Cytowana wcześniej definicja została usunięta, a stronę poświęconą edukacji zastąpiono linkiem do witryny Koalicji dla Edukacji Filmowej, której misję określono jako „Przybliżenie młodemu pokoleniu i osobom pracującym na jego rzecz zagadnień praktycznych, teoretycznych i historycznych, związanych z filmem, w sposób atrakcyjny, nowatorski – w postaci różnorodnych komplementarnych działań”. <http://www.koalicjafilmowa.pl/> (dostęp: 1 czerwca 2016).

Pytanie postawione na początku tekstu wydaje się całkowicie banalne, a odpowiedź z pozoru oczywista. Warto jednak zwrócić uwagę na zmiany w sposobie definiowania tej działalności, ponieważ wynikają one z różnych przyczyn, niekoniecznie związanych z rozwojem samej edukacji filmowej w zakresie jej teorii i praktyki. Definicje edukacji filmowej, zarówno te powstałe na rodzimym gruncie, jak i adaptowane z tradycji europejskich instytucji kultury, oscylują wokół różnego sposobu rozumienia samego przedmiotu – filmu (dzieła artystycznego, tekstu kultury, komunikatu audiowizualnego), jak również zakresu wiedzy o filmie (historia filmu, teoria filmu: język filmu, narracja, gatunki, styl itd.). Warto podkreślić, iż edukacja filmowa może być traktowana samodzielnie albo jako część edukacji medialnej i rozwijana w jej ramach. Co więcej, współczesne koncepcje zakładają o wiele większe otwarcie wiedzy teoretycznej na umiejętności praktyczne (nie tylko krytyczno-filmowe: w zakresie „czytania”, interpretacji, wartościowania dzieła filmowego, ale także realizatorskie: pisanie scenariusza, organizacja planu filmowego, montaż). O ile kształcenie kompetencji odbiorczych stosunkowo szybko stało się ważne dla oficjalnych form edukacji (przynajmniej na poziomie deklaracji), o tyle nauka umiejętności realizatorskich jest zjawiskiem, które mogło pojawić się na większą skalę stosunkowo niedawno (choć postulowane już było w latach 60.) wraz z dostępem do kamer filmowych, w które obecnie zaopatrzony jest dosłownie każdy użytkownik telefonu. Niewątpliwie definicja, którą posługiwał się PISF w latach 2006–2016, silnie podkreślała ten aspekt praktyczny, który wcześniej w polskich rozważaniach praktycznie nie funkcjonował; nawiązanie do definicji BFI, było impulsem do uwzględnienia nowoczesnych tendencji w edukacji filmowej.

Ważnym aspektem jest także ewolucja adresata edukacji filmowej. Ewelina Nurczyńska-Fidelska podkreśla, co prawda, iż „nie jest to dyscyplina dydaktyki”, ale wskazuje na „złożony proces wychowawczy” jako najważniejszy komponent, tradycyjnie rezerwowany przecież dla form szkolnej pracy (i w tym kontekście była formułowana jej definicja). Warto mocno zaakcentować, iż obecnie edukacja filmowa rozumiana jest o wiele szerzej i obejmuje nie tylko zajęcia pozalekcyjne i pozaszkolne dedykowane dla dzieci i młodzieży, ale również upowszechnianie kultury filmowej i edukację adresowaną do dorosłych. Definicja, którą proponuje Marek Hendrykowski, właśnie ten element akcentuje w pierwszym punkcie: „indywidualny proces dojrzewania człowieka do odbioru kina i sztuki filmowej”, jak i w drugim, wskazując obok systemu oświaty także instytucje kultury odpowiedzialne za współdziałanie w tym procesie.

Warto zwrócić uwagę, iż obecnie deklarowana misja Koalicji dla Edukacji Filmowej uwzględnia zarówno młode pokolenie, jak i osoby

pracujące na jego rzecz jako adresata kształcenia w zakresie „zagadnień praktycznych, teoretycznych i historycznych, związanych z filmem”². Podkreślenie roli nauczycieli i edukatorów wydaje się ważnym czynnikiem, zarówno na tle specyfiki edukacji filmowej w polskiej oświacie, jak i zgodne z programowym założeniem szeroko promowanym w państwach Unii Europejskiej. Pierwszym celem współpracy europejskiej w edukacji (obejmującej kształcenie, szkolenie, samokształcenie) do roku 2020 jest urzeczywistnienie idei uczenia się przez całe życie i mobilności edukacyjnej, co wiązało się między innymi z przygotowaniami Polski do perspektywy finansowej UE na lata 2014–2020³.

Czy jednak to funkcjonujące w „misji edukacyjnej” rozszerzenie jest wystarczające? Czy realizuje tendencje obecne w europejskich instytucjach? Czy Koalicja dla Edukacji Filmowej wskazuje na strategię nie tylko ważną dziś, ale projektującą przyszłość edukacji filmowej w Polsce?

Zanim odpowiem na te pytania, chciałam odnotować pewne istotne, jak sądzę, powiązania edukacji filmowej z historycznymi kontekstami filmoznawstwa jako dyscypliny i przedmiotu studiów. Zaproponowana poniżej klasyfikacja tej problematyki jest rozwinięciem i uzupełnieniem podziału wprowadzonego przez Witolda Bobińskiego⁴.

Przyczyny kulturowe (wpływ filmu na kulturę, presja audiowizualności i telewidzenia)

Refleksja ukształtowana w tej perspektywie wskazuje na konieczność rozwoju edukacji filmowej (bądź szerzej w zakresie mediów audiowizualnych) na tle przemian kultury współczesnej. W Polsce rozważania dotyczące znaczenia X muzy jako impulsu zmian kulturowych pojawiły się stosunkowo wcześniej. Karol Irzykowski zwracał uwagę na „przemianę kulturalną w duszy ludzkiej” i, co warto podkreślić, nie koncentrował się na walorach artystycznych filmu, ale na cechach medium, które „jest szybie jak myśl” i potrafi poznanie człowieka wyzwolić z pojęciowej sieci, jaką narzuca na nas język: „Nie trzeba robić z kina na gwałt sztuki, a tym mniej uszlachetniać go, odbierając mu to, co go czyni osobliwą rozrywką.

² *Ibidem*.

³ Jednym z warunków wstępnych zapewnienia ze strony UE pomocy w zakresie edukacji jest istnienie kompleksowych i spójnych ram polityki na rzecz uczenia się przez całe życie. Por. http://eurydice.org.pl/wp-content/uploads/2014/10/THE-SYSTEM_2014_www.pdf (dostęp: 1 kwietnia 2016).

