



OLIMPIADA
WIEDZY O FILMIE
I KOMUNIKACJI
SPOŁECZNEJ

PO RAD NIK

dla **uczniów**
i nauczycieli

Spis treści

Słowo wstępne	5
ABC olimpiady	6
I Etap Olimpiady	7
II Etap Olimpiady	8
III Etap Olimpiady	9
Bibliografia, filmografia, zakres tematyczny	10
Bibliografia	11
Etap II	13
Etap III	15
Filmografia	16
Wskazówki do listy filmów z filmografii	18
Zakres tematyczny	19
Omówienie zagadnień z zakresu tematycznego olimpiady	21
Rodzaje i gatunki filmowe	22
Środki filmowego wyrazu	23
Główne nurty i kierunki w polskim kinie	25
Polskie kino dokumentalne	28
Wybitni twórcy polskiego i światowego kina	30
Przemysł filmowy, Box Office, instytucje finansujące polską twórczość filmową	33
Zawody filmowe i etapy powstawania filmu	35
Rodzaje i gatunki dziennikarskie	36
Osobowości polskiego dziennikarstwa	38
Komunikacja w social mediach – język, zachowania, kultura	41
Mistrzowie polskiej animacji	42
Polscy pionierzy kinematografii	44
Seriale: od telenoweli do Netfliksa	45
System medialny w Polsce	47
Etyka i język przekazu dziennikarskiego	49
Retoryka i manipulacja w mediach – zasady i techniki	51
Cechy komunikacji masowej i komunikowania publicznego	52

Konwergencja. Przenikanie się starych i nowych mediów	54
Festiwale filmowe i ich polscy laureaci	55
Produkcja, promocja, dystrybucja przekazów audiowizualnych	57
Konteksty psychologiczne, społeczne i polityczne w polskim kinie	59
Kodeks etyczny twórcy filmowego: odpowiedzialność i kształtowanie opinii	61
Moralność kamery: prawda, przemoc, manipulacja.....	63
Filozofia a kino.....	64
Polski film o sztuce.....	67
Film i media a kultura popularna	70
Kino współczesne.....	73
Przykładowe pytania i zadania	77
Przykładowe pytania testowe	78
Pytania z etapu I (szkolnego)*	
CZĘŚĆ 1	78
CZĘŚĆ 2	86
ETAP II	90
Analiza plakatu	99
Przykład analizy i interpretacja plakatu	101
Przykład analizy i interpretacja plakatu do filmu <i>Idioci</i>	102
Analiza sceny filmowej	104
Kryteria oceny sceny filmowej.....	104
Przykładowe elementy analizy i interpretacji sceny z filmu <i>Amator</i>	
Krzysztofa Kieślowskiego	106
Przykładowe elementy analizy i interpretacji sceny z filmu <i>Podwójne życie Weroniki</i>	
Krzysztofa Kieślowskiego	107
Przykładowe zadania projektowe z ubiegłych edycji	108
Praca argumentacyjna	109
Kryteria oceny pracy argumentacyjnej.....	109
Przykładowa praca argumentacyjna.....	111
Wywiad z gościem specjalnym	115
Kryteria oceny wywiadu	117
Przykładowy wywiad	118
Ćwiczenia	125

Regulamin	175
REGULAMIN OLIMPIADY WIEDZY O FILMIE I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ	176
PREAMBUŁA	176
PODSTAWA PRAWNA.....	176
FINANSOWANIE.....	177
CELE OLIMPIADY.....	177
ROZDZIAŁ I – Olimpiada i jej organizator	178
§1. Prawa i obowiązki Organizatora.....	178
§2 Struktura organizacyjna Olimpiady	179
ROZDZIAŁ II – Organizacja Olimpiady	184
§ 3 Uczestnicy Olimpiady	184
§ 4. Organizacja zawodów	185
§ 5. Przepisy szczegółowe	198
§ 6. Tryb odwoławczy.....	209
§ 7. Rejestracja przebiegu zawodów/powołanie do komisji niezależnego obserwatora zewnętrznego	211
ROZDZIAŁ III – Uprawnienia i nagrody.....	211
§ 8. Nagrody i uprawnienia.....	211
ROZDZIAŁ IV – Postanowienia końcowe.....	217
§ 9. Postanowienia końcowe	217

Słowo wstępne

Przekazujemy w Wasze ręce najnowsze wydanie poradnika przygotowanego z myślą o wszystkich osobach, które zamierzają wziąć udział w Olimpiadzie Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej bądź wspierają młodzież w tym wyjątkowym wyzwaniu edukacyjnym. Poradnik stanowi kompendium wiedzy, które przeprowadzi was przez wszystkie etapy Olimpiady – od wstępnych przygotowań po finałowe rozstrzygnięcia. Znajdziecie tu m.in.: omówienie zagadnień z zakresu tematycznego Olimpiady, bibliografię, filmografię oraz praktyczne ćwiczenia.

Do dyspozycji oddajemy również zestaw pytań testowych z poprzednich edycji, przykładowe prace i komentarze komisji – mają one pomóc wam lepiej poznać wymagania oraz sprawdzić własną wiedzę i umiejętności w praktyce.

Zaproponowane w poradniku ćwiczenia pomyślane zostały tak, by rozwijać wśród uczniów nie tylko wiedzę teoretyczną, ale także praktyczne kompetencje związane z analizą tekstów kultury, komunikacją medialną, retoryką, projektami audiowizualnymi czy pracą zespołową. Do pracy nad poradnikiem zaprosiliśmy ekspertów różnych dziedzin, tak by poszerzyć spojrzenie na kino klasyczne oraz współczesne, a także dziennikarstwo i nowe media. Liczymy, że zebrane tu materiały ułatwią wam przygotowania oraz pozwolą dostrzec, jak fascynująca i wielowątkowa jest podróż ścieżkami kultury filmowej oraz komunikacji społecznej.

Zachęcamy także do sięgnięcia po informator wydawany w formie elektronicznej przy okazji każdej edycji Olimpiady, w którym znajdują się wszystkie najważniejsze informacje dotyczące bieżącej edycji.

Życzymy inspirującej lektury, twórczych poszukiwań i sukcesów w Olimpiadzie!

ABC olimpiady

I Etap Olimpiady

MIEJSCE I FORMA	szkoła, test online		
FORMUŁA	test		
	część I	40 pytań zamkniętych	🕒 30 minut
	część II	20 pytań	🕒 20 minut
PUNKTACJA	80 punktów		
	część I	40 punktów (po 1 za każde pytanie)	
	część II	40 punktów (po 2 za każde pytanie)	
WAŻNE INFORMACJE	do II Etapu Olimpiady przechodzi maksymalnie 110 Uczestników, którzy osiągnęli najlepszy wynik w I Etapie*.		

* W przypadku, gdy więcej niż jedna osoba uzyska wynik zapewniający 110. miejsce, Organizator zwiększy liczbę Uczestników zakwalifikowanych do II Etapu o te dodatkowe osoby.

II Etap Olimpiady

MIEJSCE I FORMA	stacjonarnie, w miejscu ogłoszonym przez Organizatora	
FORMUŁA	część	autorska praca projektowa związana z hasłem przewodnim
	część II	test
		40 pytań zamkniętych ⌚ 30 minut
		2 zadania otwarte (analiza i interpretacja plakatu filmowego i sceny filmowej) ⌚ 100 minut
PUNKTACJA	174 punkty	
	część I	75 punktów: autorska praca projektowa
	część II	40 punktów: test (po 1 za każde pytanie)
		59 punktów: zadania otwarte
WAŻNE INFORMACJE	zalogowanie 15 minut przed godziną rozpoczęcia	
	w II części może pojawić się materiał źródłowy (krótka notka, grafika, zdjęcie, nagranie audio, nagranie wideo)	

III Etap Olimpiady

MIEJSCE I FORMA	stacjonarnie w siedzibie FINA (ul. Wałbrzyska 3/5, Warszawa)	
FORMUŁA	część I	praca o charakterze argumentacyjnym - temat związany z hasłem przewodnim ⌚ 120 minut
	część II	odpowiedź ustna – 2 pytania, (jedno z materiałem dodatkowym) ⌚ 40 minut (przygotowanie: 25 min., odpowiedź: 15 min.)
	część III	przeprowadzenie wywiadu z wylosowanym Gościem Specjalnym ⌚ 10 minut
		redagowanie rozmowy z Gościem Specjalnym, ⌚ 150 minut
PUNKTACJA	88 punktów	
	część I	33 punkty: praca argumentacyjna
	część II	28 punktów: odpowiedź ustna
		27 punktów: wywiad i redakcja
WAŻNE INFORMACJE	zagadnienia na III etap podawane w dniu ogłoszenia wyników II etapu	
	nagranie rozmowy z Gościem – samodzielnie, FINA zapewnia sprzęt (np. komputer, tablet, telefon, dyktafon)	

Bibliografia, filmografia, zakres tematyczny

Bibliografia

Z ZAKRESU WIEDZY O FILMIE:

- ▶ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2024.
- ▶ Daniel Arijon, *Gramatyka języka filmowego*, tłum. Feliks Forbert-Kaniewski, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2023.
- ▶ Philip Kemp, *Historia kina*, tłum. Anna Wajcovicz, wydawnictwo Arkady, Warszawa 2024.
- ▶ Kino nieme. *Historia kina*, tom 1, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, wydawnictwo Universitas, Kraków 2014.
- ▶ Kino klasyczne. *Historia kina*, tom 2, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.
- ▶ Kino epoki nowofalowej. *Historia kina*, tom 3, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, wydawnictwo Universitas, Kraków 2015.
- ▶ Kino końca wieku. *Historia kina*, tom 4, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, wydawnictwo Universitas, Kraków 2019.
- ▶ Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, wydawnictwo Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2017.
- ▶ Stefan Czyżewski, Piotr Sitarski, *ABC Filmu. Słownik pojęć filmowych*, edukacjafilmowa.pl.
- ▶ Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2008.
- ▶ Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2007.
- ▶ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2016.
- ▶ Anna Sobolewska, *Paradoksy dokumentu kreacyjnego. Fikcja i niefikcja we współczesnym filmie dokumentalnym*, [w:] *Między sztuką a codziennością. Próba nowej syntezy*, pod red. Maryli Hopfinger, Zygmunta Ziątka i Tomasza Żukowskiego, wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 134-183.
- ▶ Adam Garbicz, Jacek Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913-1949*, wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.

- ▶ Adam Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego podróż piąta 1974-1981*, wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- ▶ Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2008.
- ▶ André Bazin, *Ewolucja języka filmu*, w: André Bazin, *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, wydawnictwo, Warszawa 1963, s. 58-76.
- ▶ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk-Słupsk 2004.
- ▶ Rick Altman, *Gatunki filmowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Z ZAKRESU WIEDZY O MEDIACH I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ:

- ▶ *Nowe supermedium. Współczesne oblicza telewizji i scenariusze przyszłości*, red. Aleksandra Chmielewska, Jacek Snopkiewicz, Wydawnictwo PWSFTviT i Dom Wydawniczy ELIPSA, Łódź 2023.
- ▶ Han Byung-Chul, *Nie(do)rzeczy*, tłum. Marcin J. Leszczyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.
- ▶ Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Kraków 2007.
- ▶ John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- ▶ Karol Jachymek, *Z nosem w smartfonie. Co nasze dzieci robią w internecie i czy na pewno trzeba się tym martwić*, wydawnictwo Agora, Warszawa 2024.
- ▶ Ksenia Kakareko, Tadeusz Kononiuk, Jacek Sobczak, *Fundamenty zawodu dziennikarza*, Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, Poznań–Warszawa 2019.

LEKTURY DODATKOWE:

- ▶ *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. Marta Giec, Artur Majer, wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2021.
- ▶ *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. Małgorzata Hendrykowska, wydawnictwo UAM, Poznań 2015.
- ▶ *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. Małgorzata Kozubek, Tadeusz Szczepański, wydawnictwo PWSFTviT i UŁ, Łódź 2016.
- ▶ Małgorzata Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej*, wydawnictwo Ars Nova, Poznań 2012.

- ▶ Grażyna Kędziaławska, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu. Skrypt*, wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2016.
- ▶ *Teoria praktyki*, red. Katarzyna Mąka-Malatyńska, wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2019.
- ▶ Mirosław Przyłipiak, *Kino bezpośrednie, 1960–1963*, tom 1, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2014.
- ▶ Mirosław Przyłipiak, *Kino bezpośrednie, 1963–1970*, Czas autorów, tom 2, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2014.
- ▶ Mirosław Przyłipiak, *Kino bezpośrednie, Między obserwacją a ideologią*, t. 3. 1963-1970, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2014.
- ▶ Tomasz Kielbasa, *Jak zdać do szkoły filmowej, czyli kino w pigułce*, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2016.
- ▶ [Stefan Czyżewski, cykl Okiem operatora, edukacjafilmowa.pl](http://edukacjafilmowa.pl),
- ▶ [Archiwum Borki – Radziejowice, edukacjafilmowa.pl](http://edukacjafilmowa.pl)
- ▶ [Tadeusz Szczepański, cykl 125 lat kina, edukacjafilmowa.pl](http://edukacjafilmowa.pl)

Etap II

NA II ETAPIE OBOWIĄZUJE BIBLIOGRAFIA Z I ETAPU ROZSZERZONA O PONIŻSZE POZYCJE.

Z ZAKRESU WIEDZY O FILMIE:

- ▶ Michał Chudoliński, *Mroczny rycerz z Gotham. Szkice z kultury popularnej*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2023.
- ▶ Tomasz Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2021.
- ▶ *Sztuka ma znaczenie*, red. Maciej Ożóg, Dagmara Rode, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- ▶ Barbara Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, wydawnictwo Centrum Komiksu i Narracji Interaktywnej EC1, Łódź 2019.
- ▶ Marcin Giżycki, *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, wydawnictwo Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2000.
- ▶ Piotr Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2016.

- ▶ Alicja Helman, *A propos realizmu*, „Kwartalnik Filmowy” nr 75/76, 2011, s. 30-49.
- ▶ *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

Z ZAKRESU WIEDZY O MEDIACH I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ:

- ▶ Hans-Georg Moeller, Paul J. D'Ambrosino, *Ty i twój profil*, tłum. Dawid Miśtał, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.
- ▶ Joanna Pigulak, *Gra w film. Z zagadnień relacji między filmem i grami wideo*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2022.
- ▶ *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. Monika Kocot, Kamil Szafraniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- ▶ *Wokół narracji interaktywnej. Antologia tekstów*, red. Bartłomiej Kluska, wydawnictwo Centrum Komiksu i Narracji Interaktywnej EC1, Łódź 2024.
- ▶ Marian Filipiak, *Homo communicans. Wprowadzenie do teorii masowego komunikowania*, wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- ▶ Jan Van Dijk, *Społeczne aspekty nowych mediów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- ▶ Mikołaj Jacek Łuczak, *Komunikacja w społeczeństwie sieci. Technologia, bezpieczeństwo i zmiana społeczna*, Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, Warszawa 2019.
- ▶ Jerzy Jastrzębski, *Przestrzeń mediów i dziennikarstwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- ▶ *Biblia dziennikarstwa*, red. Andrzej Niziołek, Andrzej Skworz, wydawnictwo Znak, Kraków 2010.

LEKTURY DODATKOWE:

- ▶ Piotr Kletowski (red.), *Europejskie kino gatunków* t. 1 – 5, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, 2020, 2021, 2023, 2025.

Etap III

NA III ETAPIE OBOWIĄZUJE BIBLIOGRAFIA Z I I II ETAPU ROZSZERZONA O PONIŻSZE POZYCJE.

Z ZAKRESU WIEDZY O FILMIE:

- ▶ Elżbieta Durys, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970 – 2000*, Łódź 2013.
- ▶ *Deziluzja w kinie. Wybór przekładów, wybór, przekład i opracowanie* Adrianna Woroch, wydawnictwo Universitas, Kraków 2024.
- ▶ Kamila Rączy, *Medialne obrazowanie dylematów etycznych w serialach nowej generacji*, wydawnictwo Petrus, Kraków 2025.
- ▶ Patryk Oczko, *Nie tylko dla dzieci. Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej 1947 – 2021*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2024.
- ▶ Elwira Rewińska-Krzewińska, *Kino moje życie*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Kraków 2024.
- ▶ Małgorzata Radkiewicz, *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.
- ▶ *Monografia miłości*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.
- ▶ Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- ▶ Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2019.
- ▶ Katarzyna Czajka-Kominiarczuk, *Filmy na życie. Przewodnik na każdą okazję*, wydawnictwo WAB, Warszawa 2024.
- ▶ Wojciech Wiszniewski, red. Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
- ▶ Beata Kosińska-Kripner, *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54/55, 2006, s. 190-210.
- ▶ Beata Kosińska-Kripner, *Parodystyczna natura przewłaszczania kodów faktualnych w mock-dokumentach*, „Kwartalnik Filmowy” nr 56, 2006, s. 47-72.
- ▶ Peter Wuss, *Analizując efekt rzeczywistości w filmach Dogmy*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54/55, 2006, s. 118-136.
- ▶ Krzysztof Loska, *Współczesny horror w przebraniu kina found footage*, wydawnictwo „Kwartalnik Filmowy” nr 104, 2018, s. 193-203.

