Witold Bobiński
Uniwersytet Jagielloński

PRZYSZŁOŚĆ JEST FILMEM

1. Audiowizualna „rzeka bez powrotu"

„Przeszłość jest miejscem fantazji" – powiada Hayden White – historia nie istnieje inaczej, jak tylko w jej przedstawieniach. Mogą one być mniej lub bardziej zgodne z – by tak rzec – „oryginałem", ale stopnia tej zgodności nie poznamy nigdy. Nigdy nie zobaczymy prawdziwego wyglądu miast Górnego i Dolnego Egiptu, barwnie malowanych greckich świątyń, ceremonii chrztu Mieszka I… Dawne kroniki naznaczone są stronniczością autorów, a malarstwo zawsze pozostanie jedynie śladem widzialnej rzeczywistości zatrzymanym w oku i pamięci (czasem wyobraźni) artysty. Jedyną wizją przeszłości noszącą znamię odcisku „oryginału" jest film – dawne, dziś już ponadstuletnie kroniki wydarzeń, ruchome obrazy osób, miejsc, zjawisk. Przeszłość o tyle tylko jawi się nam w swym dynamicznym, wizualnym wcieleniu, o ile jest filmem.

Ludzkość, bogata w doświadczenie snu, od zarania dziejów kultury zdradzała intuicję kina – przedstawiania naznaczonych dynamiką, „dzianiem się" obrazów świata. W refleksji filmoznawczej przejawy owej intuicji określane są jako „dzieła prefilmowe" i lokują się nie tylko w obrębie sztuk przedstawiających (jak słynny sumeryjski sztandar z Ur, egipskie *Księgi umarłych*, greckie metopy, komiksy, *laterna magica*, XIX-wieczne widowiska określane jako feerie i fantasmagorie), lecz także w sferze literatury – prefilmowości dopatrzono się w *Eneidzie*, eposach Homera, poematach Adama Mickiewicza, powieściach Karola Dickensa. Gdy wreszcie pojawiło się kino – niemal równocześnie w kilku miejscach na świecie – rozpoczęła się era gwałtownych przemian kulturowych, które złożyły się na zjawisko/proces **zwrotu ikonicznego** i przyniosły nam współczesny stan panwizualności i dominacji filmowego paradygmatu w całej sferze kultury, zwłaszcza zaś w kulturowych trybach narracji.

Powtarzane często diagnozy na temat stanu kultury współczesnej brzmią już niczym truizmy. We współczesnym dyskursie humanistycznym raz po raz pojawiają się pojęcia charakteryzujące świat kultury po zwrocie ikonicznym, w trakcie rewolucji audiowizualnej, cyfrowej, która kreuje pokolenia *homo videns*, digitalnych tubylców, ludzi-maszyn. Współczesna semiosfera kulturowa

po *ikonische wendung* czy *pictorial turn* (o którym pisali m.in. Gottfried Boehm, William J.T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff[1], w polskim nurcie dyskursu zaś Maryla Hopfinger, Ryszard Kluszczyński, Andrzej Gwóźdź, Wiesław Godzic czy Anna Zajdler-Janiszewska[2]) jest w dominującej części obrazowym i obrazowo-dźwiękowym kontinuum, z którego – w dającej się przewidzieć przyszłości – nie ma powrotu do „Galaktyki Gutenberga"[3]. Dotyczący zaś owej sfery dyskurs na naszych oczach staje się wielonurtową „rzeką bez powrotu" do strumieni o jasno wytyczonych brzegach dyscyplin. Dowodzi tego choćby spektakularna zmiana statusu pojęć – do niedawna kluczowych dla literaturoznawstwa, językoznawstwa, historii sztuki i teorii filmu. Zjawiska i procesy kreujące ponowoczesną **kulturę konwergencji** (według Henry'ego Jenkinsa – stan rzeczy po rewolucji cyfrowej) unieważniły dotychczasową jednoznaczność (czy choćby konwencjonalne pole znaczeniowe) pojęć **tekstu**, **obrazu** i **filmu**, przenosząc je wszystkie w stan płynności i migotliwości znaczeń. Stosunkowo najwcześniej swą prymarną, lingwistyczną tożsamość utraciło pojęcie tekstu, który opuścił przypisane mu dotąd „terytorium słowa" i ogarnął wszystkie tryby semiotycznej mediacji[4]. Obraz natomiast:

> istnieje współcześnie tylko jako fenomen płynny, otwarty, niejednolity, zależny od zdecentralizowanej siatki sposobów mówienia, w których występuje […] – pisze Andrzej Leśniak. […] Współczesna topografia wizualności jest niestabilna i relacyjna, a istniejące w jej ramach kategorie – w tym także kategoria obrazu – nie mają raz na zawsze ustalonego znaczenia[5].