⁴ Por. Witold Bobiński, *Teksty w lustrze ekranu. Okołofilmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*, Kraków 2011, s. 17.

Do kina nie idzie się dla wrażeń artystycznych lecz, szczerze, aby widzieć coś nowego”⁵. Na gruncie światowym postulaty dotyczące edukacji przygotowującej do partycypacji w zmieniającej się kulturze „nowej widzialności” wyznaczana i wspierana była pracami wielu teoretyków zarówno filmu, jak i mediów, od Béli Balázsa po Marshalla McLuhana – by odwołać się do klasyków. Na tle tej tradycji można umieścić prace polskich badaczy, którzy uznają ikoniczność za dominujący paradygmat (Maryla Hopfinger)⁶ i postrzegają film jako jedno z medium w kulturze uczestnictwa (Andrzej Gwóźdź)⁷ lub kierują swoje poszukiwania w stronę sztuk interaktywnych i szeroko rozumianych nowych mediów z akcentowaniem „cyfrowego widzenia” i wirtualności (Ryszard W. Kluszczyński)⁸.

Wobec kulturoznawczych diagnoz współczesności pojawiały się i wciąż pojawiają zarówno głosy chwalcące nowe formy i możliwości partycypacji w kulturze audiowizualnej, jak i te wskazujące na potencjalne zagrożenia; abstrahując od różnego wartościowania, jedno z pewnością jest istotne:

telewizyjne zmienia naturę człowieka. [...] Choć jesteśmy przecież wystarczająco świadomi, że otaczający nas świat w coraz większym stopniu opiera się na wątych ramionach wideodzieci, nowego rodzaju istot ludzkich wychowanych przez telewizję – przed telewizorem – zanim jeszcze nauczyły się czytać i pisać⁹.

Abstrahując od różnego tonu, w jakim dokonywana jest sama diagnoza współczesnej kultury, dzięki edukacji filmowej (zakres pojęcia „film” staje się elementem dyskusyjnym) i medialnej możemy łatwiej i lepiej odnaleźć się w „globalnej wiosce”. W naszkicowanym kontekście główny cel edukacji filmowej to kształtowanie świadomego uczestnictwa w kulturze audiowizualnej i społeczeństwie multimediów. Warto odnotować, iż ten cel nie pojawia się jako element strategicznych założeń Koalicji dla Edukacji Filmowej, co może budzić pewne zdziwienie.

Na tym nie koniec, bowiem jeszcze częściej niż problematyka multimediów, intermediów i hipermediów postrzeganych w globalnej perspektywie kulturoznawczych diagnoz wskazywany jest zakres „lokalny”

⁵ Karol Irzykowski, *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982, s. 75.

⁶ Por. Maryla Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003; eadem, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.

⁷ Por. Andrzej Gwóźdź, *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Warszawa 2010; idem, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003.

⁸ Ryszard W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2001; idem, *Sztuka interaktywna. Od dzieła – instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.

⁹ Giovanni Sartori, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, tłum. J. Uszyński, Warszawa 2007, s. 13.

i podnoszona potrzeba edukacji filmowej w ramach narodowej kultury audiowizualnej. Programy wspierania i promocji zarówno kinematografii polskiej, jak i upowszechnienia polskiej kultury filmowej – to cel wielu państwowych instytucji, zapisany w statutach ich działalności (por. FilMOTEKA Narodowa, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Narodowy Instytut Audiowizualny), które odczytać można jako jeden z ważnych elementów kształtowania tożsamości narodowej, ochrony zabytków i dziedzictwa polskiej kultury audiowizualnej i jej szeroko rozumianej promocji nie tylko za granicą, ale także we własnym kraju. Ponadto wielu autorów, szukając szczególnych cech polskiej kultury powojennej, zwraca uwagę, iż w historii Polski można wskazać okresy, kiedy kinematografia pełniła wyjątkowo ważną rolę w społecznej świadomości. Ujawniała lęki społeczeństwa, odkłamywała – mimo presji państwowej cenzury – ideologiczne obrazy zarówno polskiej historii, jak i rzeczywistości. Nie bez znaczenia jest w tym kontekście powiązanie edukacji filmowej z nauką języka ojczystego (tendencja ta jest z resztą charakterystyczna dla wielu krajów europejskich).

Gdy mamy na uwadze, iż jednym z celów strategicznych UE jest podtrzymywanie tożsamości europejskiej oraz zachowanie i rozwój dziedzictwa kulturowego Europy to należy wskazać, iż dokonuje się to nie tylko przez finansowe wsparcie dla nowych projektów filmowych (na etapie ich powstawania, koprodukcji, reklamy, dystrybucji), ale także poprzez promocję edukacji dotyczącej kinematografii państw europejskich. Liczne projekty, które powstały w ramach programu *Creative Europe* (z wyodrębnionymi sekcjami *Media* i *Kultura*) służą właśnie tym zadaniom¹⁰ (przykładem może być *Screening Literacy*¹¹)

Zgodnie z przedstawionym pokrótce trybem argumentowania cele edukacji filmowej możemy rozszerzyć o kolejne punkty: świadome uczestnictwo zarówno w kulturze narodowej, jak i europejskiej. W tym kontekście nie tyle „globalna wioska” staje się punktem odniesienia, ile kwestie tożsamości kulturowej. Widzimy, iż edukacja filmowa to element polityki

¹⁰ *Kreatywna Europa* to unijny program zaplanowany na lata 2014–2020, oferujący finansowe wsparcie dla sektorów kultury, audiowizualnego i kreatywnych. W ciągu siedmiu lat program przeznaczy 1,46 mld euro na realizację europejskich projektów. Głównymi celami programu są promocja europejskiej różnorodności kulturowej i dziedzictwa, budowanie kompetencji profesjonalistów, rozwój publiczności dla odbioru europejskich dzieł między innymi poprzez zwiększanie dostępu do kultury i utworów audiowizualnych. Por. <http://kreatywna-europa.eu/>

¹¹ *Screening Literacy* to projekt opracowany w latach 2014–2015 w odpowiedzi na raport Komisji Europejskiej z 2012 roku. W przygotowaniu wzięli udział przedstawiciele 20 krajów europejskich; znajdują się w nim diagnozy stanu edukacji w poszczególnych krajach i rekomendacje dla stworzenia wspólnej wizji edukacji filmowej, której celem miałyby być stymulowanie „konsumpcji” filmu i dziedzictwa filmowego Europy. Por. <http://www.bfi.org.uk/screening-literacy-film-education-europe>. (dostęp: 5 czerwca 2016).

audiowizualnej państwa, ale szerzej także komponent, który wiąże się ze strategicznymi działaniami (na przykład finansowym wsparciem) oraz polityką medialną i kulturalną UE. Zakładana współpraca może przerozdzic się w antagonizm, w zależności od układu politycznego w państwie. Niewątpliwie obecnie nacisk został położony na promocję polskiej kineematografii, najważniejsze ogólnopolskie programy edukacyjne (FilMOTEKA Szkolna oraz Akademia Polskiego Filmu) poświadczają o tej tendencji.