- ▶ Aleksandra Powierska, Polajkować TV. Telewizja i media społecznościowe, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.

Z ZAKRESU WIEDZY O MEDIACH I KOMUNIKACJI SPOŁECZNE:

- ▶ Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*, tłum. Michał Wróblewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- ▶ Kamil Jędrasiak, *Gracze w kulturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023.
- ▶ Piotr Sitarski, Maria B. Garda, Krzysztof Jajko, *Nowe media w PRL*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- ▶ Jarema Drozdowicz, *Kultury analogowe. Jak uczyć się, pracować i przeżyć w cyfrowym świecie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2025.
- ▶ Mirosław Filiciak, *Media. wersja beta*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013.

LEKTURY DODATKOWE:

- ▶ Anne Friedberg, *Koniec kina – multimedia i zmiana technologiczna*, wydawnictwo „Kwartalnik Filmowy” nr 35/36, 2001, s. 42-54.
- ▶ Marcin Składanek, *Sztuka generatywna. Metoda i praktyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.
- ▶ Antonina Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- ▶ Antonina Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- ▶ Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques’a Lacana przez kulturę popularną*, wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2023.
- ▶ Simon Reynolds, *Retromania: Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, tłum. Filip Łobodziński, wydawnictwo Kosmos Kosmos, Warszawa 2018.

Filmografia

ETAP I

- ▶ *Obywatel Kane*, reżyseria Orson Welles, 1941.

- ▶ *Złodzieje rowerów*, reżyseria Vittorio De Sica, 1948.
- ▶ *Rashomon*, reżyseria Akira Kurosawa, 1954.
- ▶ *La Strada*, reżyseria Federico Fellini, 1954.
- ▶ *Popiół i diament*, reżyseria Andrzej Wajda, 1958.
- ▶ *400 batów*, reżyseria François Truffaut, 1959.
- ▶ *Nóż w wodzie*, reżyseria Roman Polański, 1961.
- ▶ *Miłość blondynki*, reżyseria Miloš Forman, 1965.
- ▶ *Powiększenie*, reżyseria Michelangelo Antonioni, 1966.
- ▶ *Sanatorium pod klepsydrą*, reżyseria Wojciech Jerzy Has, 1973.
- ▶ *Lot nad kukułczym gniazdem*, reżyseria Miloš Forman, 1975.
- ▶ *Ziemia obiecana*, reżyseria Andrzej Wajda, 1975.
- ▶ *Piknik pod Wiszącą Skalą*, reżyseria Peter Weir, 1975.
- ▶ *Człowiek z marmuru*, reżyseria Andrzej Wajda, 1976.
- ▶ *Taksówkarz*, reżyseria Martin Scorsese, 1976.
- ▶ *Przypadek*, reżyseria Krzysztof Kieślowski, 1981.
- ▶ *Skazani na Shawshank*, reżyseria Frank Darabont, 1994.
- ▶ *Forrest Gump*, reżyseria Robert Zemeckis, 1994.
- ▶ *Żeby nie bolało*, reżyseria Marcel Łoziński, 1998.
- ▶ *Pianista*, reżyseria Roman Polański, 2002.
- ▶ *Persepolis*, reżyseria Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, 2007.
- ▶ *Walc z Bashirem*, reżyseria Ari Folman, 2008.
- ▶ *Slumdog. Milioner z ulicy*, reżyseria Danny Boyle, 2008.
- ▶ *Ida*, reżyseria Paweł Pawlikowski, 2013.
- ▶ *Ostatnia rodzina*, reżyseria Jan P. Matuszyński, 2016.
- ▶ *Komunia*, reżyseria Anna Zamecka, 2016.
- ▶ *Parasite*, reżyseria Bong Joon-ho, 2019

ETAP II I III

- ▶ *Casablanca*, reżyseria Michael Curtiz, 1942.
- ▶ *Buntownik bez powodu*, reżyseria Nicholas Ray, 1955.
- ▶ *Dwaj ludzie z szafą*, reżyseria Roman Polański, 1958.
- ▶ *Do widzenia, do jutra...*, reżyseria Janusz Morgenstern, 1960.
- ▶ *Okno na podwórze*, reżyseria Alfred Hitchcock, 1954.
- ▶ *Samotność długodystansowca*, reżyseria Tony Richardson, 1962.
- ▶ *Wszystko na sprzedaż*, reżyseria Andrzej Wajda, 1969.

- ▶ *Rejs*, reżyseria Marek Piwowski, 1970.
- ▶ *Wesele*, reżyseria Andrzej Wajda, 1972.
- ▶ *Wanda Gościmińska włóknarka*, reżyseria Wojciech Wiszniewski, 1975.
- ▶ *Wodzirej*, reżyseria Feliks Falk, 1977.
- ▶ *Dekalog I*, reżyseria Krzysztof Kieślowski, 1988.
- ▶ *Ostatni dzwonek*, reżyseria Magdalena Łazarkiewicz, 1989.
- ▶ *Nienormalni*, reżyseria Jacek Bławut, 1990.
- ▶ *JFK*, reżyseria Oliver Stone, 1991.
- ▶ *Życie jest piękne*, reżyseria Roberto Benigni, 1997.
- ▶ *Włoski dla początkujących*, reżyseria Lone Scherfig, 2000.
- ▶ *Dzień świra*, reżyseria Marek Kotowski, 2002.
- ▶ *Spirited Away*, reżyseria Hayao Miyazaki, 2001.
- ▶ *Pora umierać*, reżyseria Dorota Kędzierzawska, 2007.
- ▶ *W ciemności*, reżyseria Agnieszka Holland, 2011.
- ▶ *Body/Ciało*, reżyseria Małgorzata Szumowska, 2015.
- ▶ *Nawet nie wiesz, jak bardzo Cię kocham*, reżyseria Paweł Łoziński, 2016.
- ▶ *La La Land*, reż. Damien Chazelle, 2016.
- ▶ *Chłopi*, reżyseria DK Welchman, Hugh Welchman, 2023.
- ▶ *Holy Motors*, reżyseria Leos Carax, 2012
- ▶ *Film balkonowy*, reżyseria Paweł Łoziński, 2021.

Wskazówki do listy filmów z filmografii

PORTALE I BLOGI, NA KTÓRYCH MOŻNA SZUKAĆ INFORMACJI O FILMACH:

- ▶ www.filmpolski.pl
- ▶ www.filmotekaszkolna.fina.gov.pl
- ▶ www.edukacjafilmowa.pl
- ▶ www.filmweb.pl
- ▶ www.akademiapolskiegofilmu.pl
- ▶ www.ekrany.org.pl
- ▶ www.kino.org.pl
- ▶ www.dwutygodnik.com/film
- ▶ www.pelnasala.pl
- ▶ www.sporwkinie.blogspot.com

- ▶ www.culture.pl

PODCASTY I VLOGI:

- ▶ Na gałęzi – vlog Marcina Łukańskiego
- ▶ SpoilerMaster – podcast Michała Oleszczyka
- ▶ Ekran Tomasza Raczką
- ▶ Filmoznawczyni Diany Dąbrowskiej
- ▶ Skazany na film

Zakres tematyczny

ZAGADNIENIA OBOWIĄZUJĄCE NA WSZYSTKICH ETAPACH OLIMPIADY

- ▶ Rodzaje i gatunki filmowe.
- ▶ Środki filmowego wyrazu.
- ▶ Główne nurty i kierunki w polskim kinie.
- ▶ Polskie kino dokumentalne.
- ▶ Wybitni twórcy polskiego i światowego kina.
- ▶ Festiwale filmowe i ich polscy laureaci.
- ▶ Przemysł filmowy, box office, instytucje finansujące polską twórczość filmową.
- ▶ Zawody filmowe i etapy powstawania filmu.
- ▶ Konteksty psychologiczne, społeczne i polityczne w polskim kinie.
- ▶ Kodeks etyczny twórcy filmowego: odpowiedzialność i kształtowanie opinii.
- ▶ Moralność kamery: prawda, przemoc, manipulacja.
- ▶ Filozofia a kino.
- ▶ Polski film o sztuce.
- ▶ Film i media a kultura popularna.
- ▶ Rodzaje i gatunki dziennikarskie.
- ▶ Osobowości polskiego dziennikarstwa.
- ▶ Komunikacja a social media – język, zachowania, kultura.

ZAGADNIENIA OBOWIĄZUJĄCE TYLKO NA ETAPACH II I III:

- ▶ Kino współczesne;
- ▶ Mistrzowie polskiej animacji;
- ▶ Polscy pionierzy kinematografii;

- ▶ Seriale: od telenoweli do Netfliksa.
- ▶ Produkcja, promocja i dystrybucja przekazów audiowizualnych;
- ▶ Konwergencja. Przenikanie się starych i nowych mediów;
- ▶ System medialny w Polsce;
- ▶ Etyka i język przekazu dziennikarskiego;
- ▶ Retoryka i manipulacja w mediach – zasady i techniki
- ▶ Cechy komunikacji masowej i komunikowania publicznego.

Omówienie zagadnień z zakresu tematycznego olimpiady

Rodzaje i gatunki filmowe

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ Tradycyjny podział na rodzaje filmowe: film fabularny, film dokumentalny, film eksperymentalny, film oświatowy, film animowany i ich charakterystyka;
- ▶ Klasyczne gatunki filmowe (melodramat, western, komedia, science fiction, horror) i ich cechy dystynktywne wg Charlesa F. Altmana (dualizm, powtarzalność, kumulatywność, przewidywalność, nostalgiczność, symboliczność, funkcjonalność);
- ▶ Rozwój historyczny klasycznych gatunków filmowych;
- ▶ Inne kryteria klasyfikacji gatunkowej: ze względu na treść filmu, technikę realizacji, wybór i uszeregowanie rejestrowanego materiału, planowane przez twórców wrażenie, jakie utwór ma wywrzeć na widzach;
- ▶ Wyznaczniki poszczególnych gatunków, np.: specyficzna ikonografia, czas i miejsce akcji, temat;
- ▶ Podział na kino gatunków i kino artystyczne;
- ▶ Film animowany a film żywego planu (fabularny, dokumentalny);
- ▶ Gatunki filmowe jako zmienne w czasie i przestrzeni konwencje porozumiewania się twórców z widzami;
- ▶ Przykłady łamania konwencji gatunkowych;
- ▶ Gatunki czyste, hybrydy gatunkowe, gatunki „narodowe”, megagatunki, gatunek progresywny;
- ▶ Specyfika filmu animowanego (animacja jako tworzywo filmu fabularnego, eksperymentalnego, a nawet dokumentalnego).

WARTO PRZECZYTAĆ

RICK Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. Zawadzka M., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

DAVID Bordwell, Kristin Thompson, *Sztuka filmowa. Film art. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

EWELENA Nurczyńska-Fidelska, Konrad Klejsa, Tomasz Kłys, Piotr Sitarski, *Kino bez tajemnic*, wydawnictwo Stentor, Warszawa 2009.

MIROSLAW Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, wydanie II, Gdańsk-Słupsk 2004.

PAWEŁ Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2009.

DOMINIK Wierski, *Rodzaje i gatunki filmowe*.

TADEUSZ Lubelski (red.), *Ecyklopedia kina*, hasła: rodzaj filmowy, gatunek filmowy, progresywny gatunek, Kraków 2003.

BARBARA Pitak-Piaskowska, *Amerykański musical teatralny i filmowy w zwierciadle groteski*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2020.

CZAS melodramatu (temat numeru) „Ekrany”, nr 3–4 (37–38)/2017:

AGNIESZKA Nieracka, *Science fiction: kłopotliwy gatunek* [w:] *Science Fiction*, „Ekrany”, nr 3(55)/2020.

EWA K. Citko, *Język filmowy. Gatunki filmowe i ich specyfika, forma i treść filmowa, narracja, czas i przestrzeń, obraz, dźwięk i muzyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2024.

IRENEUSZ Siwiński, *Śmiech w ciemności. Złote lata komedii filmowych*, Wydawnictwo Sonia Draga, Katowice 2024.

MONIKA Talarczyk, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945-1989*, wydawnictwo Trio, Warszawa 2007.

BARBARA Giza, *Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego*, wydawnictwo Trio, Warszawa 2007.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

animowany film • artystyczne kino • czas i miejsce akcji • dokumentalny film • eksperymentalny film • fabularny film • film żywego planu • gatunek • horror • hybryda • ikonografia • kino gatunków • klasyczny gatunek • komedia • konwencja • łamanie konwencji • megagatunek • melodramat • narodowy gatunek • oświatowy film • parodia • pastisz • progresywny gatunek • rodzaj filmowy • science fiction • temat filmowy • thriller • western

Środki filmowego wyrazu

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ Kompozycja dzieła filmowego oraz konstrukcja akcji w filmie;
- ▶ Narracja i dramaturgia w dziele filmowym;
- ▶ Film jako dzieło temporalne; czas w filmie;

- ▶ Cechy stylu zerowego;
- ▶ Kompozycja kadru – jej rodzaje i funkcje;
- ▶ Rodzaje planów filmowych i ich funkcje;
- ▶ Punkty widzenia kamery;
- ▶ Rodzaje i funkcje montażu filmowego;
- ▶ Dźwięk w filmie;
- ▶ Rola muzyki filmowej;;Funkcje scenografii, kostiumów, rekwizytów w filmie;
- Światło w filmie; Efekty specjalne; Rodzaje i techniki animacji.

WARTO PRZECZYTAĆ

DANIEL Arijon, *Gramatyka języka filmowego*, tłum. Feliks Forbert-Kaniewski, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2023.

DAVID Bordwell, Kristin Thompson, *Sztuka filmowa. Film art. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

STEFAN Czyżewski, Piotr Sitarski, *ABC Filmu. Słownik pojęć filmowych*, edukacjafilmowa.pl

JĘZYK filmu – cykl wykładów prof. Jerzego Wójcika. Wykłady dostępne na YouTube.

TROY Lanier, Clay Nichols, *Filmowanie. Podręcznik dla młodych*, tłum. Katarzyna Błuszcz, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2025.

JADWIGA Mostowska, *Elementarz młodego kinomana*, Łódź 2017.

EWELINA Nurczyńska-Fidelska, Konrad Klejsa, Tomasz Kłys, Piotr Sitarski, *Kino bez tajemnic*, wydawnictwo Stentor, Warszawa 2009.

GUSTAVO Mercado, *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji*, tłum: Rafał Mączyński, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2022.

BLAIN Brown, *Światło w filmie*, tłum: Karolina Kosińska, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2023.

JOANNA Preizner, *Zbudujmy sobie opowieść: wprowadzenie do narracji filmowej*, wydawnictwo Austeria, Kraków 2021.

JACEK Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2019.

WALTER Murch, *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2009.

LINDA Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku*, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2019.