Czy obraz to pozostający w polu widzenia „obszar wizualny", czy sekwencja znaków ikonicznych, a może jedynie artefakt uświęcony sankcją historii sztuki? Powołując się na sądy Hansa Beltinga i Georges'a Didiego-Hubermana, Andrzej Leśniak konstatuje brak przejrzystej przestrzeni dyskursu o obrazach – „taka przestrzeń nie istnieje"[6] – twierdzi badacz. Bodaj czy nie większy kłopot sprawia dziś uczestnikom dyskursu humanistycznego pojęcie filmu. Z chwilą gdy zjawisko określane tym terminem uwolniło się od sal kinowych, taśmy celuloidowej,

---

[1] Zob. G. Boehm, *Was ist ein* Bild, Munchen 1994; W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, „Artforum", March 1992; *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London 1998.

[2] Zob. M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997; R. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2001; *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002; W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996; A. Gwóźdź, *Kultura. Komunikacja. Film*, Kraków 1992; *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003; A. Zajdler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie" 2006, nr 4.

[3] Określenie Marshalla McLuhana.

[4] Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat*, Kraków 1993, s. 43.

[5] A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 10.

[6] *Ibidem*.

także od ekranów telewizyjnych, kiedy poczęło wydawać szybko pączkujące latorośle – wideoklipy, spoty polityczne i reklamowe, zwiastuny, zapisy wideorozmów, wizualne światy gier komputerowych – kiedy porzuciło linearność, fabularność i wyzbyło się pierwotnej teleologicznej tożsamości, stało się wielkim, „ekstatycznym" (jak pisze Bogusław Skowronek[7]) kontinuum obrazów w ruchu, o których można powiedzieć co najwyżej, że stanowią „zdarzenia wizualne". Konkluzją tych krótkich rozważań teoretycznofilmowych niech będzie cytowany i tłumaczony przez Konrada Kleję wpis na liście dyskusyjnej www.film-philosophy.com:

> Zjawisko filmopodobne nie jest filmem wówczas, gdy nie jest nazywane filmem, a dzieje się tak wtedy, gdy pod wieloma istotnymi względami nie jest związane ze zjawiskami, które zwykło się określać jako filmy[8].

Porzucając rozważania terminologiczne, trzeba stwierdzić, że obszary znaczeniowe wszystkich trzech pojęć zachodzą na siebie, a w pewnych zakresach są synonimiczne. Film, jako obraz i tekst językowy złączone w aktywnej koabitacji, od początku swego istnienia był polisemiotyczny, jego niejednorodna, płynna tożsamość (wzbogacona z czasem o warstwę dźwięków) stanowiła sto lat temu w sztuce paradygmat rewolucyjny. Równocześnie z rozwojem kariery filmu postępowało – dzięki fotografii, awangardowym tendencjom w sztuce, cyfryzacji, Internetowi – rozchwianie tożsamości obrazu i tekstu, które – kiedyś jasno określone – osiągnęły dziś stan ontologicznej płynności. Film ogarniał je zawsze i ogarnia nadal, staje się sztuką odbieraną coraz bardziej multisensorycznie (technologia 3D, holografia filmowa), jednocześnie zaś uzyskał rangę najbardziej powszechnej, masowej aktywności kulturowej – zarówno w wymiarze odbioru, jak i tworzenia. Konkurować z nim może jedynie fotografia, która jednak – jako domena statycznych przedstawień – w skali masowej ustępuje atrakcyjnością dziedzinie X Muzy. Podróżni w pociągach, autobusach i samolotach na swoich urządzeniach elektronicznych rzadko oglądają zdjęcia – zdecydowanie częściej filmy.

Pora na pierwsze wnioski z rozważań.

1. W warstwie wizualnych i audiowizulanych przedstawień świat – zarówno współczesny, jak i ten niedawno miniony – najwierniej i najpełniej jawi się w filmie.
2. Żaden kolejny wynalazek nie zdetronizował filmu (także kina), digitalizacja i neomedia zostały przezeń wchłonięte, zwielokrotniły zasięg oddziaływania i udostępniły zasoby filmów w skali masowej.