Przyczyny genealogiczne (zakładana wzajemna bliskość literatury i filmu)

Tradycja umieszczania edukacji filmowej w kontekście przyliterackim – to w Polsce klasyczna formuła wprowadzona jeszcze przed wojną przez Bolesława Lewickiego, a rozwijana przez jego uczennicę i współpracownicę Ewelinę Nurczyńską-Fidelską. Ten model był podstawą projektowania i wdrażania edukacji filmowej do szkół, co, oczywiście, równolegle związane było z podkreśleniem rangi kontekstu kulturowego. W 1993 roku Nurczyńska-Fidelska pisała:

Szkoła, pozostając wierna przede wszystkim kształceniu literackiemu, zdaje się nie dostrzegać faktu, że masowe środki przekazu stworzyły nową, bardzo konkurencyjną dla literatury sytuację komunikacyjną [...]. Presja mediów audiowizualnych okazała się na tym etapie cywilizacyjnego rozwoju silniejsza niżeli zakorzenione przez szkołę klasyczne, szlachetne formy samorealizacji poprzez kulturę literacką¹².

Witold Bobiński stara się promować wyraźnie dwukierunkową wersję tej tradycji, proponując badanie „tekstów w lustrze ekranu”, bez nacechowania aksjologicznego. Sformułowana przez Bobińskiego „okołofilmowa strategia kształcenia literacko-kulturalnego” odwołuje się do dwóch kluczowych tez: (a) film w dydaktyce „oblaskawia” literaturę, (b) kontakt z literaturą pomaga w odbiorze filmu¹³.

¹² Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Film w kregu kultury literackiej. Z teorii i praktyki pedagogicznej*, [w:] Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Barbara Parniewska, Ewa Popiel-Popiołek, Halina Ulińska, *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Warszawa 1993, s. 14. Warto jednak podkreślić, iż w klasyfikacji, której dokonywała Nurczyńska-Fidelska w 1989 roku wskazywała na trzy opcje, w których pierwsza łączy film z refleksją psychologiczną, druga zogniskowana jest na wychowaniu estetycznym, natomiast trzecia – to orientacja filmoznawcza, z którą ona sama się identyfikuje (Bolesław W. Lewicki i Ewelina Nurczyńska-Fidelska). Por. eadem, *Edukacja filmowa na tle kultury literackiej*, Łódź 1989, s. 94.

¹³ Witold Bobiński, *Teksty w lustrze ekranu...*, s. 13–14.

Założenia powyższe współbrzmia z wypowiedzią Marka Hendrykowskiego i jego diagnozą kondycji dzieł artystycznych, zarówno literackich, jak i filmowych:

literatura i film znalazły się w tej samej sytuacji. Globalna homogenizacja zjawisk kultury i wpisanych w nie treści, z jaką mamy do czynienia, sprzyja przemysłowi mediów i produkcji ruchomych obrazów, ale nie sztuce. Sztuka filmowa z jej malejącym wpływem na widza nie jest już dłużej konkurentką dla sztuki literackiej. Obie znajdują się w defensywie¹⁴.

Ten styl myślenia wydaje się niezwykle symptomatyczny dla tej formacji i edukatorów z nią związanych. Trudno nie odnieść wrażenia, iż problematyka edukacji filmowej podnoszona w tej tradycji (także retorycznej!) jest próbą zjednania do niej przede wszystkim nauczycieli języka polskiego, którzy z pewną rezerwą i obawami podchodzili do tej idei¹⁵. Potrzeba było czasu, aby kolejne pokolenie potraktowało zadanie kształcenia filmoznawczego jako **własny cel wpisany w doskonalenie warsztatu nauczyciela polonisty**.

W tej tradycji uderza wciąż obecne wyraziste oddzielanie dwóch perspektyw filmowej edukacji: dla literatury (z eksponowaniem sieci zależności literacko-filmowych w odniesieniu do zjawiska filmowej adaptacji, ale także pokrewieństw konstruowania świata przedstawionego: narracyjność, poetyckość, gatunkowość, wykorzystanie filmu bądź fragmentów filmowych jako kontekst dzieła literackiego) i edukacji dla filmu, która na tym tle wydaje się mieć charakter drugoplanowy¹⁶.

W przedstawionym powyżej kontekście podkreślone są zatem dwa cele kształcenia filmoznawczego: edukowanie świadomego widza jako sposób na promowanie kultury wysokiej, zarówno literackiej, jak i filmowej, oraz zjednanie dla edukacji filmowej środowiska nauczycielskiego. Szereg programów służy edukacji filmowej nauczycieli, na zasadach dobrowolnego samokształcenia i rozwoju własnego warsztatu dydaktycznego (na przykład Filmoteka Szkolna. Akcja, EdukacjaFilmowa.pl, Warsztaty Kultury Filmowej, Forum Nauczycieli i Filmowców). W tym zakresie doskonalenie zawodowe i aktywizacja osób działających w sferze edukacji filmowej na rzecz dzieci i młodzieży wydaje się po latach coraz mocniej docenianym czynnikiem, co nie oznacza, iż system edukacji nauczycieli na poziomie studiów w wystarczającym zakresie podejmuje wątki związane z edukacją filmową.

¹⁴ Marek Hendrykowski, *Film i literatura – nowy paradygmat*, „Polonistyka” 2002, nr 7, s. 391.

¹⁵ Witold Bobiński, *Teksty w lustrze ekranu...*, s. 103.

¹⁶ Por. idem, *Film fabularny w dydaktyce literatury – spojrzenie w podwójnej perspektywie*, [w:] *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, red. Anna Janus-Sitarz, Kraków 2004, s. 151–193.

