

## KULTURA FILMOWA JAKO PRZESTRZEŃ UCZENIA SIĘ

Agata Chmielarz  
Uniwersytet Wrocławski, pl. Uniwersytecki 1.  
E-mail: [agata.chmielarz@gmail.com](mailto:agata.chmielarz@gmail.com)



### ABSTRAKT

**Teza.** W artykule dowodzę, że kultura filmowa jako część kultury popularnej jest przestrzenią edukacji i socjalizacji.

**Omówione koncepcje.** W artykule dokonałam rozróżnienia terminów „kultura popularna” i „kultura masowa” oraz scharakteryzowałam je jako przestrzeń uczenia się i socjalizacji. Przywołałam koncepcje filmu jako jednego z mediów masowych a także przeanalizowałam w jaki sposób sztuka filmowa może wspomagać proces współczesnej edukacji.

**Wnioski.** Przytaczane przeze mnie w artykule koncepcje dowodzą zasadności traktowania zarówno kultury popularnej, jak i kultury filmowej, jako pełnoprawnej i atrakcyjnej przestrzeni uczenia się.

**Słowa kluczowe:** film, kultura filmowa, edukacja filmowa, kultura popularna, edukacja nieformalna, edukacja pozaformalna, edukacja kulturalna, media w edukacji,

### The culture of cinema as a learning space

### ABSTRACT

**Thesis.** The main assumption of the article is the fact, that film culture as a part of popculture is a space of many educational and socialization opportunities.

**Discussed concepts.** In the article I distinguished terms: „popculture” and „mass culture”, and characterized them as a space of learning and socializing. Also, I adduced the concept of a film culture being one of the mass media and described consequences of this phenomenon. In the end, I analysed how educational reception of a film culture can look.

**Conclusions.** Conceptions adduced by me in the article proves that treating both popculture and a film culture as a full-fledged and incredibly attractive space of learning is well-founded

**Key words:** film culture, film education, popculture, informal education, non-formal education, culture education, media in education.

„Wiesz, Alfredzie, sztuka jest najpotężniejszym źródłem nauki...”  
cytat z filmu *Śmierć w Wenecji*

W dzisiejszych czasach badacze coraz częściej dostrzegają edukacyjny potencjał pozaformalnych i nieformalnych przestrzeni uczenia się. Wśród nich ważne miejsce zajmuje kultura popularna, a jej wytwory współcześnie są coraz chętniej badane pod względem edukacyjnego i socjalizacyjnego potencjału. Użycie przez mnie terminu „kultura filmowa” zamiast „sztuka filmowa” zwiastuje opis szerszego obszaru, w które wchodzi także „zjawiska związane z filmem, jego rozumieniem i przeżyciem” (Konieczna, 2016, s. 212). Można zatem powiedzieć, że kultura filmowa to nie tylko sam seans, ale też to, co dzieje się „wokół filmu”. Kultura filmowa, jako jedna z najpopularniejszych gałęzi kultury popularnej, zasługuje na szczególną uwagę nie tylko pedagogów, ale każdego potencjalnego odbiorcy. Pedagodzy odchodzą więc od myślenia o kulturze popularnej jako przestrzeni bezwartościowej pod względem pedagogicznym, przestrzeni „antywzorów” i zaczynają dostrzegać jej zalety (Jakubowski, 2011). Film traktowany jako „atrakcyjny wykład” to przyjemny sposób przekazania pożądanego zachowań czy wzorów w edukacji formalnej. W edukacji nieformalnej, którą można rozumieć jako całościowy proces, zachodzący w sposób nieorganizowany, niesystematyczny i nieintencjonalny, w którym uczymy się przez zdobywanie doświadczenia, film może zastępować rodzica, szkołę czy inne środowisko wychowawcze jako obszar dostarczania wiedzy, wzorów osobowościowych czy wzorów zachowań (Jakubowski, 2012).