PIOTR Pomostowski, *Muzyka w filmie*, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2023

JOSEPH V. Mascelli, *5 tajemników warsztatu filmowego*, wydawnictwo Wojciech Marzec,

Warszawa 2023.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

aktorstwo • animacja komputerowa • animacja poklatkowa • atelier • charakteryzacja • cięcie montażowe • czas • detal (wielkie zbliżenie) • dialog • diegeza • dramaturgia • duże zbliżenie • dubbing • dźwięk w filmie (diegetyczny, niediegetyczny) • efekty akustyczne • efekty specjalne • elipsa • fabuła • film żywego planu • filmowe środki wyrazu • forma filmowa • futurospekcja • głębia ostrości • gramatyka filmu • high key • inscenizacja • jazda równoległa kamery • język filmu • kadr • kadrowanie • kamera statyczna • kamera ruchoma • kąt ustawienia kamery • kino cyfrowe • kolor w filmie • kompozycja kadru • low key • makrodetal • master shot • mise-en-scène • mocne punkty • monolog • montaż ciągły • montaż miękkie • montaż na ruchu • montaż równoległy • montaż skojarzeniowy • montaż symultaniczny • montaż wewnątrzjęciowy • muzyka filmowa • najazd • odjazd • oś akcji • oś optyczna obiektywu • oświetlenie tła • panorama pionowa • panorama pozioma • perspektywa • perspektywa ptasia • perspektywa żabia • plan amerykański • plan bliski (półzbliżenie) • plan ogólny • plan pełny • plan średni (półpełny) • plan totalny (daleki) • plan wielki (zbliżenie) • plener • przebitka • przejście montażowe • przenikanie • przestrzeń pozakadrowa • przestrzeń w kadrze • reguła 180 stopni • retrospekcja • roletka • rozjaśnienie • ruchy akcyjne kamery • ruchy narracyjne kamery • scena • scenariusz filmowy • scenografia • scenopis • sekwencja • styl zerowy • szwenk • ściemnienie • światło kluczowe • światło kontrowe • światło rysujące • światło wypełniające • taśma filmowa • technika filmowa • techniki animacji (lalkowa, rysunkowa, plastelinowa, wycinankowa, materiałów sypkich, kombinowana, pikselacja itp.) • ujęcie • ujęcie – przeciwujęcie • zdjęcia z ręki

Główne nurty i kierunki w polskim kinie

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ początki kina na ziemiach polskich: pionierzy kinematografii i polscy wynalazcy;
- ▶ okres międzywojenny: kino nieme, kino popularne, film artystyczny;
- ▶ twórczość filmowców polskich podczas II wojny światowej;
- ▶ główne nurty i kierunki w polskim kinie powojennym: socrealizm, szkoła polska, kino młodej kultury, kino moralnego niepokoju, nurt obrachunków

- ze stalinizmem, kino poprzelomowe, kino najnowsze;
- ▶ film dokumentalny i jego ewolucja;
- ▶ film animowany: największe studia i najwybitniejsi twórcy;
- ▶ kino niezależne;
- ▶ nowa fala w kinie polskim i na świecie;
- ▶ kino autorów;
- ▶ dokonania polskich twórców filmowych na arenie międzynarodowej;
- ▶ adaptacje literatury narodowej;
- ▶ filmy biograficzne i ich specyfika;
- ▶ największe rodzime wytwórnie, studia i zespoły filmowe;
- ▶ największe polskie festiwale filmowe (ujęcie historyczne).

WARTO PRZECZYTAĆ

DOBROCHNA Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.

MARCIN Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996.

ANDRZEJ Gwóźdź, Margarete Wach, *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2017.

MAREK Haltof, *Kino polskie*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2004.

PIOTR Marecki (red.), *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

PIOTR Marecki, Agnieszka Wiśniewska (red.), *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

DARIA Mazur, Piotr Zwierzchowski (red.), *Kino polskie po 1989*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2007.

EWELINA Nurczyńska-Fidelska, *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, wydawnictwo Rabid, Kraków 2005.

TADEUSZ Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015.

TADEUSZ Lubelski, Maciej Stroński, *Kino polskie jako kino narodowe*, wydawnictwo Ha!art, Kraków 2009.

EWELINA Nurczyńska-Fidelska, *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, wydawnictwo Śląsk, Katowice 1998.

MARCIN Giżycki, Bogusław Zmudziński (red.), *Polski film animowany*, Polskie Wydaw-

- nictwo Audiowizualne, Warszawa 2008.
- MAŁGORZATA Kozubek, Tadeusz Szczepański, *Polski film dokumentalny w XXI w.*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2016.
- DARIA Mazur, Piotr Zwierzchowski (red.), *Polskie kino popularne*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2011.
- MIROSŁAW Przyłipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*
- MIŁOSZ Stelmach, *Przecucie końca: modernizm, późność i polskie kino*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020.
- SEBASTIAN Jagielski, *Przerwane emancypacje: polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2021.
- PAWEŁ Biliński, *Kinematograf o sobie: autotematyzm w polskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu gdańskiego, Gdańsk 2021.
- TADEUSZ Lubelski, *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, Kraków 2014.
- ADAM Uryniak, *Ślad rzeczywistości. Polskie kino fabularne lat trzydziestych XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Katedra 2021.
- PIOTR Kitrasiewicz, *Filmowcy przedwojennej Warszawy*, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, 2022.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

animacja • adaptacja • artystyczne kino • autorskie kino • awangarda filmowa • biografie filmowe • dokumentalne kino • dźwiękowe kino • eksperymentalne kino • estetyka kina • fabularne kino • festiwale filmowe • historia kina • jarmarczne kino • kinematografia narodowa • kino gatunków • komercyjne kino • konwencje filmowe • krytyka filmowa • nieme kino • niezależne kino • nurty filmowe • pionierzy kina • początki kinematografii • polscy filmowcy za granicą • polskie kino • popularne kino • propagandowe kino • style filmowe • twórcy kina • wytwórnie i studia filmowe • zespoły filmowe

Polskie kino dokumentalne

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ polscy prekursorzy kina dokumentalnego (np. Kazimierz Prószyński, Jan i Józef Popławscy, Piotr Lebieźniński) oraz myśli teoretycznej o filmie dokumentalnym (Bolesław Matuszewski);
- ▶ miejsce kina niefikcjonalnego w polskiej kinematografii międzywojennej;
- ▶ dokumenty filmowe czasu wojny i okupacji;
- ▶ socrealistyczne kino dokumentalne a propaganda; dokument stalinowski;
- ▶ główne nurty i „szkoły” w polskim kinie dokumentalnym okresu PRL-u oraz ich przedstawiciele (np. Andrzej Munk, Kazimierz Karabasz, Władysław Ślesicki, Grzegorz Królikiewicz, Krzysztof Kieślowski, Tomasz Zygadło, Marek Piwowski, Marcel Łoziński, Andrzej Titkow, Andrzej Barański, Wojciech Wiszniewski);
- ▶ przemiany w polskim dokumencie zainicjowane przez grupę twórców podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie w roku 1971 („bunt dokumentalistów”, „nowa zmiana”, „krakowska szkoła dokumentu”);
- ▶ przełom ustrojowy w twórczości polskich dokumentalistów (np. Maciej Drygas, Jacek Bławut, Jerzy Ślaskowski, Andrzej Fidyk, Andrzej Sapija, Paweł Łoziński, Maria Zmarz-Koczanowicz, Ewa Borzęcka, Jolanta Dylewska);
- ▶ poprzelomowe kino dokumentalne wobec potrzeby wypełnienia „białych plam” i „czarnych dziur” w XX-wiecznej historii Polski;
- ▶ najnowsze polskie filmy dokumentalne – dominująca tematyka oraz poszukiwania formalne; polskie wytwórnie filmów dokumentalnych;
- ▶ polskie festiwale filmów dokumentalnych;
- ▶ specyfika i funkcje Polskiej Kroniki Filmowej;
- ▶ rola Telewizji Polskiej w produkcji i udostępnianiu widzom filmów dokumentalnych;
- ▶ gatunki filmu dokumentalnego.

WARTO PRZECZYTAĆ/OBEJRZEĆ

MAŁGORZATA Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2015.

HISTORIA polskiego filmu dokumentalnego, wykłady Akademii Polskiego Filmu.

MIKOŁAJ Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2011.

KATARZYNA Mąka-Malatyńska, *Teraźniejsze momenty przeszłości – współczesny dokument kreacyjny w dwóch odsłonach*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, 2017, nr 3.

MIROSŁAW Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2004.

MIROSŁAW Przyłipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23.

MAŁGORZATA Kozubek, Tadeusz Szczepański (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, Wydawnictwo PWSFTviT i UŁ, Łódź 2016.

WTEDY–TERAZ. Polska Szkoła Dokumentu, ninateka.pl

JAKUB Maj., *Jak wyprodukować film dokumentalny w Polsce?*, Gdańsk 2023.

JADWIGA Hučkova, *Od Wiertowa do Skoniecznego: „Chłopski los” według kronikarzy, pamiętnikarzy i dokumentalistów*, wydawnictwo Znak, Kraków 2023.

KRZYSZTOF Kopczyński, *Polski film dokumentalny po 2005 roku. Koncepcje i doświadczenia*, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2023.

MAREK Cieśliński, *Polska kronika filmowa. Podglądanie PRL-u*, wydawnictwo Bosz 2016.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

Antonisz Julian (właśc. Julian Józef Antoniszczak) • Barański Andrzej • Bławut Jacek • Borzęcka Ewa • cenzura • „cierpliwe oko” Kazimierza Karabasa • cinéma-vérité • Cuske Maciej • „czarna seria” w polskim dokumencie • Dawid Leszek • Doc Against Gravity • dokument animowany, montażowy, autotematyczny, poetycki, kreacyjny • dokument historyczny, społeczny, biograficzny, autobiograficzny, autotematyczny, przyrodniczy, sportowy, oświatowy • dokument pełnometrażowy • dokument telewizyjny • Drygas Maciej • Dylewska Jolanta • Dziworski Bogdan • Festiwal Filmowy Watch Docs • Festiwal Mediów Człowiek w Zagrożeniu • Fidyk Andrzej • found footage documentary • Gradowski Krzysztof • Grünberg Sławomir • Has Wojciech Jerzy • impresja dokumentalna • Kamieńska Irena • Karabas Kazimierz • Kędzierski Paweł • Kieślowski Krzysztof • Konopka Bartosz • Koszałka Marcin • Krakowski Festiwal Filmowy • Królikiewicz Grzegorz • Łomnicki Jan • Łoziński Marcel • Łoziński Paweł • Międzynarodowy Festiwal Filmów Przyrodniczych • mockument (mock-dokument, quasi-dokument) • Munk Andrzej • non-fiction • Pacek Grzegorz • Piwowski Marek • Planete Doc Film Festival •

Polska Kronika Non-Camerowa • „polska szkoła dokumentu” • portret dokumentalny • propaganda • „przełom cyfrowy” w dokumencie • psychodrama • Puchalski Włodzimierz • reality show • reportaż • Sapija Andrzej • seriale dokumentalne • Staroń Wojciech • Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego • studium środowiskowe • „szkoła Fidyka” • „szkoła Karabasza” • „szkoła Łozińskiego” • Szumowska Małgorzata • Śladkowski Jerzy • Ślesicki Władysław • tele-nowela dokumentalna (docusoap) • Titkow Andrzej • Wajda Andrzej • Wiszniewski Wojciech • Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych • Wytwórnia Filmów Oświatowych • Zariczny Grzegorz • Zmarz-Koczanowicz Maria • Zygadło Tomasz

Wybitni twórcy polskiego i światowego kina

TWÓRCZOŚĆ I JEJ KONTEKSTY NASTĘPUJĄCYCH REŻYSERÓW FILMOWYCH:

- ▶ Jan Jakub Kolski;
- ▶ Andrzej Wajda;
- ▶ Krzysztof Kieślowski;
- ▶ Marcel Łoziński;
- ▶ Quentin Tarantino;
- ▶ Francis Ford Coppola.

WARTO PRZECZYTAĆ

TADEUSZ Lubelski, *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1997.

ANDRZEJ Wajda, *Kino i reszta świata. Autobiografia*, wydawnictwo Znak, Kraków 2013.

EWELINA Nurczyńska-Fidelska, Piotr Sitarski (red.), *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2003.

MAREK Hendrykowska, *Andrzej Munk*, wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

BARBARA Hollender, *Od Wajdy do Komasy*, wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2014.

BARBARA Hollender, *Od Kutza do Czekaia*, wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2016.

BARBARA Hollender, *Od Munka do Maślony*, wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2017..

„EKRANY” 2019, nr 1 (47), temat numeru: Wajdowy światowy.

- KATARZYNA Surmiak-Domańska, *Kieślowski. Zbliżenie*, wydawnictwo Agora, Warszawa 2018.
- JANUSZ Wróblewski, *Reżyserzy*, wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2013,
- MARCEL Łoziński. *Wtedy–teraz. Polska Szkoła Dokumentu*, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2017.
- MISTRZOWIE kina amerykańskiego. *Bunt i nostalgia*, red. Plesnar Ł., Syska R., wydawnictwo Rabid, Kraków 2007.
- KAROLINA Pasternak, *Holland: biografia od nowa*, wydawnictwo Znak, Kraków 2022.
- GRAŻYNA Stachówna., *Jańcioland i okolice: filmowe światy Jana Jakuba Kolskiego*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2021.
- ZOFIA Turowska, *Gustaw: opowieść o Holoubku*, wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2021.
- ANDRZEJ Wajda, *Notesy 1942-2016*, tom 1–4 Wybór, wydawnictwo Universitas, Kraków 2024.
- TOMASZ Kielbasa, *Jak zdać do szkoły filmowej, czyli kino w pigułce*, rozdział 4, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2022.
- KAMILA Żyto, *Film noir i kino braci Coen*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- RICHARD A., Barney, *David Lynch. Rozmowy*, wydawnictwo Axis Mundi, Warszawa 2017.
- QUENTIN Tarantino, *Spekulacje o kinie*, wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2024.
- PEDRO Almodovar, *Ostatni sen*, wydawnictwo Poznańskie, wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2023.
- TOM Shone, *Christopher Nolan. Reżyser wyobraźni*, wydawnictwo Znak, Kraków 2024.
- JACEK Moskwa, Krzysztof Zanussi, *Samotność Fausta. Krzysztof Zanussi w rozmowie z Jackiem Moskwą*, wydawnictwo Znak, Kraków 2023.
- KRZYSZTOF Kozłowski, *Stanley Kubrick*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2023.
- MIKOŁAJ Jazdon, Krzysztof Piesiewicz, *Kieślowski. Od Bez końca do końca*, wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2021.
- FEDERICO Fellini, Rita Cirio, *Zawód reżyser Rozmowy*, wydawnictwo Świat Literacki, Adamów 2020.
- SAM Wasson, *Francis Ford Coppola. Rewolucjonista*, wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2024.
- WŁADIMIR Zabrodin, *Eisenstein: kino, władza, kobiety*, wydawnictwo Sedno Warszawa 2020.
- SHONE Tom, *Woody Allen. Portret mistrza*, wydawnictwo Buchmann, Warszawa 2015.

- WOODY Allen, *A propos niczego. Autobiografia*, wydawnictwo Rebis, Poznań 2020.
- MICHAŁ Danielewicz, *Ford Reżyser*, wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.
- RYSZARD Abraham, *Himilbach, Maklakiewicz*, pakiet, wydawnictwo Mando, Kraków 2023.
- ANTHONY Summers, *Bogini. Tajemnice życia i śmierci Marilyn Monroe*, Kraków 2022.
- BILLY Wilder. *Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej*, pod. Red. Kamili Zyto i Marcina Napiórkowskiego, wydawnictwo Trio, Warszawa 2011.
- SANCHEZ Vegara Maria Isabel, *Mali WIELCY. Audrey Hepburn*, wydawnictwo Smart Books, Warszawa 2021.
- AL. Pacino, *Sonny Boy*, wydawnictwo Agora, Warszawa 2024.
- MARTIN Scorsese, *Pasja i bluźnierstwo*, wydawnictwo Znak, Kraków 1997.
- BARBARA Gruszka-Zych, Krzysztof Zanussi, *Zanussi. Przez przedmioty*, wydawnictwo Ursines, Czeladź 2024.
- ZACHWATOWICZ-WAJDA Krystyna, Skrzyński Przemysław, *Andrzej Wajda. Książka do pisania*, wydawnictwo Austeria, Kraków 2019.
- JULIUSZ Machulski, Krzysztof Varga, *3174 filmy mojego życia*, wydawnictwo Sonia Draga Katowice 2025.
- HELEN Scott, *Hitchcock. Truffaut*, wydawnictwo Świat literacki, Warszawa 2005.
- LUIS Bunuel, *Moje Ostatnie Tchnienie*, wydawnictwo Świat literacki, Warszawa 2006.
- CLINTON Heylin, *Pod Prąd. Orson Welles Kontra Hollywood*, wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2007.
- SIDNEY Lumet, *Praca nad filmem*, wydawnictwo filmowe, Myślenice 2013.
- PIOTR Sawicki, *Kurosawa*, wydawnictwo Yohei, Wrocław 2015.
- ANDRIEJ Tarkowski, *Czas utrwalony*, Adamów 2020.
- PIOTR Kletowski, *Pier Paolo Pasolini Twórczość filmowa*, Wydawnictwo Sedno, Warszawa 2013.
- POLAŃSKI Roman, *Roman by Polański*, wydawnictwo Świat Książki, 2020.
- GROBEL Lawrence, Brando Marlon, *Marlon Brando. Rozmawia Lawrence Grobel*, wydawnictwo Axis Mundi, Warszawa 2024.
- BARTOSZ Michalak, *Wajda. Kronika wypadków filmowych*, wydawnictwo MG, Warszawa 2016.
- DOROTA Karaś, *Cybulski. Podwójne salto*, wydawnictwo Znak, Kraków 2016

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

aktor • autorskość • biografia • budżet filmu • cenzura • emigracja • geneza filmu • inspiracje

kulturowe • kanwa filmu • kino moralnego niepokoju • kolaudacja • komercyjność • kompozytor • kontekst historyczny • krytyka filmowa • kulisy • muzyka filmowa • nominacje i nagrody filmowe • obieg filmu • okoliczności powstania filmu • operator • problematyka filmu • recepcja • reżyser • scenarzysta • szkoła polska • tematyka filmu • uwikłanie ideologiczne

Przemysł filmowy, Box Office, instytucje finansujące polską twórczość filmową

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ globalny charakter hollywoodzkiego przemysłu filmowego;
- ▶ multipleksy a kina studyjne – repertuar, zasady funkcjonowania, architektura, ekonomia;
- ▶ strategie producentów i dystrybutorów filmowych;
- ▶ tradycja i współczesność polskich zespołów filmowych;
- ▶ filmowe rankingi ekonomiczne i ilościowe;
- ▶ instytucje publiczne: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN), Polski Instytut Sztuki Filmowej (PISF), Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji (KRRiT), Filмотeka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA), Sieć Kin Studyjnych i Lokalnych (SKSiL), Narodowe Centrum Kultury Filmowej (NCKF), Polska Komisja Filmowa (Film Commission Poland), Instytut Adama Mickiewicza, Muzeum Kinematografii w Łodzi;
- ▶ organizacje zawodowe, np.: Stowarzyszenie Filmowców Polskich (SFP), Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych (KIPA);
- ▶ inne organizacje i instytucje wspierające twórczość filmową, np.: Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych (PF DKF), Polska Akademia Filmowa oraz organizatorzy festiwali filmowych i cyklicznych nagród filmowych (m.in. Orły, Złote Kaczki).