Przyczyny programowe (obligacje zawarte w dokumentach oświatowych)

Wspomniana powyżej tradycja genealogiczna w edukacji filmowej zaowocowała określonym sposobem kształtowania programu szkolnego. W Polsce edukacja filmowa jest prowadzona w szkołach w ramach tzw. modelu rozproszonego, tzn. nie ma w programie szkolnym wyodrębnionego oddzielnego przedmiotu poświęconego edukacji filmowej, natomiast najsilniej (na przestrzeni lat kształtowania różnych programów) była związana z lekcjami języka polskiego; centralna problematyka skupiała się wówczas wokół problemów adaptacji filmowej dzieł literackich. Co prawda możemy odnotować inne projekty, które próbowały uznać autonomiczną rolę edukacji filmowej – „koncepcja nauczania przedmiotu »film« przez szkoły lub inne placówki oświatowe”, w ramach „przyjętych założeń estetycznych, pedagogicznych i społecznych”¹⁷, ale nie doczekały się one realizacji.

Obecnie to przede wszystkim edukacja medialna ma przyznaną ważną rolę w podstawie programowej na wszystkich etapach kształcenia – „każdy nauczyciel powinien poświęcać dużo uwagi edukacji medialnej, czyli wychowaniu uczniów do właściwego odbioru i wykorzystania mediów”¹⁸, ale filmowa edukacja nie jest w tym kulturowym kontekście ani wyraźnie wyodrębniona, ani uprzywilejowana. Włączanie do zajęć wiedzy o filmie odbywało się i odbywa przede wszystkim na lekcjach języka polskiego. Obecnie w większym zakresie elementy kształcenia filmoznawczego zostały uwzględnione – na poziomie ponadgimnazjalnym – w ramach wiedzy o kulturze. Obecność edukacji filmowej pojawia się zarówno w wymaganiach ogólnych, jak i szczegółowych, zarówno w celach, jak i treściach kształcenia. Obok tekstów literackich na równych prawach występuje szersze określenie – teksty kultury¹⁹. Odtąd dzieło

¹⁷ Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Edukacja filmowa na tle kultury literackiej...*, s. 75. Autorka relacjonuje w tym kontekście perypetie związane z tworzeniem programów szkolnych uwzględniających treści kształcenia filmoznawczego.

¹⁸ Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół (Dz.U., 15.01.2009).

¹⁹ Warto zwrócić uwagę, iż zarówno Lewicki, jak i Nurczyńska-Fidelska optowali za definicję filmu jako tekstu kultury w ogóle, a nie tylko dzieła sztuki, zatem obecne programy szkolne ewidentnie nawiązują do ich ujęcia. Różnica dotyczy wskazywanej roli filmu, bowiem badacze ci uznają, iż film odgrywa wśród tekstów kultury współczesnej rolę pierwszoplanową, uważany jest przez nich za medium, które przeniknęło i kształtowało inne zjawiska kultury audiowizualnej. Obecny program nie propaguje takiego przekonania. Por. *ibidem*, s. 74.

filmowe rozważane jest, zarówno przez metodyków, jak i nauczycieli praktyków, w paradygmacie tekstualności²⁰. Anna Janus-Sitarz proponuje nauczycielom przygotowanie uczniów „do odbioru różnych tekstów kultury, poczynając od sztuki słowa poprzez teatr, film, malarstwo, fotografię, muzykę aż po budzące kontrowersje awangardowe instalacje we współczesnych galeriach i teksty kultury masowej”²¹. Na tym tle intertekstualność, transmedialność czy poetyka intersemiotyczna²² są podstawowymi kategoriami, które wskazują na wędrówkę bohaterów, tematów i narracji po obszarach wielu mediów, skłaniając do praktyk komparatystycznych „między słowem, obrazem i dźwiękiem”²³ zarówno badaczy, jak i nauczycieli w procesie dydaktycznym z uczniami. W obowiązującym programie uczeń „wyodrębnia elementy dzieła filmowego i telewizyjnego (scenariusz, reżyseria, ujęcie, gra aktorska); wskazuje cechy charakterystyczne przekazów audiowizualnych” – język polski, II etap edukacyjny; „doskonalą sprawność analizy i interpretacji tekstów kultury” – język polski, III etap edukacyjny; poznaje wybrane filmy z twórczości polskich reżyserów (na przykład Krzysztofa Kieślowskiego, Andrzeja Munka, Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego)” – język polski, IV etap edukacyjny (poziom podstawowy), a także poznaje wybrane filmy z zakresu kinematografii światowej (na przykład Ingmara Bergmana, Charlesa Chaplina, Federica Felliniego, Akiry Kurosawy, Andrzeja Tarkowskiego, Orsona Wellesa) – język polski (poziom rozszerzony)²⁴.

Warto podkreślić, iż z pozoru nieobligatoryjnie wskazane nazwiska polskich reżyserów funkcjonują często *de facto* jako najważniejsze ukierunkowanie nauczycielskich wyborów, bowiem pytania pojawiające się na maturze dotyczą twórczości właśnie tych artystów. Szczególnie problematyczne wydaje się zaproponowane wyróżnienie reżyserów światowego kina. Oczywiście twórczość Chaplina, Wellesa czy innych wymienionych artystów wpisuje się w przełomy historyczne kinematografii, ale przecież nie historia kina jest tu punktem odniesienia. Jeśli chcemy zachęcić młodzież do oglądania filmów z zakresu światowej kinematografii, czy kino Bergmana, Kurosawy, Tarkowskiego nie jest tu zbyt dużym wyzwaniem? Z doświadczenia

²⁰ Barbara Drabarek, Izabella Rowińska, *Dzieło filmowe jako tekst kultury*, Kielce 2004; Bogumiła Fiołek-Lubczyńska, *Film, telewizja i komputery w edukacji humanistycznej: o audiowizualnych tekstach kultury*, Kraków 2004.

²¹ *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, red. Anna Janus-Sitarz, Kraków 2004, s. 9.

²² Por. Ewa Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Kraków 2003.

²³ *Przygotowanie ucznia do odbioru...*, s. 9.