Próby analizy sztuki filmowej w oderwaniu od jej szerszego kontekstu dałyby jej niepełny obraz jako przestrzeni o licznych możliwościach edukacyjnych. Próbę opisanego tego obszaru uczenia się, jakim jest kultura filmowa, zaczęłam więc od scharakteryzowania go jako części kultury popularnej. Opiszę ją także, jako część mediów masowych, która rządzi się podobnymi, a jednak specyficznymi prawami komunikowania medialnego. W końcu przyjrę się edukacyjnemu i socjalizacyjnemu potencjałowi kultury filmowej.

#### **EDUKACYJNY POTENCJAŁ KULTURY POPULARNEJ/KULTURY MASOWEJ**

Badacze niejednokrotnie już podejmowali próby rozgraniczenia tych dwóch, często zamiennie używanych terminów. Można wymienić kilka przyczyn tego stanu rzeczy. Pierwszą z nich będzie zmiana postrzegania odbiorcy, który przestał być jedynie masowym konsumentem, jednolitą i bezkrytyczną masą, a stał się tym, który „bardziej «wybiera» niż «odbiera» nadawane komunikaty, sam będąc często aktywnym podmiotem w konstruowaniu znaczeń jej tekstów” (Jakubowski, 2005, s. 10). Kolejnym argumentem różnicującym dane terminy jest zmiana postrzegania wytworu kultury. W kulturze masowej wytworem jest produkt, poddany prawom popytu i podaży, w kulturze popularnej wytworem może być produkt, jednak równie dobrze może być to dzieło oryginalne i wybitne, niewyprodukowane po to, by trafić w „pospolite” gusta jak największej liczby odbiorców. Możliwym powodem, dla którego część badaczy decyduje się jednak na stosowanie tych terminów rozdzielnie, jest właśnie pejoratywny wydźwięk określenia „kultura masowa”. Jednymi z najczęściej wytaczanych argumentów przeciw kulturze masowej są:

- Uśrednianie przekazu tak, aby trafiał on w gusta jak największej liczby odbiorców, a przez to obniżanie jego poziomu
- Promowanie jednorodnej kultury, podawanie przekazu w wersji gotowej do skonsumowania, upraszczanie elementów kultury wysokiej
- Utrwalanie stereotypów, narzucanie przekazu, którego odbiorcy nie są nawet świadomi, traktowanie wytworów kultury, jako produktu, który musi się sprzedać
- Traktowanie kultury masowej jako przedłużenia ustroju kapitalistycznego (środek kontroli i planowania świadomości) (Eco, 2010).

Kolejnym powodem rozróżnienia powyższych terminów może być odwołanie do koncepcji trzech fal Tofflera, wedle której od lat siedemdziesiątych wieku XX społeczeństwo trzeciej fali przestaje być homogeniczną masą, a staje się niejednorodne i zróżnicowane. W tym wypadku termin kultura popularna odpowiada bardziej założeniom trzeciej fali, podczas gdy termin kultura masowa łączony jest z drugą falą (Jakubowski, 2005). Wiele teorii kultury masowej przywołuje wizję tejże kultury jako narzędzia kontroli społecznej, powstałej dzięki klasie wyższej, w celu „ogłupiania” klasy niższej. Według marksistowskiej teorii mediów schemat wpływu kultury wygląda następująco:

KLASA WYŻSZA → KULTURA → KLASA ŚREDNIA, KLASA NIŻSZA

Schemat ten pasuje do teorii kultury masowej widzianej przez pryzmat drugiej fali, natomiast schemat kultury popularnej fali trzeciej wyglądałby następująco:

KLASA WYŻSZA ↔ KULTURA ↔ KLASA ŚREDNIA, KLASA NIŻSZA

Można powiedzieć, że odbiorca czwartej fali jest już uczestnikiem kultury, autonomiczną jednostką, prowadzącą dialog z nadanym przekazem, wybierającym te treści, które mu odpowiadają, a przez to wpływającym na nadawcę tworzącego przekaz. W koncepcji czwartej fali film będzie więc postrzegany, jako dzieło (nie produkt) polisemiczne i otwarte, a odbiorca filmowy rozumiany, jako uczestnik seansu filmowego, będzie sam nadawał wartość przekazowi. Kultura popularna postrzegana w ten sposób staje się wartościowa pod względem edukacyjnym i socjalizacyjnym - jako pluralistyczna przestrzeń wartości i wzorów, z których można wybrać te dla nas wartościowe, ale także nadać sens tym na pozór go pozbawionym.