---

[7] Zob. B. Skowronek, *Film w przestrzeni kultury audiowizualnej*, Kraków 2011.

[8] K. Klejsa, *A film like thing, czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie: „Co to jest film?"*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 33.

3. Współczesne technologie umożliwiły milionom ludzi tworzenie i publikowanie własnych filmów (także fotografii), jest to zjawisko o narastającej, powszechnej skali.
4. Film jest dziś wciąż społecznie dominującym paradygmatem sztuki transmedialnej.

Konkluzja tej części rozważań brzmi następująco: film jest współcześnie najpowszechniej akceptowaną i najatrakcyjniejszą formą wyrazu ludzkiego doświadczenia egzystencjalnego; a intuicja jego paradygmatu ujawniała się na długo przed powstaniem tego fenomenu.

Pozostaje pytanie: czy przyszłość kultury jest filmem? Odpowiedź: ta dająca się przewidzieć – tak.

2. Dlaczego przyszłość jest filmem?

„No dobrze, do diabła z literaturą – stwierdza z gorzką ironią Wojciech Orliński w artykule o epoce e-booków. – Świat bez niej wcale nie musi być taki straszny, skoro jakieś 90 proc. ludzi już i tak się bez niej obchodzi i chyba całkiem im z tym dobrze”[9]. Goryczy nie umniejsza kariera książek elektronicznych – kupują je i czytają – ogólnie rzecz biorąc – ci sami, którzy brali i wciąż biorą do ręki publikacje papierowe. Nie wiadomo, jak długo jeszcze książki w postaci woluminów „będą na półkach”. Publicystka „Gazety Wyborczej” z entuzjazmem wita wizję cyfrowych e-podręczników, które zaoferują uczniowi nie tylko – na przykład – tekst *Pana Tadeusza*, lecz także film Wajdy, muzykę, mapy, dzieła sztuki[10]. Idea ta nie jest nowa – pierwsze CD-romy dydaktyczne z opracowaniem lektur pojawiły się w Stanach Zjednoczonych na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku i zawierały – oprócz tekstu – także fragmenty adaptacji filmowych, ilustracje, partie utworu czytane przez lektora, w końcu zadania i polecenia dla uczniów. Niezależnie od tego, czy książki przeniosą się gremialnie na cyfrowy nośnik, film przeszedł już tę rewolucję – i przetrwał. Mało tego – rozprzestrzenił się: trafił na powierzchnie wszystkich, możliwych dziś do wyobrażenia ekranów: kin, telewizorów, komputerów, billboardów elektronicznych, telefonów komórkowych, tabletów (iPodów)… Filmowe tworzywo i zasady jego organizacji stały się dominującym językiem współczesnych gier komputerowych, nazywanych już niekiedy literaturą przyszłości. Być może wkrótce dziecię braci Lumière wykona jeszcze dwa technologiczne skoki – pojawi się jako wspomniane już wyżej

[9] W. Orliński, *Tęsknię za wersją ostateczną*, „Magazyn Świąteczny Gazety Wyborczej”, sobota–niedziela 3–4.03.2012, s. 21.

[10] M. Jędrysik, *Świat w zasięgu kliknięcia*, „Magazyn Świąteczny Gazety Wyborczej”, sobota–niedziela 3–4.03.2012, s. 20.

projekcje holograficzne i jako… film w oku (lub w okularach). Wizje takie roztacza japoński naukowiec i wizjoner Michio Kaku, który prorokuje, że pod koniec XXI wieku (a pewnie wcześniej) zasoby Internetu będziemy ściągać mrugnięciem powiek wprost na soczewki[11]. Wówczas ramy ekranu nie odgraniczą świata przedstawionego od realnego…

Żyjemy w świecie ekspansji filmu – pojmowanego jako paradygmat sekwencji znakowej, jako język wypowiedzi twórczej i relacji ze zdarzeń. Przemiany technologiczne, rewolucja cyfrowa to tylko niektóre – i wcale nie najważniejsze – przyczyny narastającej dominacji filmu jako modelu i języka istnienia w kulturze. Nierównie ważniejsze są dwa inne aspekty składników filmowego DNA: owych genów hegemonii i nieśmiertelności filmu. Krótko je scharakteryzuję.