²⁴ *Podstawa programowa z komentarzami. Język polski*, Warszawa 2009, s. 52.

nauczyciela akademickiego wynika, iż często dla studentów filmoznawstwa oglądanie dzieł tych artystów bywa trudnym zadaniem czy po prostu obowiązkiem wynikającym z programu. Styl narracji, szczególnie zaś tempo montażu uległy ogromnym przemianom, podczas gdy język filmowy proponowany w tych działach jest archaiczny, bez kontekstu historyczno-filmowego niejasny i nieatrakcyjny dla młodego widza. Czy są to reżyserzy, którzy przemawiają do współczesnego pokolenia licealistów? Wątpię.

Wyraźnym zmianom uległa nowa podstawa programowa przedmiotu wiedza o kulturze. W celach kształcenia – wymaganiach ogólnych pojawia się zapis:

Uczeń odbiera teksty kultury i wykorzystuje informacje w nich zawarte z uwzględnieniem specyfiki medium [...]. Uczeń tworzy wypowiedzi, celowo posługując się różnymi mediami (słowo mówione i pisane, obraz malarski, fotograficzny, **filmowy** [podkr. M.J.], dźwięk, widowisko, środki multimedialne)²⁵.

Wskazane kierunki rozwoju edukacji filmowej w ramach przedmiotu wiedzy o kulturze dowartościowują różnego typu warsztaty realizatorskie (także obozy filmowe i tzw. zielone szkoły). To niewątpliwie niezwykle atrakcyjna forma edukacji filmowej, w której młodzież bardzo chętnie uczestniczy, przygotowując pod opieką nauczyciela lub samodzielnie krótką animację lub etiudę filmową. Czy jednak praktyka nie ogranicza się najczęściej do wyznaczenia zadania – projektu filmowego, który stworzony jest całkowicie spontanicznie przez uczniów?

Oczywiście kluczowa rola języka polskiego i wiedzy o kulturze w szkolnej edukacji filmowej może być wzbogacana przez inne przedmioty: etykę, wiedzę o społeczeństwie, przysposobienie do życia w rodzinie itd. W tym ujęciu „film najczęściej wykorzystywany jest w charakterze kontekstu pomocniczego lub interpretacyjnego, umożliwiającego pełniejsze zrozumienie jakiegoś zjawiska społecznego, wydarzenia historycznego czy utworu literackiego” i ten rodzaj edukacji „poprzez film” jest dominujący w programach szkół podstawowych i średnich. Choć, jak pisze Danuta Górecka, „obowiązująca podstawa programowa wyznacza edukacji filmowej konkretne miejsce i stwarza przestrzeń do jej aktywnego praktykowania, a zapisy znajdujące się w treściach nauczania – uczenia się wielu przedmiotów zobowiązują nauczycieli do wykorzystania w toku kształcenia różnorodnych materiałów filmowych”²⁶, pozostaje pewien

²⁵ *Edukacja artystyczna w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum. Podstawa programowa przedmiotu wiedza o kulturze*, Warszawa 2009, s. 47.

²⁶ Danuta Górecka, *Film jako atrakcyjne narzędzie realizacji wymagań podstawy programowej kształcenia ogólnego*, [w:] *Edukacja filmowa na zajęciach szkolnych i pozaszkolnych*, red. Danuta Górecka, Dorota Gołębiowska, Warszawa 2014, s. 3.

niedosyt. Tym bardziej iż już w latach 80. polskie filmoznawstwo miało bardzo duży apetyt na wdrożenie edukacji filmowej do szkolnictwa na jego wszystkich poziomach. Obecnie treści edukacji filmowej można realizować zarówno na zajęciach lekcyjnych, jak i pozalekcyjnych oraz pozaszkolnych; wprawdzie nie mają one dużego zakresu obligatoryjnego, lecz niewątpliwie film uzyskał przestrzeń, aby stać się ważnym komponentem edukacji dzięki osłabieniu nacisku na realizowanie obszernego kanonu literackiego i przeniesienie jego – wcześniej nieusuwalnych – elementów w obszar swobodnego wyboru dokonywanego przez nauczyciela

Warto wspomnieć, iż w ramach polskiego systemu edukacyjnego (podlegając centralnym zarządzeniom oraz regionalnym kuratorom oświaty) szkoły zachowują elementy autonomii, tworząc własne innowacje programowo-metodyczne, profile i odrębne, różniące się między sobą oferty edukacyjne, dzięki którym powstają klasy filmowe, medialne, dziennikarskie, kulturoznawcze. Ta tendencja wydaje się interesująca i warta wspierania, gdyż edukacja filmowa zajmuje w niej miejsce szczególnie eksponowane.

Przyczyny wychowawcze (cele pedagogiczne, psychologiczno-socjologiczne, kinoterapia)

Warto podkreślić i wyodrębnić ten wątek w edukacji filmowej, w której dokonuje się kształcenie poprzez film, ukierunkowane na cele pedagogiczne i psychologiczne. W 1913 roku Ludwik Skoczylas w artykule *Jak kinematograf wychowuje młodzież?* pisał:

Systemy wychowawcze, głośnych twórców pedagogii wyręczają dziś impresariowie kina [...]. Jest to szczególna przyjemność! – pisał w sarkastycznym tonie autor artykułu – Siedzieć sobie spokojnie na ławce, z założonymi rękoma i patrzeć, jak się ludzie wzajemnie zwalczają, mordują, jak okropnie cierpią. Tamtych gonią, biją, dręczą, a nam – nic się nie dzieje, a my – po skończonym widowisku pójdziemy na miłą przechadzkę! Ileż w tym brutalnego egoizmu i formą kultury pokrytego zdziczenia instynktów!²⁷

Ton ostrej krytyki i postrzeganie kina jako „złego” wychowawcy stopniowo odchodzi do lamusa i ustępuje refleksji bardziej wyważonej, aczkolwiek miał z pewnością wpływ na kształtowanie się początkowo nieprzychylnych filmowi postaw nauczycielskich. Henryk Depta dostrzega

²⁷ Ludwik Skoczylas, *Jak kinematograf wychowuje młodzież?*, [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1936*, red. Jadwiga Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 82.

w tym kontekście (także wobec stanu oświaty w PRL) dwa cele stawiane przed nauczycielami, którzy włączają projekcje filmowe do swych lekcji:

– zapobiegawcze – służące neutralizowaniu negatywnych oddziaływań filmu, rozwijać szczególny rodzaj odporności psychicznej; zajęcia z wychowania filmowego powinny dostarczać młodemu człowiekowi wiadomości, dzięki którym zrozumie, że ukazywany przez film obraz świata jest fikcją i mistyfikacją;

– przygotowawcze – kształcące świadomy, emocjonalny i intelektualny odbiór filmu (rozwijanie tzw. kultury filmowej) oraz wskazanie na wychowawcze wartości mitologii filmowej²⁸.