Dzieła kultury popularnej mogą budować naszą tożsamość, pomóc w krytycznym podejściu do narzuconych nam w trakcie socjalizacji norm i stereotypów, rozbudować - często bardzo jednostronne - sposoby postrzegania świata (Melosik, 2008). Kultura popularna stała się także miejscem czerpania wzorów „stylu życia”, relacji międzyludzkich, ról płciowych, społecznych, rodzinnych czy zawodowych (Anioł, 2016). Stała się więc obszarem socjalizacji w równej mierze co środowisko rodzinne czy szkolne. Wśród szans edukacyjnych w kulturze popularnej Dennis McQuail dostrzega między innymi:

- Dostarczanie wspólnych tematów i wiedzy o świecie
- Nauka prospołecznych postaw i zachowań
- Edukacja

- Pomoc przy kształtowaniu tożsamości
- Rozwijanie wyobraźni
- Dostęp do dodatkowych osób znaczących odnajdywanych w tekstach kultury (McQuail, 2008).

Wzorem najczęściej zostaje osoba znacząca z naszego środowiska - znaczący „Inny” - jednak osoby, na których wzorują się obecnie już nie tylko młodzi ludzie, często nie są postaciami realnymi - zostają nimi fikcyjne postacie, w tym postacie filmowe (Spychalska-Kamińska, 2012). „Współczesne przejawy kultury są terenem, w którym zachodzi socjalizacja nie tylko młodego pokolenia. Idole muzyki popularnej, bohaterowie telewizyjni, modelki i aktorzy filmowi mają ogromny wpływ na kształtowanie się zarówno wrażliwości estetycznej, jak i ciekawości poznawczej” (Jakubowski, 2006, s. 31).

### FILM JAKO MEDIUM

Sztuki filmowej nie można rozpatrywać bez odniesienia jej do innych mediów, gdyż jest ona zjawiskiem szczególnie intermedialnym - najpierw łączyła w sobie sztuki plastyczne, fotografię, taniec, muzykę, plastykę, a obecnie także grafikę komputerową, animację cyfrową czy symulację komputerową (Gwóźdź, 2003). Jednak najistotniejszą zmianą, jaka zaszła w sztuce filmowej w rozumieniu jej jako jednego z mediów, jest jej międzyprzestrzenność. Najpierw widziana tylko przez widownię w salach kinowych, wyświetlana na projektorze filmowym, obecnie dostępna nie tylko na ekranie telewizora, lecz także komputera, tableta czy smartfona. Jakie zmiany w percepcji filmu oznacza jego zmiana w paratekst, czyli tekst, który może trafić do odbiorcy czasami na przełaj, to znaczy także za pomocą innych mediów (Gwóźdź, 2010)? Kiedy film oglądany jest przez przekaźnik telewizyjny zmiany te wyglądają następująco:

- Zmiana na płaszczyźnie technicznej (obraz filmowy zmienia się w obraz telewizyjny)
- Zmiana na płaszczyźnie komunikacyjnej (film zmienia się w program)
- Zmiana na płaszczyźnie psychologicznej (sfera sacrum kino zmienia się w sferę profanum dom)
- Zmiana percepcji (porządek przestrzenny zmienia się w porządek temporalny, co oznacza, że film, wychodząc z kina, przestaje wpływać przez przestrzeń sali kinowej, a zaczyna oddziaływać przez konieczność odniesienia go w czasie antenowym, czyli jako program, który poprzedza inny program i po nim)
- Zmiana zjawiska identyfikacji na zjawisko interakcji społecznej (film oglądany na srebrnym ekranie nie pozwala na identyfikowanie się z bohaterami w takim stopniu jak film oglądany w kinie, w zjawisku interakcji społecznej mamy bowiem zachowane poczucie własnej podmiotowości) (Gwóźdź, 2003).