Aspekty te są z sobą nierozerwalnie związane, a imiona ich: narracyjność i emocjogenność.

> Opowiadanie pojawia się w każdym znanym społeczeństwie ludzkim. Podobnie jak metafora, wydaje się ono wszechobecne: czasami aktywne i oczywiste, innym razem fragmentaryczne, uśpione i milczące. […] Tworzenie opowiadań jest strategią umożliwiającą rozumienie świata naszych doświadczeń i pragnień. Jest to podstawowy sposób organizowania danych[12].

Do opinii Edwarda Branigana dodajmy jeszcze kropkę nad i autorstwa Rolanda Barthes'a, według którego opowiadanie „jest zawsze obecne, jak życie"[13]. Film zaś jest tą odmianą narracji, której – w świadomości potocznej – najbliżej do życia. Badania Bogusława Skowronka wskazują, że „prototypowe rozumienie filmu (jako przedstawienia za pomocą ruchomych obrazów jakiejś historii) odwołuje się do głęboko zakorzenionych, uniwersalnych schematów mentalnych"[14]. To nie wykształcenie ani nawet nie przynależność do jakiejś „wspólnoty interpretacyjnej" stanowi warsztat, z którego czerpiemy podstawowe narzędzia odbioru filmu. Tym warsztatem jest „wiedza potoczna i antropocentryczna wizja wszelkich form przedstawiających"[15]. Nie przeszkadza nam zatem, iż oglądając film, często nie wiemy, „kto naprawdę opowiada" – jak pyta filmoznawczyni i producentka Sarah Kozloff w książce pod znaczącym tytułem *Invisible storytellers…* (w niezgrabnym przekładzie: *Niewidzialni opowiadacze*[16]). Bariery w filmowej autokomunikacji nie stanowi enigmatyczność

---

[11] P. Cieśliński, *Wielki fizyk: za sto lat Internet będzie w oku*, „Magazyn Świąteczny Gazety Wyborczej", 23.09.2012.

[12] E. Branigan, *Schemat fabularny*, przeł. J. Ostaszewski, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1999, s. 112.

[13] R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 254.

[14] B. Skowronek, *op.cit.*, s. 20.

[15] *Ibidem*.

[16] S. Kozloff, *Invisible storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, Berkeley–Los Angeles 1988, s. 43.

narratora filmowego, owego „heterogenicznego, niejednorodnego instrumentu technicznego, konstytuowanego przez wiele różnorodnych komponentów”[17]. Paradoksalnie to właśnie owa anonimowość (czasem tylko częściowa) czy pozorna nieobecność filmowego opowiadacza sprawia, że odbiorca jest panem narracji, zaś ciało widza jest „nieświadomie i niewidocznie rzutowane w ów świat imaginatywny”[18]. Te słowa zapomnianego dziś nieco filozofa i teoretyka sztuki, Leopolda Blausteina (1905–1942/3/4?) barwnie streszczają istotę kina, którą – z mniejszą emfazą – definiuje Bogusław Skowronek: „Siła i nieśmiertelność filmu tkwi w ludzkich potrzebach percypowania opowiadań egzystencjalnie ważnych dla odbiorcy”[19].

Ludzką fizjologię postrzegania i oswajania świata oraz właściwą nam wszystkim narracyjność procesów poznawczych film wykorzystuje w swej audiowizualnej konwencji opowiadania. Drugi gen hegemonii sztuki żywych obrazów zawiera się w zjawisku charakterystycznym dla lektury każdego dzieła: lektura ta odsyła zawsze do egzystencji odbiorcy. W perspektywie interpretacji antropologicznej „film staje się doskonałym medium, przez które wyrażane są potrzeby widzów, ich marzenia i cele; równocześnie stanowi formę sztuki, w której codzienność jest przez nich **praktykowana**”[20] – pisze Skowronek, przywołując myśl Krzysztofa Mętraka, dowodzącego, iż „widzowie nie odróżniają *sacrum* od *profanum*, dla nich całe uniwersum filmu staje się po prostu częścią życiowego doświadczenia”[21]. Tak znaczny stopień ufności widzów do filmowej opowieści, tak duża otwartość na jej wyprawę w wewnętrzny świat odbiorcy ma związek z siłą oddziaływania filmu na sferę emocji, o czym tak pisał Ed S. Tan:

> […] dostarczając odbiorcy złożonego i wciąż zmieniającego się, iluzorycznego bodźca, film dotyka najczulszych stron jego duszy, najbardziej uniwersalnych niepokojów, słabości, a może należałoby powiedzieć – sił. […] nieprzerwanie, niczym prądnica wytwarza emocjonalne znaczenie sytuacyjne, zaprogramowane jako część szczególnej struktury uczuciowej, która powoduje niesłabnącą, szczerą reakcję emocjonalną[22].