Celem tak rozumianego wychowania „od filmu” byłoby zniszczenie iluzji obrazu filmowego przez zwrócenie uwagi na aparat kinematograficzny (techniczne i formalne środki filmowe), co może wskazywać na pewne pokrewieństwo tych założeń z tzw. krytyką ideologiczną. Intencją jest, aby widz nie ulegał mistyfikacji, choć znamienne dla czasów jest motto, którymi Depta rozpoczyna swoją, wydaną w 1975 roku, książkę:

Dla was – kino to widowisko
Dla mnie – prawie światopogląd;
Film – przewodnik ruchu,
Film – odnowiciel literatur,
Film – burzyciel estetyki,
Film – nieustraszonosć,
Film – sportowiec,
Film – siewca idei.

Włodzimierz Majakowski

Niewątpliwie zainteresowania wychowawczymi walorami kina można na tym tle rozważać zarówno w perspektywie ideologicznej, jak i pedagogicznej. W pierwszej debata w latach 60. i 70. toczyła się wokół „złego” wpływu kina promującego inną niż socjalistyczna wizję państwa i społeczeństwa. W drugiej zaś negatywny wpływ filmowych fabuł sprowadzić można do zarzutów, iż kino, pokazując przemoc i niemoralne działania bohaterów, prowokuje i zachęca młodzież do podobnych zachowań.

Warto wspomnieć, iż pod koniec lat osiemdziesiątych Ewelina Nurczyńska-Fidelska przedstawiła sprawozdanie z badań empirycznych, których wyniki dowodzą, iż nie można bezpośrednio wykazać negatywnych skutków oddziaływania filmów (zastrzegając, iż repertuar powinien być dostosowany do wieku uczniów, ich rozwoju percepcyjnego, emocjonalnego i psychicznego). Jednocześnie ukazała, iż różne cele wychowawcze

²⁸ Por. Henryk Depta, *Wychowanie i film*, Warszawa 1975.

mogą przyświecać edukacji filmowej, zarówno te połączone z refleksją psychologiczną (prace Janiny Koblewskiej i Adama Kulika), jak i wynikające z zainteresowania teoretyków i praktyków wychowania estetycznego (Irena Wojnar i Henryk Depta)²⁹.

Film wpływa na sferę emocjonalną człowieka i dzięki temu może przyczynić się do intensyfikacji i pogłębiania procesów poznawczych, a także do rozwoju uczuć. Wprowadzając młodego odbiorcę w świat sztuki filmowej, pogłębiając jego wiedzę mamy szansę wychować człowieka dążącego do kontaktu z wartościowymi dziełami filmowymi i umiejącego czerpać satysfakcję z obcowania z nimi³⁰.

Należy podkreślić, iż obecnie wzrasta waloryzowanie filmów jako istotnego doświadczenia w toku indywidualnego rozwoju człowieka, szczególnie jeśli zostaje wsparte możliwością rozmowy/dyskusji wokół problemów poruszanych przez film, jak pisze Justyna Ratajewska. Bogusław Skowronek akcentuje „gotowość widza do «współpracy» z filmem, czyli do aktywnego uczestnictwa – »inwestowania« swych myśli i afektów w przedstawianą narrację”³¹. Aktualne realizacje tej opcji edukacji filmowej wspierane są przez szereg programów o różnych profilach, wciąż jednak badania dotyczące faktycznych związków psychologii i filmu pozostają dla polskich naukowców w sferze postulatów. Obserwujemy także zainteresowanie kinoterapią³², czy nawet modę na stosowanie tej terminologii (obok określenia „filmoterapia”), jak się wydaje nie zawsze uprawnioną i nadużywaną także w celach marketingowych. Niewątpliwie ta rozwijająca się obecnie dziedzina wymaga teoretycznego doprecyzowania: czy wspólna dyskusja po obejrzanym filmie prowadzona przez psychologa jest już wystarczającym warunkiem, aby określać ją mianem kinoterapii? Czy raczej termin ten powinien być zarezerwowany do bezpośredniej współpracy terapeuty i pacjenta, jako element wspomagający metodę stosowanej terapii psychologicznej? Film zapisywany na receptę wydaje się narzędziem uatrakcyjnienia terapii, ale czy w tym kontekście nie powinny się pojawić także badania empiryczne z wyraźnie określoną metodologią?

²⁹ Por. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Edukacja filmowa...*, s. 94.

³⁰ Justyna Ratajewska, *Edukacja filmowa na tle edukacji kulturalnej*, <https://prezi.com/d2t57u04qrly/edukacja-filmowa/> (dostęp: 1 kwietnia 2016).

³¹ Bogusław Skowronek, *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży*, Kraków 2007, s. 183.

³² Fundacja „Generator” od 2009 roku organizuje warsztaty psychologiczne z wykorzystaniem filmu. Dyskusje w interdyscyplinarnym gronie pozwalają na łączenie refleksji kulturoznawczej, filmoznawczej z podejściem psychologicznym. Wśród zrealizowanych przedsięwzięć są między innymi cykle: „Na szczęście film”, „Inność”, „Związki” i „Wzmacniający pakiet zimowy”.

Istotnym elementem, który może kształcić umiejętność pracy w grupie, jest także realizacja filmu przez młodzież – liczne warsztaty umożliwiają ukierunkowanie spontanicznej działalności uczniów. W tym kontekście ważny jest rozwój ekspresji artystycznej poprzez warsztaty realizatorskie, co współbrzmi z definicją edukacji filmowej promowaną i rozwijaną przez PISF w latach 2005–2015, zarówno poprzez finansowanie filmowych debiutów, jak i programów edukacyjnych dla szkół (na przykład FilMOTEKA Szkolna – Akademia, Spółdzielnia Młodych Twórców). Warto na marginesie wspomnieć o nielicznych, ale, jak sądzę, ważnych pomysłach wykorzystujących warsztaty *filmmaking* jako arteterapię – na przykład w ramach terapeutycznego wsparcia dzieci chorych onkologicznie i ich rodziców³³.