Nikt nie kwestionuje ogromnego wpływu mediów zarówno na społeczeństwo, jak i na każdego z osobna. Media są źródłem wzorów, zachowań, budowania tożsamości, ale też miejscem rozrywki i zabawy. Już od początku XX w. można było zauważyć niezwykle zainteresowanie X muza, gdyż film stał się jednym z pierwszych obszarów badanych pod względem wpływu mediów na zachowania społeczne człowieka. W 1918 r. Hugo Munsterberg pisał, że: „intensywność, z jaką grający przyciąga

uwagę publiczności nie może pozostać bez silnego wpływu społecznego” (Kubicka, Kołodziejczyk, 2007) i oczywiście nie mylił się. O sile społecznego oddziaływania filmu przesądza między innymi - rosnący kult gwiazd filmowych, łatwość, z jaką seans wywoływał wśród widzów emocje oraz coraz większe uznanie w środowiskach intelektualnych (Bobiński, 2011).

Charakter przekazu medialnego - czyli inaczej mówiąc jego treść - jest jednym z czynników, od których zależy wpływ danego medium. Marshall McLuhan słowo „przekaz” rozumie jednak jako „zmiany w skali, tempie lub wzorcach ludzkich zachowań i wzajemnego oddziaływania ludzi na siebie, wywoływanych przez nowe środki przekazu”. Dlatego „nowy środek przekazu sam jest przekazem każdej innowacji” (McLuhan, 2004, s. 460). Autor dzieli środki przekazu na zimne, czyli takie, które bardziej angażują odbiorcę, zmuszając go do uzupełniania przekazu i gorące, nazywane przedłużeniem zmysłu, nieangażujące odbiorcy (dostaje on przekaz już w formie gotowej do przyswojenia) (McLuhan, 2004). Film zostaje przez badacza zaklasyfikowany jako medium gorące, powstaje tu pewien paradoks, gdyż telewizję uznaje za medium zimne, a w ogólnej świadomości to przecież film jest medium bardziej wartościowym i mniej ogłupiającym.

„Przekaz staje się tekstem dopiero, gdy zostanie odebrany i zinterpretowany” (Goban-Klas, 2006, s. 187), co oznacza, że ten sam przekaz może wygenerować taką ilość tekstów, do ilu odbiorców zostanie on nadany. „To, co jest dziełem artysty, różni się od przedmiotu doświadczenia odbiorcy. Aktywność tego ostatniego także współtworzy dzieło, co w konsekwencji oznacza, że jest ono inne w wypadku każdego odbioru” (Kluszczyński, 2001, s. 127). Film jest w takim razie dziełem polisemicznym, mogącym być odczytanym na wiele różnych sposobów, gdzie medium monosemicznym będą na przykład wiadomości telewizyjne, które nie dają dużego pola do ich interpretacji (Goban-Klas, 2006). Ma to ogromne znaczenie przy postrzeganiu filmu jako nośnika o potencjale edukacyjnym. Oznacza to, że każdy widz może stać się odbiorcą spektrum wartości, norm, o których nie przesądził twórca w momencie kreowania swojego dzieła.

#### **EDUKACYJNY ODBIÓR FILMU**

Edukacja filmowa obejmuje wychowanie do filmu oraz wychowanie przez film. Wychowanie do filmu można nazwać jego otwarciem dla odbiorcy tak, aby był w stanie go zrozumieć i zinterpretować. W jego skład wchodzi najczęściej elementy formalnej wiedzy filmowej i edukacji estetycznej (Depta, 1975). Wychowaniem przez film nazywamy wszystkie zmiany w odbiorcy, które zachodzą pod wpływem seansu, czym jakoby skutkuje obejrzenie filmu. Skutki wpływu mediów, w tym także filmu, można podzielić na:

- Poznawcze, czyli te, które dotyczą zmian w wiedzy albo opinii
- Afektywne, które dotyczą uczuć
- Behawioralne, czyli zmian zachowania (Goban-Klas, 2006).