WARTO PRZECZYTAĆ

MARCIN Adamczak, *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2010.

MARCIN Adamczak, *Kapitały przemysłu filmowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.

ANNA Wróblewska, *Rynek filmowy w Polsce*, Warszawa 2014.

ARTUR Majer, Agnieszka Orankiewicz, Anna Wróblewska, *Pieniądze – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce*, Wydawnictwo PWSFTviT Łódź 2019.

ARKADIUSZ Wojnarowski, *Rynek i źródła finansowania scenariuszy filmowych w Polsce*, wydawnictwo Poligraf, Brzezia Łąka 2022.

ARKADUSZ Wojnarowski, *Koprodukcja filmowa w Polsce. Rynek i źródła finansowania*, wydawnictwo Poligraf, Brzezia Łąka 2025.

MIROSŁAW Filiciak, Patryk Wasiak, *Weź pan „Rambo”! Społeczna historia magnetowidów w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2022.

KIEŁBASA T., *Jak zdać do szkoły filmowej, czyli kino w pigułce*, rozdział 3, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2022.

MARCIN Adamczak, *Hollywood i ekonomia prestiżu*, „Ekrany” nr 03 2018.

„PANOPTIKUM” 2016, nr 16, *Ekonomia kina*.

STRAJKI w Hollywood – jak zmieniają przemysł filmowy? (podcast)

ANNA Wróblewska, *Jak zebrać pieniądze na film. Przewodnik - część I*

ANNA Wróblewska, *Jak zebrać pieniądze na film? Część II - RFF-y i telewizje.*

ANNA Wróblewska, *Jak zebrać pieniądze na film? Przewodnik cz. III: Programy europejskie.*

ANNA Wróblewska, *Jak zebrać pieniądze na film? Przewodnik cz. IV - Środki prywatne.*

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

- Instytucje i organizacje filmowe • archiwa • blockbuster • box office • budżet filmu • Cinema City • Digital Single Market • direct-to-video • DKF • dystrybucja internetowa • dystrybucja kinowa • festiwal filmowy • film festiwalowy • Filmweb • FINA • globalne Hollywood • Helios • IAM • IMDb • instytucja filmowa • integracja pionowa (wertykalna) • integracja pozioma (horyzontalna) • kanał rozpowszechniania • kino letnie • kino narodowe • kino studyjne • KIPA • klub filmowy • komisja filmowa • konglomeracja branży filmowej • koprodukcja • KRRiT • merchandising • MKiDN • Multikino • multipleks • nagroda filmowa • PISF • pozycjonowanie • prasa filmowa • premiera • producent • produkcja filmowa • produkcja niezależna • produkcja offowa • promocja za granicą • przemysł filmowy • pseudo-wydarzenia • publicity • ranking • repertuar • repozytorium • rozpowszechnianie • Runaway Production • rynek filmowy • SFP • sieć kin • SKSiL • strategia nalotu dywanowego • strategia superprodukcji • strategia szerokiego portfolio • strategie dystrybucji filmów •

studia filmowe • superprodukcja • system gwiazd • system medialny • szkolnictwo filmowe
 • uwikłanie ideologiczne produkcji filmu • weekend otwarcia • widownia filmowa • wortale
 filmowe • wsparcie instytucjonalne produkcji filmu • wytwórnia filmowa • zespół filmowy

Zawody filmowe i etapy powstawania filmu

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ powstawanie filmu jako wieloetapowy proces (główne etapy powstawania filmu: preprodukcja, produkcja, postprodukcja i działania podejmowane w tych fazach pracy nad filmem);
- ▶ film jako dzieło pracy zespołowej (zawody filmowe: scenarzysta, reżyser, autor zdjęć filmowych, scenograf, kostiumograf, charakteryzator, aktor, realizator dźwięku, montażysta, kompozytor muzyki filmowej, kierownik produkcji, producent itd.);
- ▶ role oraz zadania poszczególnych członków ekipy filmowej i osób pracujących nad powstawaniem filmu;
- ▶ budżet filmu a liczebność i skład ekipy filmowej – niezależne, niskobudżetowe produkcje versus superprodukcje o dużym budżecie (efektywne wykorzystanie środków i dni zdjęciowych, first unit, second unit, second unit director, second unit cinematographer);
- ▶ rola producenta w powstawaniu filmu, finansowanie filmu, development filmowy (produkcyjny, literacki) oraz pitching (prezentacja projektu filmowego);
- ▶ zespoły filmowe (grupy twórczo-produkcyjne działające w polskiej kinematografii w latach 1955–89) i studia filmowe (po 1989 r.) w Polsce.

WARTO PRZECZYTAĆ

JADWIGA Mostowska, *Elementarz młodego kinomana*, Łódź 2017.

EWELINA Nurczyńska-Fidelska, Konrad Klejsa, Tomasz Kłys, Piotr Sitarski, *Kino bez tajemnic*, wydawnictwo Stentor, Warszawa 2009.

MICHAŁ J. Zabłocki, *Ekipa filmowa: przedmiot umowy i zakres obowiązków oraz słownik terminologii*, wydawnictwo Cineo, Warszawa 2022.

MICHAŁ J. Zabłocki, *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*, wydawnictwo Cineo, Warszawa 2016.

CYFROWE aktorstwo (temat numeru), „Ekran” nr 3–4 (31–32)/2016.

BLAIN Brown, *Cinematography. Sztuka operatorska*, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2022.

WARREN Buckland, *Reżyseria Steven Spielberg. Warsztat filmowy we współczesnym Hollywood*, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.

ALLAN Starski, Irena A. Stanisławska, *Scenografia. Allan Starski*, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2022.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

adaptacja • aktor • autor zdjęć • development • dni zdjęciowe • dokumentacja scenograficzna • efekty specjalne • efekty wizualne • ekranizacja • etapy powstawania filmu • kierownik produkcji • kolaudacja • kompozytor • kopia filmowa • kostiumograf • montaż • montażysta • pitching • plan filmowy • postprodukcja • postsynchrony • premiera • preprodukcja • producent • produkcja • przemysł filmowy • realizator dźwięku • reżyseria • studia filmowe • wytwórnie filmowe • scenariusz filmowy • scenarzysta • scenograf • scenopis • technika filmowa • udźwiękowienie • warsztat filmowy • zawody filmowe • zespoły filmowe

Rodzaje i gatunki dziennikarskie

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ typy i funkcje przekazów medialnych;
- ▶ rodzaje dziennikarskie: informacyjny, publicystyczny, gatunki pograniczne;
- ▶ cechy i funkcje informacyjnych gatunków dziennikarskich;
- ▶ cechy i funkcje publicystycznych gatunków dziennikarskich;
- ▶ fotograficzne i filmowe gatunki dziennikarskie;
- ▶ gatunki dziennikarskie a gatunki medialne;
- ▶ klasyfikacja gatunków ze względu na wykorzystywane medium;
- ▶ dziennikarstwo obywatelskie; specyfika dziennikarstwa internetowego;
- ▶ rozwój gatunków dziennikarskich wraz z rozwojem mediów;
- ▶ struktura tekstu dziennikarskiego (tytuł, podtytuł, lead, śródtytuły, korpus);
- ▶ zasady kompozycyjne tekstu dziennikarskiego.

WARTO PRZECZYTAĆ

- STANISŁAW Bortnowski, *Warsztaty dziennikarskie*, wydawnictwo Stentor, Warszawa 2013.
- WOJCIECH Furman, Andrzej Kaliszewski, Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Gatunki dziennikarskie. Specyfika ich tworzenia i redagowania*, wydawnictwo Wyższa Szkoła Zarządzania w Rzeszowie, Rzeszów 2001.
- WOJCIECH Furman, Andrzej Kaliszewski, Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Prasowe gatunki dziennikarskie*, wydawnictwo Poltext, Warszawa 2014.
- KAZIMIERZ Wolny-Zmorzyński, Paweł Urbaniak, Jędrzej Morawiecki, *Gatunki dziennikarskie w Europie Wstęp do genologii porównawczej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017.
- M. Koźdoń-Dębicka, W. Łuka i in., *Podstawy warsztatu dziennikarskiego*, wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2012.
- WIESŁAW Godzic (red.), Andrzej Koziół (red.), Joanna Szyłko-Kwas (red.), *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, wydawnictwo Poltext, Warszawa 2015.
- LAWRENCE Grobel, *Sztuka wywiadu. Lekcje mistrza*, wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007.
- KAZIMIERZ Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, wydawnictwo Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne (WAiP), Warszawa 2007.
- KAZIMIERZ Wolny-Zmorzyński (red.), *Gatunki dziennikarskie w erze cyfryzacji. Teoria, etyka, prawo, praktyka*, wydawnictwo UMK, Toruń 2021.
- JOHN MORRIS, *Zdobycie zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.
- DOMINIKA Popielec, *Dziennikarstwo śledcze Istota, funkcjonowanie, perspektywy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego (UKW), Bydgoszcz 2019.
- STEPHAN Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, wydawnictwo UMK/Polskapresse, Toruń 2020.
- WIESŁAW Godzic, Zbigniew Bauer, E-Gatunki. *Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania*, wydawnictwo Poltext, Warszawa 2024.
- JOANNA Szyłko-Kwas, *Wywiad telewizyjny. Cechy twórcze a norma gatunkowa*, wydawnictwo Oficyna wydawnicza ASPRA, Warszawa 2013.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

agencja prasowa • artykuł • artykuł problemowy • artykuł wstępny • blog • branżowe dziennikarstwo • czat • debata (dyskusja) • esej • felieton • fotoreportaż • gatunki dziennikarskie • gatunki medialne • hipertekst • infografia • infografika • infotainment • informacja • informacyjne dziennikarstwo • internetowe dziennikarstwo • język dziennikarski • kalendarium

• komentarz • konferencja prasowa • korespondencja • kulturowe dziennikarstwo • manipulacja • mowa ciała • nadmiar informacji • narzędzia dziennikarskie • notatka (informacja) • obywatelskie dziennikarstwo • odwrócona piramida • opiniotwórczość • pakt faktograficzny • perswazja • podróżnicze dziennikarstwo • prasowe dziennikarstwo • prasoznawstwo • prawo prasowe • propaganda • publiczne media • publicystyka • radiowe dziennikarstwo • raport • reality show • recenzja • relacja • reportaż (fabularny, problemowy/publicystyczny, prasowy, radiowy, telewizyjny, filmowy) • serwis prasowy • sportowe dziennikarstwo • sprawozdanie • symplifikacja przekazów • sylwetka • śledcze dziennikarstwo • telewizyjne dziennikarstwo • talk-show • wierszówka • wizerunek medialny • wywiad • wzmianka (flash, news) • życiorys

Osobowości polskiego dziennikarstwa

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ osobowości telewizyjne;
- ▶ stowarzyszenia i organizacje zrzeszające dziennikarzy;
- ▶ dziennikarze zajmujący się różnymi dziedzinami: ekonomią, polityką, kulturą, sprawami społecznymi, sportem itp.;
- ▶ specyfika pracy korespondentów zagranicznych, wojennych itp.;
- ▶ czołowi publicyści, felietoniści i prezenterzy;
- ▶ znani reporterzy i fotoreporterzy; specyfika ich pracy;
- ▶ opiniotwórcze oddziaływanie osobowości dziennikarskich na odbiorców;
- ▶ plebiscyty i nagrody dla dziennikarzy.

WARTO PRZECZYTAĆ

TADEUSZ Kononiuk (red.), Karolina Kakareko (red.), *Zawód dziennikarza wobec współczesnych wyzwań*, wydawnictwo Oficyna Wydawnicza SGH, Warszawa 2016.

CZESŁAW Czapliński, Ryszard Kapuściński *Życie w podróży, życie jako podróż. Rozmowy*, wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2022.

HANNA Krall, Jacek Antczak, *Reporterka*, wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2025.

REMIGIUSZ Grzela, *Podwójne życie reporterki Fallaci Torańska*, wydawnictwo Prószyński Media, Warszawa 2021.

MAŁGORZATA Purzyńska, *Ja My Oni Teresa Torańska w rozmowie z Małgorzatą Purzyńską*, wydawnictwo Agora, Warszawa 2013.

- WOJCIECH Mann, Katarzyna Kubisiowska, *Głos. Wojciech Mann w rozmowie z Katarzyną Kubisiowską*, wydawnictwo Znak, Kraków 2025.
- WOJCIECH Mann, Katarzyna Kubisiowska, *Echo. Z Wojciechem Mannem rozmawia Katarzyna Kubisiowska*, wydawnictwo Znak, Kraków 2024.
- DOROTA Karaś, Marek Sterlingow, *Urban. Biografia*, wydawnictwo Znak, Kraków 2023.
- ADAM Boniecki, Anna Goc, *Boniecki. Rozmowy o życiu*, wydawnictwo Znak, Kraków 2024.
- WŁODZIMIERZ Szaranowicz, Marta Szaranowicz-Kusz, *Włodzimierz Szaranowicz. Życie z pasją*, wydawnictwo SQN, Kraków 2021.
- MICHAŁ Fajbusiewicz, Magda Omilianowicz, *Fajbus. 997 przypadków z życia*, wydawnictwo Kompania Mediowa, Warszawa 2019.
- TOMASZ Sianecki, *Szklane ukłony. Moje 20 lat w Szkle kontaktowym*, wydawnictwo Agora, Warszawa 2025.
- ANNA Lisiecka, *Będę sławny, będę bogaty. Opowieść o Bogusławie Kaczyńskim*, wydawnictwo Ringier Axel Springer Polska, Warszawa 2022.
- ALEKSANDRA Ziółkowska-Boehm, *Melchior Wańkowicz – przypominany*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2024.
- MARIUSZ Urbanek, *Waldorff. Ostatni baron PRL-u*, wydawnictwo Iskry, Warszawa 2008.
- MICHAŁ Figurski, *Najsłodszy. Autobiografia*, wydawnictwo Wielka litera, Warszawa 2023.
- KUBA Wojewódzki, *Kuba Wojewódzki. Nieautoryzowana autobiografia*, wydawnictwo Wielka litera, Warszawa 2018.
- BEATA Grabarczyk, Tomasz Lis, *Tomasz Lis na żywo*, wydawnictwo Tomasz Lis, Warszawa 2023.
- MAREK Niedźwiecki, *Nie wierzę w życie pozaradiowe*, wydawnictwo Agora, Warszawa 2011.
- ELŻBIETA Dzikowska, *Ze mną przez świat. Pamiętnik wstecz*, wydawnictwo Pascal, Białsko-Biała 2025.
- CYRIL Bouyeure, Adam Michnik, *Biografia*, wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- GRZEGORZ Brzozowicz, *Biografia 2024. Wojciech Cejrowski*, wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2024.
- ANNA Mateja, Elżbieta Jogała, Jerzy Turowicz, *Książka do pisania*, wydawnictwo Austria, Kraków 2019.
- BARBARA Giza (red.), Piotr Zwierzchowski (red.), *Krzysztof Teodor Toeplitz*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2024.
- WOJCIECH Kałużyński, *Pół życia w ciemności. Biografia Zygmunta Kałużyńskiego*, wydawnictwo Zwierciadło, Warszawa 2012.

BARTOSZ Żurawiecki, Primadonna. Biografia Bogusława Kaczyńskiego, wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2024.

IZABELLA Adamczewska-Baranowska, Jacek Hugo-Bader. Włóczęga, wydawnictwo Literatura, Łódź 2022.

BARBARA Giza (red.), Piotr Zwierzchowski (red.), Jerzy Płazewski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2022.