Przyczyny systemowe (stworzenie spójnego i nowoczesnego systemu edukacji filmowej)

Jak wskazywał w swojej definicji Marek Hendrykowski, edukacja filmowa zakłada proces kształcenia prowadzony na bazie systemu oświaty i instytucji kulturalnych. Rozumiana w perspektywie systemowej edukacja filmowa w Polsce zakłada współpracę trzech ministerstw: (a) Ministerstwa Edukacji Narodowej (MEN) – w zakresie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół; (b) Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (MNiSW) – w odniesieniu do szkolnictwa wyższego związanego z kształceniem filmoznawczym, telewizyjnym, medialnym, kulturoznawczym, a także wspierania prac naukowo-badawczych nad filmem, mediami i kulturą audiowizualną; (c) Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN) – w zakresie szkół i uczelni artystycznych oraz wspierania prac badawczych nad filmem i mediami w ramach tradycji i rozwoju polskiej humanistyki.

Edukację filmową w szkolnictwie możemy rozważać w dwóch aspektach: organizując i rozwijając proces kształcenia poprzez film (co pozostaje głównie domeną włączenia edukacji filmowej do programów szkolnych MEN), ale także o filmie i dla filmu. Ten rodzaj kształcenia zakłada, iż w centrum znajduje się wiedza filmoznawcza, która zorientowana jest nie tylko na edukację widzów – odbiorców filmów i kultury audiowizualnej, ale także przyszłych i obecnych filmoznawców (krytyków filmowych, edukatorów). Takie ukierunkowanie charakterystyczne jest dla szkolnictwa wyższego, proponującego filmoznawstwo w różnych ośrodkach

³³ Warsztaty „I ty możesz zostać reżyserem” prowadzone podczas turnusów rehabilitacyjnych przez Fundację dla Dzieci z Chorobami Nowotworowymi Krwinka.

akademickich w Polsce. Co ważne, do tej pory studia filmoznawcze najczęściej oddzielone były od praktyki realizacyjnej. Warto jednak zwrócić uwagę, iż ta tendencja stopniowo się zmienia. Na poziomach studiów licencjackich duży nacisk kładziony jest na umiejętności i praktyczne zastosowanie wiedzy filmoznawczej, co skutkuje ewolucją programów w kierunku otwierania na różne formy praktyki (nie tylko promocji filmu, krytyki filmowej, scenariopisarstwa, ale także edukacji filmowej). Biorąc pod uwagę, iż absolwentów o specjalnościach filmoznawczych kształci się w Polsce od przełomu lat 60 i 70. (Uniwersytet Łódzki od 1959 r., Uniwersytet Jagielloński od 1973, Uniwersytet Śląski od 1975), a szkół o profilach filmoznawczych i medialnych wciąż przybywa z pewnością widoczny jest postęp, ale jednocześnie należy podkreślić brak systemowej spójności: rzadko kiedy ukończenie filmoznawczego kierunku bądź specjalności związane jest z możliwością odbycia kursu pedagogicznego, który pozwalałby na podjęcie pracy w szkole.

Wątkiem systemowym, który wciąż domaga się dopracowania jest także włączenie do programów nauczania na studiach polonistycznych przedmiotów z zakresu edukacji filmowej. Idea zdobywania wiedzy filmoznawczej wydaje się być przede wszystkim promowana w kontekście doskonalenia warsztatu nauczycielskiego, nie zaś jego zdobywania podczas kształcenia uniwersyteckiego.

Artystyczna edukacja filmowa w Polsce rozwijana jest nie tylko przez szkoły publiczne, ale także niepubliczne, które znacznie poszerzyły dotychczasową ofertę w tym zakresie. Jest ona zróżnicowana pod względem profilu, trybów nauczania, długości kursów i ich organizacji; często to właśnie studenci bądź absolwenci tych kierunków prowadzą warsztaty z realizacji filmowej.

Oczywiście cele edukacji filmowej nie mogą być realizowane bez instytucji do tego powołanych. Okres 2005–2015 przyniósł duży rozwój edukacji filmowej w Polsce, ze względu na trzy czynniki, które znacząco wpłynęły na tę tendencję: powstanie nowych instytucji związanych z edukacją filmową, reorganizacja już istniejących oraz powołanie Koalicji dla Edukacji Filmowej. Niewątpliwie powstanie w 2005 roku Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (podlegającego bezpośrednio MKiDN), stanowiło ogromny przełom i było szansą na uspołnienie polskiego systemu edukacji filmowej. Podczas dziesięciu lat funkcjonowania PISF ustawowe działania, obejmujące także edukację filmową, były wykonywane z dużym rozmachem w ramach programów własnych oraz dzięki wsparciu innych instytucji (programy operacyjne związane z promocją filmu i edukacją). Pierwszy ogólnopolski program edukacji filmowej – Filмотека Szkolna – powstał jako flagowy i inauguracyjny projekt PISF (przygotowania i prace nad nim rozpoczęły się praktycznie od powstania tej instytucji)

pod bezpośrednim patronatem Ministra MKiDN Bogdana Zdrojewskiego, który nadał mu charakter strategiczny. W 2009 roku zakończył się pierwszy etap – PISF przekazał nieodpłatnie wszystkim szkołom ponadpodstawowym (15 tys. egz.) Filmotekę Szkolną – zestaw 26 płyt DVD. Należy podkreślić przełomową rolę tego programu z kilku powodów: ze względu na jego zasięg, zadania organizacyjne oraz integrację różnych środowisk zainteresowanych rozwojem edukacji filmowej. Rada Programowa łączyła bowiem liczne instytucje i osoby³⁴, podobnie jak prace zespołu redakcyjnego kierowanego przez Ewelinę Nurczyńską-Fidelską. W założeniach twórców program „w pierwszym etapie objął filmy polskie”³⁵ i niewątpliwie był zwieńczeniem postulatów, które pojawiały się w Polsce od niemal stu lat, bowiem dostęp do filmów był jednym z podstawowych problemów zorganizowanej, systemowej edukacji. Wspieranie poprzez dodatkowe akcje tego programu służyło rozpropagowaniu idei edukacji i ułatwiała nauczycielom pracę z filmami podczas zajęć lekcyjnych, jednocześnie kładąc duży nacisk na szkolenie nauczycieli przez sieć edukatorów i kursy (organizowane także *online*). W roku 2014 rozszerzenie zakresu filmów dostępnych wraz z opracowaniami dla nauczycieli odbywało się przy patronacie zarówno MKiDN, jak i MEN, co budowało nadzieję na dalszą współpracę.