Każda z tych zmian może zajść w kontrolowanym procesie wychowania, czyli w przestrzeni edukacji formalnej, mogą one jednak zaistnieć także jako „efekt uboczny” edukacji nieformalnej i pozaformalnej, podczas zwykłego, domowego seansu fil-

mowego. W związku ze spadkiem znaczenia tradycyjnych instytucji edukacyjnych oraz wzrostem znaczenia nowoczesnych środków informacji i komunikacji coraz bardziej zmniejsza się znaczenie edukacji formalnej (Kiwior, 2014); proces uczenia się przez film może w takim razie odbywać się nie tylko bez udziału wychowawcy, lecz także w dowolnym miejscu i dowolnym czasie, zależy to tylko od odbiorcy. Od odbiorcy zależy zatem zarówno treść procesu uczenia się jak i miejsce i czas, w którym proces ten będzie zachodził.

Odbiorca sztuki filmowej nie ma wpływu na przekaz, jakiemu jest poddawany, ma on jednak wpływ na interpretacje tego przekazu. Oznacza to, że „edukacyjny potencjał nie tkwi w dziele, to odbiorca decyduje o jego poziomie” (Jakubowski, 2011, s. 111). Odbiorca na równi odbiera i tworzy przekaz filmowy, przyswajając w pełni zindywidualizowany tekst. Zależnie od swoich kompetencji odbiorca sztuki filmowej, może dostrzegać zupełnie inne zagadnienia niż te, które próbowali przedstawić twórcy filmu. Indywidualizuje on dzieło, nadając filmowi w pewien sposób wymiar interaktywny (Kluszczyński, 2001). W odbiorze i interpretacji dzieła filmowego wyodrębniamy zatem trzy zakresy wiedzy odgrywające najważniejszą rolę:

- Ogólna wiedza o świecie, dzięki której widz potrafi przenieść w sposób domyślny schematy poznane w życiu do „niedopowiedzeń” fabularnych filmu
- Wiedza na temat konwencji gatunkowych, czyli wiedza wyniesiona z poprzednich seansów filmowych
- Formalna wiedza filmowa, obejmująca wszelkie środki, jakimi twórca porozumiewa się z odbiorcą, sposób, w jaki opowiada historię, czyli wiedza o montażu, scenach, sposobach operowania światłem, muzyką itp. (Ostaszewski, 1999). Interpretacja fabuły zależy zatem od posiadanej wiedzy, doświadczeń i przyjętego światopoglądu widza.

To, czy podczas seansu filmowego zajdzie proces uczenia się zależy od tego, czy film był oglądany w sposób aktywny. Biernie oglądanie filmu nie pozwala na wytworzenie czterech typów znaczeń, niezbędnych przy rozumieniu i interpretacji tego, co ma miejsce na ekranie (Jakubowski, 2012). Pierwszym typem są znaczenia referencyjne, które odpowiadają za podążanie za filmową fabułą czy narracją - budowanie diegezy, czyli rzeczywistości czasowo-przestrzennej filmu, ujętej w pewne struktury kategoryzujące i porządkujące. Można więc powiedzieć, że wytwarzając znaczenia referencyjne widz rekonstruuje fabułę filmu, za pomocą wcześniej poznanych filmowych i pozafilmowych konwencji (Jakubowski, 2012). Drugim typem znaczeń są znaczenia eksplicytne, w których widz nadaje zdekonstruowanej już fabule znaczenie. Może to być ogólny wydzźwięk utworu filmowego, jego główny morał czy myśl przewodnia (Jakubowski, 2012). Kolejnym typem są znaczenia implicytne - podczas ich tworzenia widz dostrzega już liczne zagadnienia, które chciał poruszyć film, dekonstruuje on jego problematykę. Ostatnim typem znaczeń są znaczenia symptomatyczne, wyrażają one to, co „film wyraża nie z własnej woli, to, co stara się ukryć” (Jakubowski, 2012, s. 116). Może to być dyskretnie, zawarty w fabule komentarz autora, albo odwołanie do sytuacji społeczno-politycznej danego kraju. Reasumując, pierwsze dwa typy znaczeń, czyli znaczenia referencyjne i eksplicytne odpowiadają za zrozumienie filmu, a dwa kolejne, czyli znaczenia implicytne i symptomatyczne, za jego interpretację (Bordwell, 1993).