MARIA Kornatowska, pod red. Barbary Gizy, Piotra Zwierzchowskiego, Maria Kornatowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020.

KRZYSZTOF Mętrak, pod red. Barbary Gizy, Piotra Zwierzchowskiego, Krzysztof Mętrak, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2019.

KONRAD Eberhard, pod red. Barbary Gizy, Piotra Zwierzchowskiego, Konrad Eberhard, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

autorytet • Bojanowski Wojciech • Cejrowski Wojciech • celebryci dziennikarze • „cesarz reportażu” • dziennikarz • ekonomiczne dziennikarstwo • Grand Press (Dziennikarz Roku) • Hiena Roku • Hollender Barbara • Hugo-Bader Jacek • Hołownia Szymon • informacyjne dziennikarstwo • Jagielski Wojciech • Jaworowicz Elżbieta • Kałużyński Zygmunt • Kapuściński Ryszard • Kolenda-Zaleska Katarzyna • komentator sportowy • krytyk (literacki, filmowy, teatralny, muzyczny i inni) • Laur Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich • Lis Tomasz • Maciejewski Łukasz • Mann Wojciech • Milewicz Waldemar • Nagroda im. Bohdana Tomaszewskiego • Niedźwiecki Marek • niezależność dziennikarska • obywatelskie dziennikarstwo • opiniotwórczość • Olejnik Monika • Orłoś Maciej • osobowość telewizyjna • Paradowska Janina • Passent Daniel • Pawlikowska Beata • Piasecki Konrad • podróżnicze dziennikarstwo • prasowe dziennikarstwo • publicystyka • Sekielski Tomasz • Sobolewski Tadeusz • Szczygieł Mariusz • Szaranowicz Włodzimierz • Sznuć Tadeusz • Szpakowski Dariusz • śledcze dziennikarstwo • Tochman Wojciech • Tomaszewski Bohdan • Torńska Teresa • Torbicka Grażyna • Wańkowicz Melchior • Wajrak Adam • Wojciechowska Martyna • Wołoszański Bogusław • Ziemkiewicz Rafał • Żakowski Jacek

Komunikacja w social mediach – język, zachowania, kultura

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ profil w mediach społecznościowych jako własna wizytówka;
- ▶ netykieta – pozytywne i negatywne zachowania w sieci;
- ▶ prawo autorskie w mediach społecznościowych;
- ▶ rodzaje kampanii w mediach społecznościowych;
- ▶ zalety i pułapki komunikacji internetowej;
- ▶ monitoring, cenzura, inwigilacja – cyfrowe formy nadzoru czy narzędzia służące bezpieczeństwu w sieci;
- ▶ komunikacja bezpośrednia a komunikacja pośrednia;
- ▶ fake newsy, propaganda, dezinformacja – społeczna, kulturowa, socjalizacyjna i polityczna funkcja mediów społecznościowych.

WARTO PRZECZYTAĆ

HENRY Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*, tłum. Michał Wróblewski, Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.

MARCIN Napiórkowski, *Mitologia współczesna*, MT Biznes, Warszawa 2018.

GUY Kawasaki, Peg Fitzpatrick, *Jak Cię widzą, tak Cię piszą: sztuka autopromocji w mediach społecznościowych*, tłum. Michał Gutowski, Onepress, Gliwice 2016.

TOMASZ Reich, *Jak dbać o wizerunek w mediach społecznościowych*, Lublin 2016.

SUZANA E. Flores, *Sfejsowani. Jak media społecznościowe wpływają na nasze życie, emocje i relacje z innymi*, tłum. Katarzyna Mojewska, Muza, Warszawa 2017.

JAN Kreft, *Władza platform: za fasadą Google, Facebooka i Spotify*, Universitas, Kraków 2022.

IWONA Lupa-Wójcik, *Social media strategicznie. Wprowadzenie*, Kraków 2021.

ARTUR Roguski, *Zrozumieć social media*, Onepress, Gliwice 2021.

MARCIN Żukowski, *Ty w social mediach. Podręcznik budowania marki osobistej dla każdego*, 2021.

JAKUB Wątor, *Influenza. Mroczny świat influencerów*, Agora, Warszawa 2024.

JOANNA Jędrusik, *50 twarzy Tindera*, Warszawa 2020.

ANNA Oszajca, *Wideotwórca. Jak tworzyć filmy w social mediach*, Onepress, Gliwice 2024.

MARIUSZ Sepioło, *Patość-influencerzy. Twoje dziecko lubi to*, Sine Qua Non, Kraków 2024.

ANNA Zając, *Potęga Videotellingu. Twórz filmy, dzięki którym wyróżnisz się w social mediach*, Wojciech Marzec, Warszawa 2025.

JAN Jęcz, *Prawda ekranu. O praktyce screenshotowania*, Przegląd kulturoznawczy NR 1 (51) 2022.

MAX Fisher, *W trybach chaosu. Jak media społecznościowe przeprogramowały nasze umysły i nasz świat*, Otwarte, Kraków 2023.

MATEUSZ Sobiech, *Media społecznościowe w amatorskim klubie piłkarskim*, UMCS, Lublin 2025.

KLAUDIA Rosińska, *Fake news*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.

ŁUKASZ Marek Plęs (red.), Krzysztof Sakowski (red.), *Nowe media w języku, kulturze i literaturze*, Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

#hashtag • anonimowość • bańka filtrująca • bezpieczeństwo w sieci • blog • bluetooth • cenzura • chatbot • clickbait • cracker • crowdfunding • cyberprzemoc • czat • dane • deepfake • dezinformacja • drugie życie • e-mail • ebay • Facebook • fake news • fandom • fanpage • Flickr • geek • Google • hacker • hate • Instagram • interaktywność • kampania marketingowa • kampania społeczna • kanał informacyjny • kod QR • komentarz • kompetencje cyfrowe • komunikator • kontent • like • LinkedIn • manipulacja • marketing społecznościowy • Messenger • nadmiar informacji • newsletter • patostreaming • phishing • Pinterest • płatność internetowa • poczta • połączenie szyfrowane • post • post sponsorowany • propaganda • SEO • serwis aukcyjny • Skype • Snapchat • social gaming • spam • społeczność • Spotify • stalking • streaming • subskrypcja • sztuczna inteligencja (AI) • Telegram • TikTok • Twitter • uzależnienie • vlog • WhatsApp • wi-fi • wykop • wyszukiwanie organiczne • YouTube • zasięg • złośliwe oprogramowanie • żebrołajki

Mistrzowie polskiej animacji

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ pionierskie filmy lalkowe Władysława Starewicza;
- ▶ awangardowe animacje Stefana i Franciszki Themersonów;

- ▶ reaktywacja filmu animowanego po II wojnie światowej – działalność artystyczna Zenona Wasilewskiego;
- ▶ nowatorska twórczość Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka (realizacje w kraju oraz za granicą);
- ▶ rozkwit polskiej animacji od końca lat 50. przez lata 60. i 70. XX w. – twórczość m.in.: Daniela Szczechury, Witolda Giersza, Mirosława Kijowicza, Stefana Schabenbecka, Ryszarda Czeakały, Jerzego Kuci, Haliny Bielińskiej, Włodzimierza Haupego, Władysława Nehrebeckiego, Edwarda Sturlisa i Tadeusza Wilkosza;
- ▶ specyfika twórczości artystycznej Juliana Antonisza (Juliana Józefa Antoniszczaka);
- ▶ poszukiwania formalne i sukcesy artystyczne Zbigniewa Rybczyńskiego;
- ▶ inspiracje literackie i eksperymenty formalne w twórczości Piotra Dumały;
- ▶ twórczość artystyczna Marka Skrobeckiego;
- ▶ film animowany po przełomie cyfrowym – np. twórczość Tomasza Bagińskiego, Kamila Polaka, Grzegorza Jonkajtysa;
- ▶ międzynarodowe sukcesy polskich twórców animacji.

WARTO PRZECZYTAĆ

JERZY Armata, *Od prastarego Jaszczura do agentów Hip-Hip & Hurra*, [w:] Jerzy Armata, Anna Wróblewska, *Polski film dla dzieci i młodzieży*, Fundacja KINO, Warszawa 2014, s. 111–147.

POLSKI film animowany, red. Giżycki M., Zmudziński B., Warszawa 2008.

EWELINA Grodziejuk, *Polski film animowany – gdzie jest i dokąd zmierza*, „Kultura Popularna” 2018, nr 3 (57), s. 6–24.

SITKIEWICZ P., *Polska szkoła animacji*, wydawnictwo Słowo/Obraz/terytoria, Gdańsk 2011.

ANIMOWANY Świat (temat numeru), *EKRANY* 1 (23)/2015.

LESZEK K. Talko, Karol Vesely, *Królowie bajek: opowieść o legendarnym Studiu Filmów Rysunkowych*, wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.

HANNA Margolis, *Niewidzialną ręką. Filmy animowane kobiet w (męskich) strukturach animacji w Polsce*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2024.

EWA Ciszewska, Dominik Piekarski, *Początki drogi twórczej Jerzego Kotowskiego: szkic do biografii*, „Pleograf” 2023 nr 4.

SZYMON Szul w rozmowie z Stefanem Schabenckiem, *Inaczej rozdane karty*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej”, Nr 4, 2023,

EWA Ciszewska, *Materialne warunki wytwarzania konwencji filmu lalkowego w Polsce. Działalność Ryszarda Potockiego i Zenona Wasilewskiego w latach 1945-1950 jako architektów Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej”, Nr 4, 2023, pp. 6-31.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

• animacja 3D • animacja poklatkowa • animacja rysunkowa, komputerowa, lalkowa, wycinankowa, plastelinowa, kombinowana • Anima-Pol • animowany dokument (non-fiction animation) • Antonisz Julian (właśc. Julian Józef Antoniszczak) • Bagiński Tomasz • Bielińska Halina • Borowczyk Walerian • Butenko Bohdan • Czekala Ryszard • Dembiński Lucjan • dokument animowany • Dumala Piotr • Gałysz Leszek • Giersz Witold • Haupe Włodzimierz • Kielbaszczak Marian • Kijowicz Mirosław • Kobiela Dorota • Kotowska Alina • Kucia Jerzy • Lenica Jan • Maliszewska Alina • motion capture • Naumann Hieronim • Nehrebecki Władysław • Nenow Damian • Ołdak Zofia • pełnometrażowe filmy animowane • pikselacja • Platige Image • Pulchny Leonard • Rybczyński Zbigniew • Schabenbeck Stefan • seriale animowane • Skrobecki Marek • Studio Filmów Animowanych w Krakowie • Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej • Studio Małych Form Filmowych Se-ma-for w Łodzi; Se-ma-for Produkcja Filmowa • Studio Miniatur Filmowych w Warszawie • Sturlis Edward • synkretyzm • Szczechura Daniel • techniki animacji • Turło Robert • Wasilewski Zenon • Wilczyński Mariusz • Wilkosz Tadeusz • Wojtyszko Maciej • Zięba Wiesław

Polscy pionierzy kinematografii

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ wynalazki Kazimierza Prószyńskiego;
- ▶ eseje Bolesława Matuszewskiego początkiem naukowej refleksji nad filmem; działalność operatorska Bolesława Matuszewskiego;
- ▶ pierwsze polskie filmy dokumentalne;
- ▶ Antoś pierwszy raz w Warszawie pierwszym polskim filmem fabularnym;
- ▶ pionierskie animacje lalkowe Władysława Starewicza;
- ▶ łódzki „Teatr żywych fotografii” braci Krzemińskich pierwszym stałym kinem na ziemiach polskich;
- ▶ „Sfinks” Aleksandra Hertza pierwszą polską wytwórnią filmową.

WARTO PRZECZYTAĆ

TADEUSZ Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, (red.), *Kino nieme. Historia kina*, tom 1
Wydawnictwo Universitas, Kraków 2014.

TADEUSZ Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015.

WYKŁAD prof. Tadeusza Lubelskiego: Początki kina na ziemiach polskich w ramach Akademii Polskiego Filmu.

MARZENA MAKOWSKA-ISKIERKA, *Polski wynalazca, wizjoner i pionier kinematografii: Kazimierz Prószyński –patronem filmowej Łodzi?*, „Turystyka kulturowa” nr 3/2021

DOMINIK Kuboń, *Między fotografią a mediumizmem. W kręgu zainteresowań Piotra Lebiezińskiego*.

KAZIMIERZ Prószyński. *Biografia i wynalazki*.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

•aeroskop • animacja • animacja lalkowa • animacja poklatkowa • fotografia • Aleksander Herc • iluzjon • kamera • kinematograf • kinetoskop • kino jarmarczne • kinoteatr • Krzemińscy (Władysław i Antoni) • Bolesław Matuszewski • Nowe źródło historii B. Matuszewskiego • obturator • ożywione fotografie • Piękna Lukanida • pionierzy kina • pleograf • Kazimierz Prószyński • Władysław Starewicz • wytwórnia filmowa „Sfinks”

Seriale: od telenoweli do Netfliksa

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ serial a seria;
- ▶ stare i nowe sposoby oglądania serii i seriali;
- ▶ kultowe serie i seriale PRL-u;
- ▶ intermedialny charakter serii i seriali;
- ▶ serialowe adaptacje literatury;
- ▶ wpływ seriali na język i kulturę codzienności;
- ▶ transgresyjność współczesnych serii i seriali;
- ▶ funkcje serii i seriali;
- ▶ gatunkowość i hybrydyczność serii i seriali.

WARTO PRZECZYTAĆ

- PIOTR Zwierzchowski (red.), *Polskie seriale telewizyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2015.
- MIROSŁAW Filiciak (red.), Barbara Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych*, wydawnictwo Hagi, Warszawa 2011.
- MIROSŁAW Filiciak, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2013.
- ARKADIUSZ Lewicki, *Od Housea do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011.
- TOMASZ Bielak (red.), Mirosław Filiciak (red.), Grzegorz Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne (WAiP), Warszawa 2011.
- MIĘDZY trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, red. Panek B., Wójtowicz A., Lublin 2015.
- SERIALE. Przewodnik Krytyki Politycznej, Krytyka Polityczna, Warszawa 2011.
- ALICJA Kisielewska, *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009.
- MONIKA Cichmińska (red.), Anna Krawczyk Łaskarzewska (red.), Piotr Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Instytut Polonistyki i Logopedii UWM, Olsztyn 2016.
- KATARZYNA Czajka-Kominiarczuk, *Seriale. Do następnego odcinka*, W.A.B., Warszawa 2021.
- DOMINIKA A. Myślak, *Od serialu telewizyjnego do odserialowych formatów internetowych*, Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2021.
- KRZYSZTOF Arcimowicz, *Oblicza męskości w neoserialach: hegemonia – kontaminacja – inkluzja*, Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2020.
- DAWID Junke, *Europejscy showrunnerzy. Wpływ platform streamingowych na zmiany modelu autorstwa telewizyjnego w Hiszpanii i Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” nr 130 (2025).
- BARBARA Orzeł, *Transformacje strategii narracyjnych w dobie popularności serwisów streamingowych i binge-watchingu*, „Przegląd kulturoznawczy” nr 2 (60) 2024, s. 355–373
- TELE-WIZJE. Sezon drugi, Panoptikum
- KAMILA Rączy, *Medialne obrazowanie dylematów etycznych w serialach nowej generacji*, wydawnictwo Petrus, Kraków 2025.

JAKUB Jabłonka, Paweł Łęczuk, *Świat według Kiepskich Zwariowana historia kultowego serialu Polsatu*, wydawnictwo Sine Qua Non, Kraków 2022.

SAUL Austerlitz, *Pokolenie Przyjaciół. Zakulisowy obraz kultowego serialu*, wydawnictwo SQN, Kraków 2022.

KONRAD Chwast, *Uwaga, spoiler! Dlaczego kochamy seriale*, wydawnictwo SQN, Kraków 2025.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

• aktor serialowy • Amazon Prime Video • antologia • binge-watching • crossover • DC Comics • easter egg • fanart • fandom • fanfiction • gadżet • guilty pleasure • HBO GO • identyfikacja emocjonalna • ipla • kultowość • Marvel • miniseria • Netflix • opera mydlana • pilot • retroactive continuity (retcon) • rewatch • schematyczność fabularna • serial animowany • serial internetowy • serial gatunkowy • Showmax • sitcom • spin-off • spoiler • streaming • telenowela • telenowela dokumentalna (docusoap) • VOD 21

System medialny w Polsce

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ transformacja systemu medialnego w Polsce po 1989 r.;
- ▶ rynek prasowy, radiowy, telewizyjny i nowych mediów;
- ▶ media publiczne, społecznościowe i prywatne;
- ▶ media wyznaniowe;
- ▶ media mniejszości etnicznych;
- ▶ media lokalne, regionalne, niszowe;
- ▶ ustawa o radiofonii i telewizji;
- ▶ uwarunkowania ekonomiczne funkcjonowania mediów w Polsce – finansowanie mediów, koncerny medialne, koncentracja kapitału, kapitał zagraniczny w mediach w Polsce;
- ▶ agencje informacyjne – rodzaje, formy działalności;
- ▶ najpopularniejsze dzienniki, tygodniki, miesięczniki oraz portale internetowe;
- ▶ opiniotwórcza rola mediów.