Działanie tego mechanizmu określił Tan mianem „cudu precyzji” i nazwał „prawdziwą maszyną emocji”.

Geny kulturowej nieśmiertelności i hegemonii filmowego sposobu opowiadania zyskują w analizach niektórych badaczy inne jeszcze, zaskakujące nieco, uzasadnienie. Przywołane wyżej określenia „sacrum”, „dusza”, „cud” sygnalizują

---

[17] J. Lothe, *Narrative in Fiction and Film: an Introduction*, New York 2000, s. 30.

[18] L. Blaustein, *Przyczynki do psychologii widza kinowego*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Z. Rosińska, Kraków 2005, s. 99.

[19] B. Skowronek, *op.cit.*, s. 20.

[20] *Ibidem*, s. 29.

[21] *Ibidem*.

[22] E.S. Tan, *Film fabularny jako maszyna emocji*, przeł. J. Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu…*, s. 271.

tę sferę doświadczenia egzystencjalnego, którą pewne nurty dyskursu filmoznawczego łączą z aktem odbioru filmu. Tą sferą jest religia.

> […] i religia, i film – pisze Melanie Jane Wright – na różne sposoby starają się manifestować to, co niereprezentowalne. Dla Paula Schradera, scenarzysty *Ostatniego kuszenia Chrystusa*, zarówno religia, jak i film pragną przenieść ludzi tak blisko niewysłowionego, niewidzialnego i nierozpoznawalnego, jak to tylko możliwe[23].

Kropkę nad i stawia w swej zastanawiającej książce Adam Regiewicz, nazywając film „spadkobiercą ikony" i tym rodzajem sztuki, „zza której prześwituje nieuchwytna duchowość". Wspierając się autorytetem antropologii kulturowej, religioznawstwa, pewnych nurtów filmoznawstwa i psychologii, Regiewicz dochodzi do przekonania, że film, jako tekst kontemplujący najważniejsze doświadczenia życia, ma w istocie wymiar katechetyczny, zaś „sakralny charakter doświadczenia filmowego tkwi w specyficznej relacji między widzem a dziełem, która przypomina przeżycie religijne"[24]. Zwłaszcza – dodajmy – w sali kinowej, gdzie oglądanie filmu nabiera cech rytualizacji.

Inspirujące rozważania Regiewicza mogą budzić kontrowersje, ale niewątpliwie stanowią ciekawy przyczynek do teorii o nieśmiertelności filmu i dominacji jego paradygmatu w kulturze. Jeśli jednym ze znaków czasu ery ponowoczesnej są pustoszejące kościoły, to czy narracje filmowe miałyby przejąć rolę biblijnych przypowieści? Oscarowe zwycięstwo irańskiego *Rozstania* dowodzi, że nie jest to niemożliwe.

Wszyscy mamy potrzebę poszukiwania i poznawania spraw ludzkich, naszych życiowych doświadczeń, pragnień w opowieściach innych. Mamy potrzebę lokowania siebie i własnego świata w narracjach o innych postaciach. Szukamy sensu własnego życia przez wnoszenie doń znaczeń wyczytanych/wczytanych w tekstach kultury. Naoczność, wizualność, narracyjność i emocjonalność filmu czynią go z definicji medium najbardziej antropocentrycznym, najbardziej ludzkim. Nie wiedząc zatem, czy w przyszłości „książki będą na półkach", możemy mieć pewność, że filmy będą przed oczami.

---

[23] M.J. Wright, *Religion and Film*, London 2007, s. 4.

[24] A. Regiewicz, *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*, Lublin 2011, s. 36.

3. Polonistyczne „być albo nie być" w obliczu hegemonii filmu

Przyjemność czytania literatury, zwłaszcza wysokiej, stała się (można by rzec – na powrót) udziałem elity. Przyjemność oglądania filmów, zarówno tych artystycznych, jak i rozrywkowych, wciąż pozostaje masowa. Być w tych okolicznościach szkolnym polonistą i nie uprawiać fikcji oznacza być inaczej, zorganizować „język polski" na nowo. Nie po to, by porzucić literaturę; przeciwnie – by ją ocalić. Ze świadomością jednak, że w uświęconej tradycją formie „język polski" nie ma szans na przetrwanie. Co zatem czynić?