Przykładów tworzenia znaczeń referencyjnych, eksplicytnych, implicytnych i symptomatycznych poszukałam na popularnym portalu dla wielbicieli sztuki filmowej Filmweb. Osoby, którym nie udało się poprawnie wytworzyć znaczeń referencyjnych i eksplicytnych, czyli nie udało im się zrozumieć filmowej fabuły, często wyrażały negatywne opinie o oglądanych filmach, krytykując je za brak sensu w prowadzonej fabule i nudę.

O filmie *Absolwent*:

„Nie rozumiem tego filmu. Wszystko dzieje się w jednym miejscu, zero akcji, postaci robią w kółko to samo przez cały film. Pierwsza połowa filmu przeleciała nawet nie można było odnieść wrażenia, że się ogląda film, bo nic się nie wydarzyło. Jedyne, co mi się podobało to muzyka. Nie wiem, który gość to, który i o co w ogóle w tym chodziło. Jaki jest sens tego filmu ktoś potrafi wytłumaczyć? Obejrzałem całe, ale totalnie nie łapię oprócz tego, że robili klony no i co w związku z tym?” (11.11.2015).

Jednak brak zrozumienia może wywoływać także zupełnie inną reakcję, użytkownicy często prosili na forum o wytłumaczenie zawichości, których nie byli w stanie wychwycić:

O filmie *Lokator*:

„Witam, mam pytanie odnośnie filmu. To wszystko działo się w jego głowie, czy to jednak był spisek i chcieli by popełnić samobójstwo? Choć końcówka filmu pokazuje, że lokatorzy chcieli mu pomóc a nie go skrzywdzić. Jeśli zwariował, to byłoby bez sensu, bo Simon też zwariowała ot tak? Jak rozumiecie motyw z obrazkami w toalecie? Ja myślę, że ona po prostu interesowała się tym tematem, a narysowała to w ubikacji, bo już cierpiała na jakieś zaburzenia, a ludzie patrzący się bez ruchu, może po prostu podziwiali te rysunki? Zostaje jeszcze sprawa z tymi lokatorami, szczególnie kobieta z dzieckiem, co twierdziła, że jakaś kobieta ich prześladowa...” (11.11.2015). Użytkownicy, którym udało się wejść na poziom interpretacji dzieła, czyli wytworzyć znaczenia implicytne i symptomatyczne, często zakładali rozbudowane wątki, angażując wielu innych użytkowników.

O filmie *Moon*:

„O tym traktuje ten film i jest to bardzo dobrze pokazane. Ja nie mam do niego większych zastrzeżeń, bo spełnił swoją rolę. Mimo, iż wielu z was mówi że jest to komedia to ja nie nazwałbym go tak, bo w pełni zasługuje na miano dramatu. W tym filmie jest wiele śmiesznych dialogów i scen, ale są one w głównej części tragiczne. Cały film pokazuje, bowiem ból istnienia, niezdecydowanie młodego człowieka wchodzącego w dorosłość...” (11.11.2015).

W edukacji formalnej nauczycielom najczęściej zależy na umiejętności tworzenia znaczeń typu pierwszego, czyli tych odpowiadających za proces rozumienia, które są przydatne do odpowiedniego przyswojenia treści (Gajda, 2010). W edukacji nieformalnej i pozaformalnej, wartościowsze mogą okazać się te odpowiadające za interpretację filmu, kiedy film może pokazać w pełni swoje możliwości edukacyjne. Głównym celem uczestnictwa w seansie, rzadko jest chęć uczenia się, dlatego to, czego film uczy pomimo czy nawet przez przypadek jest nawet bardziej istotne. Do najczęstszych celów uczestnictwa w seansie filmowym należą (Skowronek, 2007):

- Satysfakcja ze zdekodowania przekazu (wytworzenie czterech typów znaczeń odpowiadających za zrozumienie i interpretację)

- Odczuwanie emocji, rodzących się w czasie seansu (gdyż iluzja oglądana na ekranie wywołuje prawdziwe emocje, zarówno te pozytywne jak i negatywne, lecz w filmie często pożądane, jak lęk czy smutek)
- Identyfikacja (umożliwiająca emocjonalne zaangażowanie się w film poprzez wczucie się w obserwowaną na ekranie postać)
- Przyjemność (czyli jedna z najczęściej występującej motywacji uczestnictwa w seansie, gdyż „zdecydowana większość bywalców sal kinowych nawiedza je po to, żeby zabawić się, oddalić od problemów codzienności, pograżyć się w przyjemnej fantazji czy też dać się nastraszyć” (Godzic, 1996, s. 30). Rozumiana, jako *jouissance* i *plaisir*, czyli przyjemność zmysłowa, cielesna, niekontrolowana przez kulturę i przyjemność intelektualna, preferowana przez środowiska akademickie, kontrolowana przez kulturę (Jakubowski, 2006).