WARTO PRZECZYTAĆ

- ZBIGNIEW Bauer, Edward Chudziński, *Dziennikarstwo i świat mediów. Nowa edycja*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.
- PATRYK Pleskot, *Wielki mały ekran. Telewizja w codzienności Polaków w latach sześćdziesiątych*, wydawnictwo Trio, Warszawa 2007.
- JERZY Jastrzębski, *Przestrzenie mediów i dziennikarstwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- KARINA Stasiuk-Krajewska, *Media i dziennikarstwo. Struktury dyskursu i hegemonia*, wydawnictwo Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2019.
- POLSKI system medialny w procesie zmian*, pod red. Jolanty Kępy-Mętrak i Przemysława Ciszka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach / Polskie Towarzystwo Komunikacji Społecznej, Kielce 2020 (i kolejne tomy).
- TOMASZ Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- ZMIANY medialne i komunikacyjne*, red. Katarzyna Kopecka-Piech, t. 1-2, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- POLSKI system medialny 1989-2011*, red. Katarzyna Pokorna-Ignatowicz, wydawnictwo WAM / Wyższa Szkoła Zarządzania w Krakowie, Kraków 2013.
- TOMASZ Mielczarek, *Medioznawstwo polskie: ludzie – instytucje – nauka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2021.
- JOLANTA Dzierżyńska-Mielczarek, *Rynek mediów w Polsce. Zmiany pod wpływem nowych technologii cyfrowych*, wydawnictwo Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2018.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

- anonimowość • bańka informacyjna • blog • chmura • cenzura • crowdfunding • demokratyczny ład medialny • dziennik • edutainment • ekonomia daru • Europejska Karta Mediów • Europejska Konwencja o Telewizji Ponadgranicznej • formatowanie mediów • gazeta • GIODO • hakowanie • hipertekst • infografika • informacja • komercjalizacja mediów • koncerny medialne • konwergencja mediów • kwartalnik • licencjonowanie • media głównego nurtu • media komercyjne • media społeczne • media społecznościowe • media publiczne • miesięcznik • misja mediów publicznych • monopol informacyjny • monopol wydawniczy • „nowy ład informacyjny” • opinia publiczna • pluralizm mediów • pluralizm źródeł informacji • polityka medialna • portal • pozycjonowanie • prasa • radio • Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa-Książka-Ruch” • rynek czytelnika • rynek nadawcy • rynek reklamowy

dawcy • sieciowanie mediów • selekcja informacji • serwis internetowy • telewizja • TIK • transmedialność • tygodnik • wiarygodność informacji • wolne licencje • wolny dostęp • wymiana plików • wyszukiwanie informacji • zagrożenia w internecie • zawód dziennikarza

Etyka i język przekazu dziennikarskiego

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ wartości obiektywne i powszechne w odniesieniu do mediów i dziennikarzy;
- ▶ zapisy Karty Etycznej Mediów i Kodeksu Etyki Dziennikarskiej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich;
- ▶ dziennikarze wobec swoich rozmówców i odbiorców;
- ▶ rola mediów deontologicznych;
- ▶ zjawisko tabloidyzacji;
- ▶ rodzaje i funkcje komunikatów medialnych;
- ▶ rodzaje komunikowania międzyludzkiego;
- ▶ manipulacja medialna – jej formy, techniki i wpływ na odbiorców;
- ▶ wolność słowa a wolność mediów;
- ▶ nieuczciwe zabiegi retoryczne;
- ▶ nowe gatunki dziennikarskie.

WARTO PRZECZYTAĆ

DROGA do wolności w sferze informacji, czyli o edukacji medialnej (videocast)

TADEUSZ Kononiuk, Jacek Sobczak, *Fundamenty zawodu dziennikarza*, 2020.

JOLANTA Muszyńska, *Obraz codzienności w prasie stanu wojennego*, wydawnictwo Trio, Warszawa 2006.

ZAWÓD dziennikarz Między misją a profesją, pod red. Barbary Brodzińskiej, Marka Jezińskiego, Magdaleny Mateja, wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015.

JAN Pleszczyński, *Etyka dziennikarska i dziennikarstwa*, Warszawa 2015.

KLINIKA dziennikarstwa. Diagnoza, pod red. Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego i Katarzyny Konarskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018.

STANISŁAW Bortnowski, *Warsztaty dziennikarskie*, wydawnictwo Stentor, Warszawa 2013.

WIESŁAW Godzic, *Okrakiem na barykadzie. Dziennikarze i celebryci*, wydawnictwo Prószyński Media, Warszawa 2016.

- TADEUSZ Kononiuk, *Rzetelne dziennikarstwo. Aksjologia i deontologia*, wydawnictwo Aspra-JR, Warszawa 2019.
- TADEUSZ Kononiuk, *Profesjonalizacja w dziennikarstwie*, wydawnictwo Aspra-JR, Warszawa 2019.
- IZABELLA Adamczewska-Baranowska, *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- BILL Kovach, Tom Rosenstiel, *Podstawy dziennikarstwa. Co powinni wiedzieć dziennikarze, a czego powinno oczekiwać społeczeństwo*, wydawnictwo CeDeWu, Warszawa 2024.
- KARINA Stasiuk-Krajewska, *Dziennikarz, mediaworker, influencer*, 2020.
- PROBLEMY i nadzieje współczesnego dziennikarstwa*, pod red. Grażyny Filip, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016.
- MATT Taibbi, *Nienawiść sp. z o.o. Jak dzisiejsze media każą nam gardzić sobą nawzajem*, wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2024.
- RAFAŁ Leśniczak, Krzysztof Stępiak, *Kryzys w przekazach medialnych*, wydawnictwo Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2024.
- DALE G. Leathers, *Komunikacja niewerbalna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- WALERY Pisarek, *O mediach i języku*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2007.
- BIBLIA dziennikarstwa*, red. Adam Skworz, Agnieszka Niziołek, wydawnictwo Znak, Kraków 2010.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

czwarta władza • erystyka • etyka dziennikarska • etyka zawodowa • godność człowieka • Hiena Roku • infotainment • informator • kodeksy filmowe • kodeksy postępowania mediów • Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji • Laur Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich • lojalność • manipulacja • media masowe • netykieta • niezależność dziennikarska • nowomowa • ochrona danych osobowych • odbiorca masowy • perswazja • piramida komunikacji Denisa McQuaila • plagiat • pluralizm mediów • prawo autorskie • prawo do informacji • prawo do prywatności • prawo własności • prawość • propaganda • punkt widzenia • Rada Etyki Mediów • redundancja • retoryka • stronnictwo • sumienność • tabloidyżacja • techniki manipulacji • tendencyjność • wiarygodność • władza mediów • własność intelektualna • wolność mediów • wolność słowa • zasada obiektywizmu • zasada oddzielania informacji od komentarza • zasada pierwszeństwa dobra odbiorcy • zasada prawdy • zasada szacunku i tolerancji • zasada uczciwości • zasada wolności i odpowiedzialności

Retoryka i manipulacja w mediach – zasady i techniki

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ retoryka w ujęciu historycznym: retoryka grecka i rzymska; retoryka w średniowieczu; rozwój retoryki w renesansie dzięki wynalazkowi druku; przesunięcie punktu ciężkości z wywodu na wybujały styl i figury stylistyczne w dobie baroku; spadek znaczenia retoryki w oświeceniu i romantyzmie;
- ▶ retoryka jako dyscyplina naukowa;
- ▶ definicje retoryki;
- ▶ trzy funkcje retoryki: informacyjno-pouczająca, zniewalająca, estetyczna; reguła jedności funkcji;
- ▶ trzy rodzaje retoryczne: deliberatywny (doradczy), osądzający, oceniający; reguła harmonii rodzajów retorycznych;
- ▶ trzy style retoryczne: prosty (niski), wysoki (wzniosły), średni (umiarkowany); reguła harmonii trzech stylów;
- ▶ zasady retoryki: organiczności, stosowności, funkcjonalności;
- ▶ zadania i funkcje retoryki;
- ▶ powstanie społeczeństwa internetowego a relacje międzyludzkie;
- ▶ metody, techniki, narzędzia i środki stosowane w komunikacji społecznej;
- ▶ różne typy komunikacji społecznej ze względu na rodzaj środków komunikowania, miejsce nadawcy i odbiorcy, odległość ich dzielącą oraz poziom komunikowania;
- ▶ aspekty językowe w komunikacji społecznej.

WARTO PRZECZYTAĆ

TOMASZ Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

JOHN Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, tłum. Agnieszka Gierczak, wydawnictwo Astrum, Warszawa 2008.

MIROSLAW Kolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

KOMUNIKOWANIE (się) w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka. Monografia, red. Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek, wydawnictwo SWPS, Warszawa 2009.

TIM O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, *Kluczowe pojęcia w komunikowaniu i badaniach kulturowych*, tłum. Agnieszka Gierczak-Bujak, wydawnictwo Astrum, Wrocław 2005.

GRZEGORZ Ptaszek, *Edukacja medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2019.

DANIEL Kahneman, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2019.

BARBARA Bogołębska, Monika Worsowicz, *Retoryka i jej zastosowania. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i innych kierunków humanistycznych*, wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2016.

RETORYKA i manipulacja, Manipulacja w mediach, FORUM ARTIS RHETORICAE, Tom IV, Nr 4 (62) październik–grudzień, 2020.

ARYSTOTELES, *Retoryka Retoryka dla Aleksandra Poetyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2023.

MICHAŁ Rusinek, Aneta Załazińska, *Jak się dogadać? Czyli retoryka codzienna*, wydawnictwo Znak, Kraków 2025.

Cechy komunikacji masowej i komunikowania publicznego

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ komunikowanie publiczne a propaganda;
- ▶ sposoby komunikowania instytucji publicznych w rzeczywistości rozszerzonej cyfrowo;
- ▶ zadania i możliwości mediów publicznych w erze cyfrowej;
- ▶ komunikowanie masowe w dobie hipertekstu oraz rzeczywistości wirtualnej; role odbiorców i nadawców w komunikowaniu publicznym;
- ▶ anonimowość a odpowiedzialność w komunikacji masowej i komunikowaniu publicznym;
- ▶ media masowe i ich rola w społeczeństwie demokratycznym;
- ▶ fake newsy jako wyzwanie dla komunikacji masowej i komunikowania publicznego;

- ▶ serwisy społecznościowe jako potencjalne przestrzenie komunikowania publicznego;
- ▶ różnorodność medialna a promowanie demokratycznych wartości;
- ▶ rola big data i algorytmów w komunikowaniu masowym i publicznym.

WARTO PRZECZYTAĆ

HENRY Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.

GRZEGORZ Ptaszek, *Edukacja medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2019.

DIANA Rutkowska, *BBC w epoce cyfrowej. Ewolucja nadawcy publicznego w erze nowych technologii*, wydawnictwo Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2024.

KRYSTIAN Dudek, *Rola rzeczników prasowych w komunikacji masowej*, wydawnictwo Oficyna Wydawnicza Humanitas, Sosnowiec 2020.

SERIA *Media początku XXI wieku (praca zbiorowa)*, wydawnictwo Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR (wspólnie z Instytutem Dziennikarstwa UW), Warszawa [Brak daty].

TOMASZ Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

AGNIESZKA Budzyńska-Daca, *Retoryka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2023.

NA zapleczu Internetu (Raport), Fundacja Panoptykon, Warszawa 2019

KOMUNIKOWANIE publiczne, Zagadnienia wybrane, pod red. Elwiry Olejniczak i Barbary Kudry, Łódź 2014.

KICZ w języku i komunikacji, pod red. Barbary Kudry, Łódź 2016.

ELWIRA Olejniczak, *Wywieranie wpływu w komunikacji masowej*.

ANNA Kozłowska, *Oddziaływanie mass mediów*, Warszawa 2005.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

algorytmizacja • anonimowość • big data • biuletyn informacji publicznej • demokracja • fake news • hipertekst • komunikowanie masowe • komunikowanie publiczne • instytucje publiczne • media publiczne • media masowe • nadawcy • odbiorcy • propaganda • rzeczywistość wirtualna • serwisy społecznościowe • strony instytucji publicznych • zasady komunikowania

Konwergencja. Przenikanie się starych i nowych mediów

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ hipertekst, hipermedia a multimedia;
- ▶ interaktywny charakter nowych mediów;
- ▶ metamedia – platformy medialne z treściami różnego typu;
- ▶ przemiany sposobów korzystania z mediów – od odbiorcy do użytkownika;
- ▶ prosumenci – konsumenci mediów jako ich współtwórcy;
- ▶ chmury medialne – publikowanie pod jedną marką w różnych kanałach medialnych;
- ▶ współczesna telewizja – platformy VOD, media mobilne, sztuczna inteligencja i personalizacja oferty;
- ▶ strumieniowe korzystanie z mediów;
- ▶ gry wideo, rzeczywistość wirtualna i rozszerzona cyfrowo.

WARTO PRZECZYTAĆ

- MIROSŁAW Filiciak, *Media, wersja beta: film i telewizja w czasach gier komputerowych i Internetu*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- HENRY Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Maciej Bernatowicz, Mirosław Filiciak, wydawnictwo Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne (W AiP), Warszawa 2007.
- KATARZYNA Kopecka-Piech, *Leksykon konwergencji mediów*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2017.
- MIROSŁAWA Zalewska-Pawlak, Piotr Soszyński, *Sztuka i wychowanie w kulturze konwergencji. Wyzwoleni i zagubieni w sieci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- KATARZYNA Kaczor, *Jaga w matriksie. Legendy Polskie w epoce konwergencji*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2025.
- LAWRENCE Lessig, *Remiks: aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, wydawnictwo Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne (W AiP), Warszawa 2009.
- PIOTR Siuda, *Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, wydawnictwo Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2012.

PROTR Siuda, Radosław Bomba, Magdalena Kamińska.

GRZEGORZ D. Stunża, Anna Szylar, Marek Troszyński, Tomasz Żaglewski, *Prosumpcjonizm pop-przemysłów. Analiza polskich przedsiębiorstw z branży rozrywkowej*, Collegium Civitas Press, Warszawa 2013.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

digitalizacja • dziennikarstwo oddolne • interaktywna rozrywka • media cyfrowe • media mobilne • platformy medialne • radio • prosumpcjonizm • rozrywka online • rozszerzona rzeczywistość • serwisy społecznościowe • strumieniowanie • telewizja • VOD • wirtualna rzeczywistość • upodabnianie mediów

Festiwale filmowe i ich polscy laureaci

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ najważniejsze europejskie i światowe festiwale filmowe;
- ▶ międzynarodowe festiwale filmowe a prowincjonalne przeglądy i retrospektywy filmowe;
- ▶ dwa wymiary festiwalu: artystyczny (festiwal jako wydarzenie) i ekonomiczny (obieg festiwalowy jako globalna sieć dystrybucji);
- ▶ rola festiwalu filmowego w promowaniu arcydzieł i kreowaniu reżyserów autorów (przykład francuskiej Nowej Fali);
- ▶ znaczenie festiwalu filmowego dla kształtowania gustu publiczności (kino niezależne – alternatywa dla Hollywood);
- ▶ nagrody filmowe jako medialna kampania promocyjna;
- ▶ fenomen festiwalu filmowego: rytuał quasi-religijny / arena rywalizacji czy biznes;
- ▶ społeczna rola filmu i pokazów filmowych – popularność turystyki filmowej;
- ▶ przyszłość festiwalu filmowego w dobie popularności platform streamingowych.