Po pierwsze, zrezygnować z monopolu literatury na rzecz duopolu: literatura – sztuki wizualne (zwłaszcza film).

Po drugie, uznać, że odbiór sztuk wizualnych, zwłaszcza filmu, jest rodzajem czytania – nie mniej szlachetnym niż kontakt z literaturą. Miał odwagę mówić o „czytaniu obrazów" Kazimierz Wóycicki dziewięćdziesiąt lat temu.

Po trzecie, potraktować rozmowy o filmach jak szkołę interpretacji wszystkich tekstów kultury. Jak najwięcej mówić i pisać o filmie, doceniając – podkreślaną już przez Wóycickiego – rolę sztuk wizualnych w kształtowaniu werbalnych kompetencji uczniów.

Po czwarte, uczynić film stałym i centralnym kontekstem literatury, po to by ocalać swoistość tekstów i odnajdywać zbieżności.

Po piąte, czytać literaturę „filmowo" – jak scenariusz; badać ją okiem reżysera, operatora, scenografa, aktora budującego postać, tworzyć scenopisy. Porzucać filologiczną lekturę tekstu, częściej czytać emocjonalnie, porównawczo, kontekstowo.

Po szóste, wyodrębnić w obszarze kształcenia kulturowego komponent obejmujący odświeżoną, rozsądnie pojętą praktykę integracji rozległych treści humanistycznych. Amerykanie zwą ten edukacyjny moduł *Integration of Konowledge and Ideas*.

Po siódme, wprowadzić do szkoły elementy edukacji filmowej oraz szerzej pojętej – edukacji medialnej. Większość systemów edukacyjnych w świecie zachodnim uwzględnia ten komponent kształcenia.

Po ósme, odważniej promować twórczość uczniów – także tę audiowizualną, filmową, wspartą na technologiach cyfrowych.

Proponowane zmiany nie oznaczają porzucenia literatury. Brak zmian oznacza natomiast powolną (lub szybszą) utratę jej młodych odbiorców.

Język polski w obecnym wymiarze godzinowym nie zniesie tych zmian. Trzeba więc zreorganizować jego strukturę – wyodrębnić kształcenie językowe i kulturowe. To ostatnie należy wzbogacić o godziny odebrane wiedzy o kulturze. Kształcenie kulturowe powinno być rodzajem warsztatów, nie wykładów.

Odmieniony w ten sposób „język polski" będzie potrzebował adekwatnej nazwy. Amerykanie już rozwiązali ten problem i zamiast *English* mają *Language Arts*.

* * *

Nie tylko przeszłość, także przyszłość jest miejscem fantazji – można by sparafrazować Haydena White'a. Już dziś wiemy jednak coś konkretnego o przyszłości literatury, powiedzmy o pewnym wariancie jej przyszłości. W tym wariancie przyszłość literatury jest… filmem. My to już wiemy, choć Adam Mickiewicz, mimo zdradzanej w poematach intuicji kina, nie przypuszczał, iż będziemy na ekranach oglądać *Dziady*, *Pana Tadeusza*, Świteź…

Future is a Movie

Summary

The article's main idea deals with film as a dominant paradigm of storytelling – not only in the sphere of audiovisuality – but also in all contemporary art and culture. Film is just the most common pattern of statement – that is the condition of culture after *the iconic turn* (*ikonische wendung*). In the modern (postmodern) world film (in terms of movie language) has "expanded its wings" and covered the area of commercials, politics and entertainment (e.g. in computer games). Film is nowadays the most popular way of using culture – each of us can be e viewer as well as a creator (with the little help of the simple electronic equipment).

Film appears to be a hegemon of contemporary and future narrativity – thanks to the similarity to the human way of seeing the reality and to its emotional influence. One of the streams in the humanities' discours links film with the religious experience and – in this way – tries to explain the power of the art of moving image.

What are the perspectives of education in the context of the movie-digital era? In authors opinion the film – as a specific language of storytelling, showing and even poetry speech – should be included into the area of the school subject connected with culture – especially Polish. Nevertheless – this is the film that gives the literature another life.