Uczenie się w przestrzeni kultury filmowej jest coraz popularniejszą formą edukacji. Dzieje się tak głównie przez jej dodatkową funkcję rozrywkową, bo przecież „rozrywka nie musi mieć trywialnego, nieistotnego biograficznie znaczenia, wręcz przeciwnie, ma realny wpływ na życie grup i jednostek” (Kaszowski, 2016, s. 186). Krytyczna i pogłębiona analiza dzieł kultury popularnej, ale też niezwykle interesującej relacji między dziełem a jego odbiorcą, może być dla pedagoga - na równi z tekstami kultury wysokiej - pasjonującym tematem badawczym (Jakubowski, 2011). Kultura popularna wymyka się tradycyjnym sposobom oceniania, można przypuszczać, że jest oceniana negatywnie przez zastosowanie kryteriów dostosowanych do oceniania wytworów kultury wysokiej, tak przecież różnych od dzieł kultury popularnej (Tamże, 2011). Teksty kultury popularnej, w tym naturalnie też teksty filmowe, można nazwać „zwierciadłem” w którym odbija się społeczeństwo; komentują one rzeczywistość uczestników danej kultury, są więc nieocenioną płaszczyzną czerpania wiedzy o nas samych (Tamże, 2011). Kultura filmowa, jako obszar działalności twórczej człowieka, przyciąga swoją dostępnością i przyjemnością płynącą z obcowania z nią. Jest zatem dobrym miejscem do kreowania procesu edukacji współczesnego człowieka, który może przebiegać nawet bez jego wiedzy, jako element edukacji pozaformalnej. Nawet, jeśli uczestnictwo w seansie jest podyktowane chęcią rozrywki, proces uczenia się może zaistnieć w sposób nieintencjonalny – obok zwykłej zabawy. Dzieje się tak głównie dlatego, że potencjał edukacyjny tkwiący w filmie jest uzależniony od odbiorcy, nie od zamysłu twórcy. Film - jako dzieło otwarte - jest polisemiczny, jest to tekst mogący być odczytywany na wiele różnych sposobów przez różnych ludzi, co oznacza, że może mieć w przypadku różnych ludzi odmienny potencjał edukacyjny. Uczestnictwo w kulturze filmowej może skutkować zmianami nie tylko w poziomie naszej wiedzy o świecie, ale też zmianą naszych opinii, poglądów, wartości czy zachowań (Goban-Klas, 2006). Film jako element kultury popularnej ma realny wpływ na budowanie tożsamości i proces socjalizacji wielu ludzi, którzy filmowych bohaterów traktują jak „znaczących Innych”. W taki sposób bohater filmu może stać się postacią mającą wpływ na jednostkę na równi z realną osobą (Spychalska-Kamińska, 2012). Proces uczenia się przez film łączy to co przyjemne, z tym co pożyteczne, dlatego kultura filmowa jest obszarem edukacyjnym, którym- jako pedagodzy- powinniśmy się szczególnie zainteresować.