WARTO PRZECZYTAĆ

- MARCIN Adamczak, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, [w:] „Panopticum” 2016, nr 16 (23), s. 20–37.
- „EKRANY” 2013, nr 3–4 (13–14) (Festiwałe filmowe, część: „Temat numeru”).
- EWA Szponar, *Fabryka splendoru: światowe festiwałe filmowe*, wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.
- MICHAEL Schulman, *Oscarowe wojny. Historia Hollywood pisana złotem, potem i łzami*, wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2024.
- KATARZYNA Czajka-Kominiarczuk, *Oscary Sekrety największej nagrody filmowej*, wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2019.
- THOMAS Elsaesser, *Sieć festiwalu filmowych. Nowa topografia kina europejskiego*, fragm. książki tłum. Pospieszyńska A., Rawska M., s. 241–268.
- FESTIWALE filmowe, [w:] Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Konrad Klejsa, Tomasz Kłys, Piotr Sitarski, *Kino bez tajemnic*, wydawnictwo Stentor, Warszawa 2009. s. 62.
- EWELINA Konieczna, *Festiwałe i przeglądy filmowe jako cel turystyki kulturowej*, [w:] „Turystyka Kulturowa” 2014, nr 10.
- FESTIWALE filmowe w Polsce. Raport., Warszawa 2017.
- WRÓBLEWSKA A., *Raport o festiwalach filmowych*, [w:] „Magazyn Filmowy SPF” 2012, nr 22, s. 22–29.
- JOANNA Najbor, *Funkcjonowanie instytucji festiwalu filmowego w trakcie pandemii COVID-19 na przykładzie festiwalu Nowe Horyzonty*.
- PAWEŁ T. Felis, *Festiwałe filmowe*, Narodowe Centrum Kultury
- ŁUKASZ Maciejewski, *Długopis z latarką. Pożegnania. Jerzy Płazewski (1924–2015)*, Kwartalnik filmowy nr 91 (1015)

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

Agnieszka Smoczyńska-Konopka • Ale Kino • Andrzej Wajda • Berlin • Cannes • Etiuda&Anima • festiwalowe miasta • film niezależny • Jadwiga Jankowska-Cieślak • Jan Komasa • Jerzy Skolimowski • Kamera Akcja • Karłowe Wary • konkurs główny • Krakowski Festiwal Filmowy • Kryształowy Glob • Krzysztof Kieślowski • Krzysztof Zanussi • Locarno • Londyn • machina festiwalowa • Małgorzata Szumowska • marka wydarzenia • Michał Marczak • nagrody festiwalowe • Nowe Horyzonty • obieg festiwalowy • Paweł Pawlikowski • prestiż • Roman Polański • Rotterdam • San Francisco • San Sebastián • selekcja • Sundance • Tofifest • Toronto • Transatlantyk Film Festival • Walerian Borowczyk • Warszawski Festiwal Filmowy • Wenecja • Złota Palma • Złote Lwy • Złoty Niedźwiedź

Produkcja, promocja, dystrybucja przekazów audiowizualnych

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ Etapy produkcji filmowej;
- ▶ Organizacja produkcji filmowej i telewizyjnej;
- ▶ Produkowanie filmu jako zarządzanie projektem;
- ▶ Technologia i rodzaje produkcji filmowej;
- ▶ Finansowe aspekty produkcji filmowo-telewizyjnej;
- ▶ Planowanie budżetu filmowego;
- ▶ Prawne i etyczne aspekty produkcji audiowizualnej;
- ▶ Międzynarodowe i regionalne mechanizmy dystrybucji filmowej;
- ▶ Techniki i narzędzia promocji przekazów audiowizualnych;
- ▶ Badania konsumentów jako ważny czynnik produkcji filmowej;
- ▶ Kanały dystrybucji przekazów audiowizualnych;
- ▶ Aspekty prawne w dystrybucji filmowej;
- ▶ Narzędzia promocji przekazów audiowizualnych;
- ▶ Współczesne trendy promocyjne i marketingowe w kulturze polskiej i europejskiej;
- ▶ Film jako produkt i towar;
- ▶ Media społecznościowe w procesie produkcji i promocji przekazów audiowizualnych.

WARTO PRZECZYTAĆ

EWA Gębicka, *Media społecznościowe w procesie promocji filmów i seriali telewizyjnych*, [w:] Krystyna Doktorowicz (red.) *Media społecznościowe: dialog w cyberprzestrzeni*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 13–45.

RYNEK audiowizualny w Polsce – diagnoza i perspektywy rozwoju (dla subrynków kinematografii), op. zbiorowe

EWA Turczańska, *Produkcja filmu jest jak prowadzenie startup'u*, TEDx Warsaw University of Technology.

ANNA Wróblewska, *Polska produkcja filmowa po roku 2005 w perspektywie badań ilościowych*, „Images”, vol. XIII, no. 22, 2013.

- MILENA Le Viet-Błaszczyk, *Znaczenie social media marketingu w branży filmowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024.
- ALEKSANDRA Bartosiewicz, *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” nr 108 (2019).
- ARKADIUSZ Lewicki, *Rynek filmowy jako część systemu masowych rynków medialnych*, „Kwartalnik Filmowy” nr 108 (2019).
- IWONA Morozow, *Perspektywa produkcyjna w badaniach polskiego filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 108 (2019).
- MIŁOSZ Stelmach, *Kto steruje cyfrowym pociągiem? Cyfryzacja kin jako przedsięwzięcie dystrybucyjne*, „Kwartalnik Filmowy” nr 108 (2019).
- BARBARA Majewska, *Analiza interesariuszy polskiego rynku filmowego*, Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej „Zarządzanie” Nr 25 t. 1 (2017).
- TADEUSZ Miczka (red.), *Analiza i diagnoza oraz określenie perspektywy rozwoju polskiej kinematografii jako elementu rynku audiowizualnego*, wydawnictwo Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Warszawa 2015.
- KONDYCJA polskiego sektora niezależnej produkcji audiowizualnej Szansa rozwoju dzięki współpracy z sektorem bankowym
- ANNA Wróblewska, *Rynek filmowy w Polsce*, wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014.
- KRZYSZTOF Stachowiak, *Klasy filmowe jako nowy sposób organizacji produkcji audiowizualnej*, „Panoptikum” nr 16 (23) 2016.
- ARKADIUSZ Lewicki, *Podstawowe formy komunikacji marketingowej dzieła filmowego*, „Panoptikum” nr 16 (23) 2016.
- ANNA Wróblewska, *Zrównoważona produkcja filmowa w Polsce. Geneza i perspektywy*.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

animacja • budżet filmowy • etapy produkowania filmu • film promocyjny • finansowanie filmu • kierownik produkcji • konsument filmowy • kreatywny development • nowoczesne technologie • media społecznościowe • modelowanie finansowe projektu filmowego • ochrona konkurencji • prawo pracy • prawa autorskie • producent kreatywny • producent wykonawczy • produkcja niezależna • produkcja offowa • przemysł filmowy • rynek filmowy • prawne aspekty reklamy • promocja za granicą • regionalne rynki telewizyjne • systemy podatkowe • techniki lean • agile • scrum • kanban • technologia produkcji • zarządzanie projektem

Konteksty psychologiczne, społeczne i polityczne w polskim kinie

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ Portrety psychologiczne bohaterów kina polskiego: analiza wewnętrznych konfliktów i eksploracja samotności, lęków oraz moralności bohaterów filmów Andrzeja Wajdy, Wojciecha Hasa, Andrzeja Munka, Agnieszki Holland, Krzysztofa Kieślowskiego, Krzysztofa Zanussiego, Marka Koterskiego, Małgorzaty Szumowskiej, Wojtki Smarzowskiego;
- ▶ Tożsamość narodowa, małe ojczyzny filmowe, polskość, katolicyzm, dialog między tradycją a nowoczesnością;
- ▶ Trauma historyczna: wpływ wojny, mitu romantycznego i symboliki na filmy Polskiej Szkoły Filmowej;
- ▶ Kino realizmu socjalistycznego: propaganda, indoktrynacja, kontrola ideologiczna;
- ▶ Demaskowanie patologii systemu i dylematy etyczne w kinie moralnego niepokoju,
- ▶ Globalizacja, neoliberalizm, nowe podziały i nierówności społeczne w kinie polskim po 1989 roku;
- ▶ Polityka pamięci: reinterpretacja historii, mity narodowe, rozliczenia z przeszłością w kinie polskim po 1989 roku;
- ▶ Mechanizmy władzy, kryzys systemu i reakcja na nie twórców kina polskiego;
- ▶ Obraz różnych grup społecznych w kinie polskim (np. inteligencja, robotnicy, chłopci, duchowieństwo);
- ▶ Kryzys wartości, alienacja jednostki, dezintegracja społeczeństwa, patologie społeczne;
- ▶ Kino jako katalizator oporu wobec władzy.

WARTO PRZECZYTAĆ

MICHAŁ Oleszczyk, *SpoilerMaster, Podcast do słuchania po seansie*

EWĄ Mazierską, *Rewizje historii Polski a „miękką awangardę” filmowa lat sześćdziesiątych*

MAREK Haltof, *Kino polskie*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2004.

- MARTA Brzezińska-Pajak (red.), *Kino – postkomunizm – polityka. Film w krajach Europy Środkowo-Wschodniej wobec procesów transformacji politycznej i konsekwencji roku 1989*, wydawcstwo Libron, Kraków 2018.
- Piotr Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.
- DARIA Mazur, Joanna Szczutkowska, Piotr Zwierzchowski, *Rok 1968. Kultura, sztuka, polityka*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2019.
- TADEUSZ Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, wydawnictwo Videograf II, Siemianowice Śląskie 2008.
- ŁUKASZ Kiełpiński, *W stronę Nowej Szczeroci. Konceptualizowanie przemian wrażliwości w najnowszym kinie polskim*, „Kwartalnik Filmowy” nr 119 (2022).
- MICHAŁ Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019.
- GRZEGORZ Wójcik, *NICponie. Pokolenie roczników 70. i wczesnych 80. w młodej polskiej prozie oraz filmie fabularnym*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2019.
- BARBARA Giza, *Antropologia codzienności w wybranych polskich filmach o PRL, powstałych po 1989 roku* [w:] *PRL-owskie re-sentymenty*, pod red. A. Kisielewska, A. Kisielewski, M. Kostaszuk-Romanowska, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017.
- EWA Mazierska, *Pogrążony w kryzysie. Portret mężczyzny w polskim kinie postkomunistycznym*, „Kwartalnik Filmowy” nr 43 (2003).
- PIOTR Zwierzchowski, *Polityczne konteksty kina popularnego w Polsce w latach 80.*, „Kwartalnik Filmowy” nr 103 (2018).
- KINO polskie i polityka*, „Kwartalnik Filmowy” nr 92 (2015).
- PIOTR Zwierzchowski, *Irena nie chce iść do domu! Kobieta w filmie socrealistycznym*.
- PIOTR Zwierzchowski, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*.
- KAROL Jachymek, *Film - ciało - historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017.
- ADAM Uryniak, *Ślad rzeczywistości. Polskie kino fabularne lat trzydziestych XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2020.
- MAGDALENA Urbańska, *Filmowe zarządzanie pamięcią. Kino polskie 2005–2020 o historii najnowszej*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2022.
- MACIEJ Białous, *Społeczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018.
- KRZYSZTOF Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, wydawnictwo Universitas, Kraków 2021.

NATASZA Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej - studium przypadków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

KINO polskie: historia ludowa (temat numeru), „Ekran” nr 4(64)/2022.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

alegoria • alienacja • cenzura • chłopci • emigracja • drugi obieg • indywidualizm • inteligencja • katolicyzm • kino zaangażowane • kino moralnego niepokoju • kino polityczne • kino psychologiczne • kino rozrachunkowe • klasa robotnicza • kolektywizm • komentarz społeczny • kompleks historyczny • konflikt moralny • krytyka społeczna • kryzys ekonomiczny • kryzys wartości • laicyzacja • lęk egzystencjalny • marginalizacja • mecenat państwowy • metafora • mieszczaństwo • migracje • millenialsi • nierówności • opozycja • pamięć zbiorowa • pokolenie 68 • pokolenie kolumbów • pokolenie stanu wojennego • pokolenie transformacji • polityka historyczna • polityka kulturowa • polska szkoła filmowa • portret pokolenia • portret psychologiczny • propaganda • przemoc społeczna • psychologia postaci • realizm socjalistyczny • rzeczywistość prl • satyra • socjologia filmu • społeczne tło fabuły • tożsamość narodowa • trauma osobista • trauma zagłady • transformacja ustrojowa • urbanizacja • wolność artystyczna vs. ograniczenia polityczne • wykluczenie.

Kodeks etyczny twórcy filmowego: odpowiedzialność i kształtowanie opinii

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ Odpowiedzialność twórcy za przekaz, świadomość wpływu filmu na postawy widzów, unikanie utrwalania uprzedzeń i stereotypów;
- ▶ Dylematy prawdy i fikcji, granice zmiany faktów historycznych na potrzeby dramatyizmu, znaczenie inspiracji rzeczywistymi wydarzeniami, uczciwość podczas tworzenia (w tym manipulacja obrazem i montażem);
- ▶ Etyka produkcji: bezpieczeństwo na planie, dobrostan uczestników produkcji, przeciwdziałanie mobbingowi i wykorzystywaniu;
- ▶ Społeczna rola filmu: kształtowanie debaty publicznej, odpowiedzialne przedstawianie historii, unikanie skrajnej stronnicości;

- ▶ Standardy branżowe: przestrzeganie Kodeksu Etyki Producenta Filmowego, ochrona praw własności intelektualnej, samoregulacja i kodeksy etyczne;
- ▶ Wyzwania dokumentalne: moralność kamery, granice ingerencji w życie bohaterów, zgoda na filmowanie i poszanowanie prywatności, obiektywizm vs. zaangażowanie w prezentacji faktów;
- ▶ Nowe technologie, etyka deepfake'ów i AI w kreacji wizerunku, manipulacja cyfrowa a odpowiedzialność twórcy;
- ▶ Cenzura a wolność przekazu, wierność własnym ideałom, działanie na rzecz dobra społecznego, twórca jako sumienie narodu;
- ▶ Kontekst globalny, równowaga między uniwersalnymi a lokalnymi wartościami, kulturowa wrażliwość.

WARTO PRZECZYTAĆ

KRZYSZTOF Kieślowski, *O sobie*, wydawnictwo Znak, Kraków 1998.

KODEKS Etyki Producenta Filmowego

KOBIETY filmu. Kodeks dobrych praktyk dla branży filmowej. Zapisy ogólne.

ZYGMUNT Bauman, *Etyka ponowoczesna*, wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012.

WOJCIECH Otto, *Moralność kamery*.

AGNIESZKA Kulig, *Etyka „bez końca”. Twórczość filmowa Krzysztofa Kieślowskiego wobec problemów etycznych*. wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.

DOBROCHNA Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

autentyczność • autocenzura • branżowe standardy • cenzura • deepfake • deontologia • edukacja medialna • etyka filmowa • filantropia i aktywizm filmowców • godność osoby • indoktrynacja • inkluzja • inscenizacja w dokumencie • interpretacja • intymność na planie • klasyfikacja wiekowa • kodeks etyczny • Kodeks Etyki Producenta Filmowego • komisja etyki • kształtowanie opinii • manipulacja, marginalizacja • międzynarodowe normy • obiektywizm • ochrona nieletnich • odpowiedzialność społeczna • ,perspektywa • ,perswazja • postprawda • ,prawa człowieka • prawo własności • intelektualnej • prawda ekranu • propaganda • ,przemoc • prywatność • przekaz społeczny • punkt widzenia • rekonstrukcja • retoryka obrazu • równość • różnorodność • rzetelność • samoregulacja • ,seksualizacja • ,socjalizacja • standard ochrony zwierząt na planie • stereotypy • subiektywizm • uprzedzenia • wiarygodność • wizerunek grup społecznych • wpływ filmu na widza • zgoda.

Moralność kamery: prawda, przemoc, manipulacja

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ Kamera jako świadek prawdy, mit obiektywności, postulaty Bolesława Matuśzewskiego, rzeczywistość manipulacji montażowej;
- ▶ Wpływ koncepcji kino-prawdy Dzigi Wiertowa i Cinéma-vérité Jeana Roucha na autentyczność dokumentalnego przekazu filmowego;
- ▶ Założenia manifestu Dogma 95, kluczowe dzieła zrobione zgodnie z tym manifestem, wpływ manifestu na estetykę filmu końca XX i początku XXI wieku;
- ▶ Etyka dokumentu: dylemat między neutralnością a zaangażowaniem, sytuacje graniczne twórców i bohaterów filmów dokumentalnych;
- ▶ Przemoc wizualna, granice przedstawienia okrucieństwa, drastyczność obrazu a wiarygodność i obiektywizm;
- ▶ Epatowanie przemocą, szacunek do bohaterów lub bohaterek filmu, przemoc jako atrakcja wizualna, spektakl bólu;
- ▶ Manipulacja obrazem i dźwiękiem, montaż jako narzędzie manipulacji, efekt Kuleszowa, kontekst wizualny i dźwiękowy, propaganda, estetyka w służbie ideologii;
- ▶ Subtelne techniki manipulacji, sugestia oceny moralnej, manipulacja dźwiękiem i muzyką, kąt ustawienia kamery, kolorystyka i oświetlenie w filmie;
- ▶ Autentyczność a inscenizacja: stylizacji na „prawdę”, usuwanie elementów z kadru, cyfrowa manipulacja, kamera jako „okno” vs. Konstrukcja;
- ▶ Ontologia i skutki społeczne, relacja między reprezentacją a rzeczywistością, voyeuryzm, efekt zubożenia, efekt zobojętnienia,
- ▶ nowe technologie i odpowiedzialność, kamera jako narzędzie kontroli, etyka recepcji (współudział widza w akcie oglądania);
- ▶ Przykłady słynnych manipulacji np. Leni Riefenstahl, Siergieja Eisensteina;
- ▶ Wykorzystanie kamer cyfrowych w smartfonach do rejestracji codzienności, twórczość amatorska.