Kształtując strategię rozwoju edukacji filmowej sięgnięto nie tylko do polskiej tradycji, ale też poszukiwano inspiracji w instytucjach europejskich (odwołania do koncepcji promowanej przez Brytyjski Instytut Filmowy, o którym wspominałam na wstępie artykułu). Inne instytucje, które przed tym okresem zajmowały się edukacją, próbowały przekształcić swoje struktury i korzystając z nowych technologii rozszerzyć zakres swojego działania (na przykład Centralny Gabinet Edukacji Filmowej poprzez portal EdukacjaFilmowa.pl). Wobec lawinowo pojawiających się nowych instytucji, programów i stron internetowych, należało zadbać o ich koordynację, stąd w 2011 roku PISF powołał Koalicję dla Edukacji Filmowej – porozumienie instytucji, organizacji pozarządowych i szkół wyższych działających w obszarze edukacji kulturalnej i kształcenia pedagogicznego. Koalicja od początku była projektem otwartym. Do pierwszych

³⁴ W Radzie Programowej uczestniczyli: MKiDN – B. Słomczewska, MEN – M. Piaśnicka-Dzbeńska, Telewizja SA – W. Zwinogrodzka, Filmoteka Narodowa – A. Kawecki, PWSFTviT w Łodzi – prof. T. Szczepański, Uniwersytet Warszawski – dr M. Samoraj, Uniwersytet Łódzki – prof. R. Kluszczyński, dr K. Klejsa, Uniwersytet Jagielloński – prof. T. Lubelski, Akademia Teatralna w Warszawie – prof. A. Werner, konsultant programowy – J. Sosnowski.

³⁵ Broszura wprowadzająca do pakietu filmów, red. Paulina Kwiatkowska, Warszawa 2009, s. 5.

ośmiu organizacji działających na rzecz edukacji filmowej³⁶ szybko zaczęły dołączać następne. Niewątpliwie edukacja filmowa rozumiana jako proces i „system czynności”, jak wskazywała na to w cytowanej definicji Nurczyńska-Fidelska, zakłada realizację nie tylko celów dziś istotnych, ale także powinien wiązać się z planowaniem strategii dotyczących przyszłości, dbałością o zapewnienie dalszego rozwoju.

Czy zatem system edukacji filmowej w Polsce jest stabilny? Obserwowane w połowie 2016 roku zmiany mogą budzić pewne niepokoje. MEN deklaruje reorganizację programów szkolnych i wprowadzenie nowych podstaw programowych, ale konsultacje dotyczące miejsca edukacji filmowej nie są prowadzone. PISF, dotychczasowy lider w kształtowaniu edukacji, po zmianie na stanowisku dyrektora będzie zajmował się promocją i upowszechnianiem kultury filmowej, ale jego strategicznym celem przestaje być edukacja filmowa (jak widać, zakres definicji może być zmienny i podlegać aktualnym wpływom polityki audiowizualnej). FilMOTEKA Szkolna (podobnie jak Akademia Polskiego Filmu) przejdzie pod kuratelę FilMOTEKI Narodowej. Czy rozszerzenie tego programu o ofertę związaną z kinematografią europejską zostało całkowicie zarzucone? Można odnieść wrażenie, iż misja i cele edukacji filmowej będą teraz realizowane jedynie przez Koalicję dla Edukacji Filmowej – bo do tej platformy internetowej przekierowuje strona PISF z zakładką „edukacja”. Czy jest realna szansa na, niewątpliwie konieczną, koordynację działań tak różnorodnych instytucji i proponowanych programów? Czy oprócz wspólnej platformy, gdzie znajdziemy ogólne informacje o poszczególnych podmiotach zajmujących się tą dziedziną, będzie miejsce na realną współpracę? Wspólne cele umieszczone na stronie przypominają te dawne, promowane przez PISF, ale nie podlegając bezpośrednio tej instytucji, tracą także względnie stabilne źródło finansowania. Czy można zatem mówić w Polsce o nowoczesnej strategii edukacji filmowej, czy raczej destabilizacji dotychczasowego systemu? Póki co, pytania te pozostają bez odpowiedzi.

Podsumowanie

W artykule przedstawione zostały pokrótce najważniejsze historycznie ukształtowane i obecnie istniejące przyczyny, zakładane cele i osiągnięcia edukacji filmowej w Polsce. Chociaż ostatecznie w polskich szkołach obowiązuje model rozproszony edukacji filmowej, wspierany jest on

³⁶ Były to: PISF, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej, Centrum Edukacji Obywatelskiej, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Warszawska Szkoła Filmowa, Fundacja Generator, Szkoła Wajdy oraz Warszawskie Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń.

przez szereg programów, które promują i rozwijają wiedzę filmoznawczą, zarówno podczas zajęć lekcyjnych, jak i pozalekcyjnych. Trudno wyrokować, jak wyglądałaby edukacja filmowa w Polsce, gdyby stała się w większym zakresie obowiązkiem narzuconym „odgórnie”. Jedno jest ważne: wówczas, gdy nie była narzuconym restrykcyjnie egzekwowanym wymogiem, stawiała się bardziej zamiłowaniem i autentyczną potrzebą wielu nauczycieli. I właśnie ta swoista praca u podstaw, ten „oddolny”, często społeczny ruch samych nauczycieli „z misją” warty jest odnotowania, ponieważ to dzięki niemu widoczne jest dążenie, aby kształcić nie tylko poprzez film, ale także o filmie i dla filmu.

W mojej ocenie mijająca dekada (2005–2015) odznaczała się bardzo dużym wzrostem zainteresowania edukacją filmową i sprzyjającą polityką audiowizualną państwa. Sieć instytucji i programów przyczyniła się do rozpropagowania jej zadań i korzyści, z niej płynących. Warto jednak zwrócić uwagę, że europejskie instytucje zajmujące się edukacją filmową dziś nie ograniczają jej oddziaływania do dzieci, młodzieży i edukatorów filmowych (jak głoszą cele Koalicji dla Edukacji Filmowej), wskazują też na potrzebę kształcenia filmoznawczego dedykowanego rodzicom, seniorom, adresowaną nie tylko do dzieci w wieku szkolnym, ale także przed-szkolnym. Trudno dziś nie skonstatować, iż celem edukacji filmowej w Polsce powinno być stworzenie stabilnego systemu (w tym stabilnych instytucji), który będzie promował i realizował nowoczesną, długofalową strategię opartą na tradycji, ale także dalszy, dostosowany do zmieniających się potrzeb, rozwój.