## BIBLIOGRAFIA

- [1] Anioł J., (2016). „Gorsza” i „lepsza” popkultura. O „kłopotliwych” obszarach kultury popularnej w perspektywie pedagogiki krytycznej W: W. Jakubowski (red.) *Pedagogika kultury popularnej- teorie, metody i obszary badań*, (ss. 99), Kraków: Impuls.
- [2] Bobiński, W. (2011). *Teksty w lustrze ekranu. Okołoilmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*. Kraków: Universitas.
- [3] Bordwell, D. (1993). Tworzenie znaczenia. W: W. Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów* (ss. 13-14). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- [4] Chmielarz, A. (2016). *Kultura filmowa jako przestrzeń uczenia się*. Uniwersytet Wrocławski: nieopublikowana praca licencjacka.
- [5] Depta, H. (1975). *Film i wychowanie*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.
- [6] Eco, U. (2010). *Apokaliptycy i dostosowani*. Warszawa: W.A.B.
- [7] Goban-Klas, T. (2006). *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*. Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- [8] Godzic, W. (1996). *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*. Kraków: Universitas.
- [9] Gwóźdź, A. (2003). *Obrazy i rzeczy, film między mediami*. Kraków: Universitas.
- [10] Gwóźdź, A. (2010). *Pogranicza audiowizualności*. Kraków: Universitas.
- [11] Heartbreaker. Pobrane z: [www.filmweb.pl/film/Absolwent19671042/discussion/O+czlowieku%2C+ktory+nie+wiedzial+czego+chce...768519](http://www.filmweb.pl/film/Absolwent19671042/discussion/O+czlowieku%2C+ktory+nie+wiedzial+czego+chce...768519), (11.11.2015).
- [12] Jakubowski, W. (2006). *Dzisiejsze czasy - edukacja wobec przemian w kulturze współczesnej*. Kraków: Impuls.
- [13] Jakubowski, W. (2005). Zamiast wstępu, W: W. Jakubowski (red.) *Media. Kultura popularna. Edukacja* (ss. 10-11). Kraków: Impuls.
- [14] Jakubowski, W. (2012). Sztuka filmowa jako miejsce uczenia się, W: W. Jakubowski (red.), *Kultura jako przestrzeń edukacyjna. Współczesne obszary uczenia się dorosłych* (ss. 117). Kraków: Impuls.
- [15] Jakubowski, W. (2011). *Edukacja w świecie kultury popularnej*. Kraków: Impuls.
- [16] Kaszkowiak, Ł. (2016). Popkultura jako forma interakcji na przykładzie Wrocławskiego Funkklubu Gwiazdnych Wogjen. *Ogrody nauk i sztuk* (6), 186-196. DOI: 10.15503/onis2016.186.196.
- [17] Gajda, J. (2010), *Media w edukacji*. Kraków: PWN.
- [18] Kiwior, W. (2014). Edukacyjne i socjalizacyjne aspekty kultury popularnej. Fascynacje literackie młodego pokolenia, „*Ogrody nauk i sztuk*” (4), 128-140.
- [19] Kluszczyński, R. W. (2001), *Przestrzeń wirtualna i kino*. W: Z. Rosińska (red.), *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów* (ss. 127). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- [20] Konieczna, E. (2016) Senior w kulturze filmowej. W: W. Jakubowski (red.), *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań*, (ss. 211-212). Kraków: Impuls.
- [21] Kubicka, D., Kołodziejczyk, A. (2007). *Psychologia wpływu mediów. Wybrane teorie, metody, badania* (ss. 22). Kraków: Impuls.
- [22] McLuhan, M. (2004). *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne.
- [23] McQuail D., (2008). *Teoria komunikowania masowego*. Warszawa: PWN.
- [24] Melosik, Z. (2008). *Mass media i przemiany kultury współczesnej* W: B. Siemieniecki (red.) *Pedagogika medialna*, (ss. 118-120). Warszawa: PWN.
- [25] Ostaszewski, J. (1999). *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- [26] Pawlowsky. Pobrane z: [www.filmweb.pl/film/Lokator19767194/discussion/Mam+pytanie,2641059](http://www.filmweb.pl/film/Lokator19767194/discussion/Mam+pytanie,2641059), (11.11.2015).
- [27] revar1, <http://www.filmweb.pl/film/Moon2009473111/discussion/O+co+chodzi,2703367>, (11.11. 2015). [5] <http://www.nhef.pl/> (01.04.2016).
- [28] Skowronek, B. (2007). *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- [29] Sychalska-Kamińska, J. (2012). Znaczenie idoli w rozwoju tożsamości młodzieży w okresie wczesnej adolescencji, W: A. Gromkowska – Melosik (red.) *Tożsamość w społeczeństwie współczesnym: pop – kulturowe [re]interpretacje*, (ss. 199-200). Kraków: Impuls.