WARTO PRZECZYTAĆ

JAN Brzozowski, *Moralność kamery. Twórczość Krzysztofa Kieślowskiego w kontekście etyki dokumentalisty.*

MARCIN Giżycki, *Propaganda i kino*, „Kwartalnik Filmowy” nr 60 (2007).

ANNA Małyszko, *Bestie i ofiary*, Wydawnictwo Naukowe KATEDRA, Gdańsk 2014.

LAURA Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, wydawnictwo Ha!art / Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, Kraków-Warszawa, 2010.

SUSAN Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, wydawnictwo Karakter, Kraków, 2023.

PRZEMOC kina, „Ekrany” nr 1(53)/2020.

MIROSLAW Przyłipiak, *Obiektywizm i procedury obiektywizujące w filmie dokumentalnym*, „Principia”, 2000, Tom 26, s. 35-53.

ALICJA Helman, *Przemoc jako widowisko*

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

autentyczność • autocenzura • brutalizacja • cenzura • cyfrowa manipulacja • efekciarstwo
ekshibicjonizm • estetyzacja • etyka dokumentalisty • etyka filmu • etyka montażu • etyka
narracji etyka obrazu • etyka operatora • etyka pracy • etyka produkcji • etyka recepcji •
etyka reprezentacji etyka społeczna • etyka twórcy • etyka wizualna • fake wideo • found
footage • godność • ikona • iluzja indeks • inwigilacja • kamera jako świadek • manipulacja
• manipulacja montażowa • montaż • montaż kuleszowa • moralność kamery • obiektywizm
• odniesienie • odpowiedzialność • prawda • propaganda • postprawda • przemoc w filmie •
przemoc wizualna • realizm • reprezentacja, retusz cyfrowy • sadyzm • sceny drastyczne •
spektakl • subiektywizm • symbol • symulacja • trauma voyeuryzm • wiarygodność • wir-
tualna rzeczywistość.

Filozofia a kino

WYBRANE ZAGADNIENIA

- Film jako nośnik idei filozoficznych, pytania o sens życia, naturę dobra i zła, istnienie Boga, świadomość, tożsamość;
- Kino jako przestrzeń filozoficznego doświadczenia, film jako medytacja, kontemplacja;
- Filmozofia, idea filmu jako formy filozofowania, myślenie obrazem i dźwiękiem zamiast słowem;
- Kino jako symulacja eksperymentów myślowych;

- ▶ Kino jako narzędzie poznania, epistemologia filmu, relacja między obrazem a prawdą, doświadczenie zmysłowe jako źródło wiedzy;
- ▶ Ontologia obrazu filmowego, czy film pokazuje rzeczywistość, czy ją tworzy?, spór o status bytu filmowego;
- ▶ Filozofowie o kinie: refleksje Waltera Benjamina, Henri Bergsona, Gillesa Deleuze'ego, Slavoję Žižka, Lacana;
- ▶ Fenomenologia filmu, doświadczenie obecności, czas ekranowy a czas wewnętrzny widza, ciemna sala jako przestrzeń kontemplacji;
- ▶ Estetyka filozoficzna kina, kategorie piękna, wzniosłości, ironii i groteski w filmie;
- ▶ Egzemplifikacja idei filozoficznych: film jako ilustracja myśli np. Platona, Nietzschego, Sartre'a, Camusa;
- ▶ Filozoficzne pytania o wolność i determinację, motywy wolnej woli,
- ▶ posthumanizm i technologia, kino science fiction jako refleksja nad granicami człowieczeństwa,
- ▶ kino egzystencjalne, samotność, absurd, wybór etyczny, śmierć,
- ▶ kino jako komentarz społeczny i kulturowy, krytyka konsumpcjonizmu, nihilizmu, alienacji,
- ▶ filozoficzne ujęcie przemijania, pamięci i wieczności w filmie,
- ▶ filmy podejmujące tematy metafizyczne i epistemologiczne poprzez fabułę i symbolikę,
- ▶ filozoficzne znaczenie otwartego zakończenia, niejednoznaczność jako zachęta do interpretacji i refleksji,
- ▶ filmy jako przestrzeń dialogu z tradycją filozoficzną, reinterpretacje starożytnych i nowożytnych idei w nowoczesnym obrazie,
- ▶ rola widza w tworzeniu znaczenia, współudział w filozofowaniu, indywidualna interpretacja jako akt poznawczy.

WARTO PRZECZYTAĆ

GILLES Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2008.

KINO i filozofia, Eseje poświęcone relacjom kina i filozofii autorstwa dra Tomasza Mazura.

KINO i filozofia. *Eseje i rozprawy z filozofii filmu*, pod red. Witolda M. Nowaka, Przemy-

- sława Paczkowskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2024.
- FILM i filozofia. Rozprawy i eseje z filozofii kultury*, pod red. Witolda M. Nowaka, Przemysław Paczkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2023.
- O filmie i filozofii*, wywiad z profesorem Krzysztofem Zanussim.
- RAFAŁ Koschany, *Fenomenologia i filmoznawstwo. Stefana Morawskiego komentarz do koncepcji Romana Ingardena*, „Kwartalnik Filmowy” nr 126 (2024).
- KATARZYNA Mąka, *Animacja i filozofia. O adaptacji filmowej „13 bajek z królestwa Lajlonii” Leszka Kołakowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 43 (2003).
- ADAM Garbicz, Marek Lis (red.), *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, pod redakcją ks. Marka Lisa i Adama Garbicza, wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2007.
- ŁUCJA Demby, „Myślę, więc kino istnieje”. *Związki filmu i filozofii według Juliette Cerf*
- MARTA Stańczyk, *Doświadczenie transcendencji – współczesne kino religijne*, „Kwartalnik filmowy” nr 96 (2016).
- ANDRÉ Bazin, *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.
- ARTUR Mamcarz-Plisiecki, *Filozofia i retoryka filmu. Perspektywa realizmu filozoficznego*, wydawnictwo Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2019.
- MAŁGORZATA Jakubowska, *Kryształy czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

alegoria filmowa • analiza egzystencjalna • antropologia filozoficzna • autorskie kino filozoficzne • czas i pamięć • czas w filmie • ciało i duch • ciało w filozofii • dekonstrukcja filmowa • dylemat moralny • egzystencjalizm • ekran jako jaskinia platońska • ekran jako lustro • emocje estetyczne • epistemologia • epistemologia filmu • esej filmowy • estetyka filmowa • estetyka kina • etyka ekranowa • etyka narracji • etyka w filmie • filozofia afektywna • filozofia ciała • filozofia dialogu • filozofia filmu • filozofia historii w kinie • filozofia kina • filozofia moralna • filozofia polityczna • filozofia religii • filozofia sztuki • filozofia techniki w filmie • filozofia czasu • filmozofia • film jako narzędzie filozoficzne • film kontemplacyjny • film metafizyczny • film noir • film jako doświadczenie fenomenologiczne • film jako symulacja • film jako wypowiedź światopoglądowa • filmowa reprezentacja dobra i zła • funkcja poznawcza filmu • hermeneutyka • identyfikacja widza z bohaterem • iluzja • intencja autorska • interpretacja filozoficzna • katharsis • kino afektywne • kino autorskie • kino egzystencjalne • kino eschatologiczne • kino eksperymentalne • kino humanistyczne • kino kontemplacyjne • kino metafizyczne • kino moralnego niepokoju • kino postsekularne • kino pytające o sens • kino refleksyjne • kino religijne • kino symboliczne • kino tera-

peutyczne • kino transcendentalne • kinofilozofia • klasyczne pytania filozofii • kondycja człowieka • logika narracji • metafizyka • metafizyka w kinie • metafora filmowa • mime-sis • mit filozoficzny • mit w kinie • moralność ekranowa • motywy filozoficzne w filmie • narracja afektywna • narracja filmowa • narracja nieciągła • ontologia filmu • ontologia obrazu • paradoks fikcji • paradoks horroru • paradoks tożsamości • percepcja filozoficzna • perspektywa moralna • platońska jaskinia • pojęcie duszy • pojęcie prawdy • pojęcie zła • posthumanizm • prawda i fikcja • projekcja jako metafora • psychoanaliza filmowa • pytania ontologiczne • pytania o sens życia • realizm filozoficzny • reinterpretacja mitu • reprezentacja • sacrum w kinie • sala kinowa jako metafora • semiotyka filmowa • sens życia • słow cinema • socjologia filozoficzna • spojrzenie widza • struktura opowieści • strukturalizm • symbolika filmowa • symbolizm • symulakrum • świadomość widza • teologia w filmie • teoria autora • teoria filmu • tożsamość • tożsamość w obrazie • transcendencja • twórczość jako akt filozoficzny • ujęcie ontologiczne • utopia i dystopia • wartości uniwersalne • widz jako filozof • widz jako uczestnik • wizualność pojęć • wyobraźnia filozoficzna • zagadnienie wolnej woli • zawieszenie niewiary • zło w kinie • życie jako opowieść.

Polski film o sztuce

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ Film o sztuce jako gatunek, esej wizualny, dokument artystyczny, refleksja filmowa o innych dziedzinach sztuki;
- ▶ WFO w Łodzi jako centrum produkcji filmów o sztuce, debiuty reżyserów, archiwum wizualne sztuki, znaczenie edukacyjne;
- ▶ Styl polskiego filmu o sztuce, poetycki komentarz, zbliżenia detali, impresyjna narracja zamiast „gadających głów”;
- ▶ Nowa rola filmu w popularyzacji sztuki, edukacja wizualna w czasach ograniczonego dostępu do muzeów i galerii, w czasach ucyfrowienia kultury lub wirtualnej turystyki kulturalnej;
- ▶ Filmy o sztuce ludowej, pokazanie piękna rzemiosła, tradycji, wzorów, ornamentyki i kultury codziennej;
- ▶ Artysta jako bohater filmu pełnometrażowego, filmowe portrety twórców, np. *Mój Nikifor*, *Ostatnia rodzina*, *Powidoki*;
- ▶ Ekranizacja obrazu jako eksperyment formalny i narracyjny, np. *Młyn i krzyż*

Lecha Majewskiego jako reinterpretacja malarstwa;

- ▶ Film animowany malowany klatka po klatce, np. *Twój Vincent* Doroty Kobieli jako przykład animacji malarskiej;
- ▶ Inspiracje malarskie w filmie, np. *Katedra* Tomasza Bagińskiego jako wizualna metafora duchowości i sztuki;
- ▶ Filmy o teatrze, dokumentacja prób, spektakli i życia teatralnego Grotowskiego, Kantora, Warlikowskiego;
- ▶ Film jako zapis efemerycznych form sztuki, performance, happening, instalacja, teatr alternatywny, teatr formy;
- ▶ Filmy o muzyce i muzykach, biografie i eseje filmowe o kompozytorach (np. o Paderewskim), rejestracja koncertów, ukazanie procesu tworzenia dźwięku;
- ▶ Muzyka jako temat i budulec filmu, relacja między obrazem a muzyką, montaż jako rytm;
- ▶ Film o literaturze i pisarzach, portrety twórców słowa, ekranizacje jako interpretacje, filmowe ujęcia procesu pisania;
- ▶ Film o poezji, poetycka narracja, tekst jako element wizualny, cytaty poetyckie, estetyka słowa na ekranie;
- ▶ Postać artysty w filmie, mit twórcy romantycznego, outsidera, geniusza na marginesie społeczeństwa;
- ▶ Sztuka a władza, artysta w konflikcie z systemem, cenzura, wolność twórcza i presja polityczna;
- ▶ Filmy o procesie twórczym, dokumentacja aktu malowania, komponowania, pisania, tworzenia spektaklu;
- ▶ Film jako rekonstrukcja lub reinterpretacja dzieła sztuki, przybliżenie widzowi struktury, sensu i historii dzieła;
- ▶ Eksperymentalne filmy jako autonomiczne dzieła sztuki wizualnej, kino niezależne, film-esej, Julian Antonisz i animacja bez kamery;
- ▶ Animacja jako refleksja o artyście i wyobraźni, Jan Lenica i metaforyczne eseje filmowe o twórczości;
- ▶ Kobieta-artystka na ekranie, nieobecność, stereotypy, wyzwania w przedstawieniu kobiecego doświadczenia twórczego;
- ▶ Nowe media i film o sztuce cyfrowej, street art, video art, grafika komputerowa, design, sztuka generatywna;
- ▶ Ewolucja formy filmu o sztuce, od edukacyjnych etiud do internetowych

- esejów, zmiana odbiorców i konwencji;
- Związek filmu z muzeum, galeria ekranowa, muzeum cyfrowe, film jako przewodnik i kontekstualizacja wystawy.

WARTO PRZECZYTAĆ

RYSZARD Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Kraków 2010.

IWONA Grodź, *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych powstałych po II wojnie światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2023.

ALICJA Helman, *Film polski wobec innych sztuk*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979.

ZBIGNIEW Czczot-Gawrak, *Film o sztuce. Nowe zjawisko kultury artystycznej*, Zakład Naroowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.

AUDIO-KINO, „Ekran” nr 5(15)/2013

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

abstrakcja • adaptacja biografii • adaptacja dzieła sztuki • adaptacja literacka • adaptacja malarstwa • adaptacja sceniczna • alegoria wizualna • alternatywny zapis sztuki • animacja malarska • animacja plastyczna • archiwum wizualne • artysta filmowy • artyści plastycy • autoportret filmowy • awangarda • biografia artysty • biofikcja • choreografia • cytat wizualny • design • dialog obrazu i słowa • digital painting • dokument artystyczny • dokument kreacyjny • dokument poetycki • dźwięk w sztuce • edukacja przez sztukę • ekranizacja sztuki • eseistyka filmowa • esej filmowy • etiuda plastyczna • ekspresja wizualna • fabuła o sztuce • faktura malarska • film artystyczny • film baletowy • film dokumentalno-literacki • film muzyczny • film o artyście • film o dziele sztuki • film o kompozytorze • film operowy • film plastyczny • film poetycki • film portretowy • filmowa interpretacja • fotografia artystyczna • galeria ekranowa • głos jako medium • grafika cyfrowa • grafika warsztatowa • happening • ikonografia • impresja filmowa • instalacja interaktywna • intermedia • interpretacja dzieła • interpretacja poetycka • kino artystyczne • kinoplastyka • kolaż filmowy • kolaż found footage • kompozycja muzyczna • kompozycja obrazu • komentarz kuratorski • kontekst dzieła • kontekst kulturowy • kostium sceniczny • kreatywna dokumentacja • krytyka artystyczna • krytyka literacka • lalkarstwo • literatura na ekranie • malarstwo • manifest artystyczny • materiały archiwalne • medium artystyczne • miniatura • muzyka w filmie • narracja literacka • narracja plastyczna • narracja wizualna • opera filmowa • opowieść o artyście • performance • plastykon • poezja ekranowa • poezja wizualna • poetyka filmowa • polska szkoła plakatu • proces kreacji • realizm magiczny • rejestracja spektaklu • rekonstrukcja dzieła • retrospektywa • rytm filmowy

• scenografia • sztuka ciała • sztuka performatywna • sztuka radiowa • sztuka sceniczna • synestezja • technika mieszana • teatr formy • teatr na ekranie • teatr plastyczny • teatr telewizji • tekst literacki • tekst wizualny • tłumaczenie intersemiotyczne • transpozycja • twórca niezależny • twórczość marginalna • twórczość niszowa • video art • video instalacja • wideo plakat • wytwórnia filmów oświatowych.

Film i media a kultura popularna

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ Kultura popularna a kultura wysoka, przemiany hierarchii, demokratyzacja dostępu, zacieranie granic,
- ▶ film jako produkt kultury masowej, narodziny kina jako rozrywki dla tłumów, masowa widownia, potrzeba eskapizmu;
- ▶ Hollywood jako fabryka snów, system gwiazd, schematy gatunkowe, globalizacja stylu narracji, blockbustery i superprodukcje, formuła sukcesu komercyjnego, efekty specjalne jako atrakcja;
- ▶ Gwiazdy filmowe jako idole popkultury, aktorzy jako marki, kult jednostki, życie prywatne w mediach;
- ▶ Cytaty filmowe w języku codziennym, dialogi z komedii i klasyków jako powiedzonka, źródło memów;
- ▶ Popkultura i kino jako źródła tożsamości pokoleniowej i narodowej;
- ▶ Filmowe ikony popkultury, postacie funkcjonujące poza filmem np.: James Bond, Darth Vader, Batman, porucznik Borewicz, Ferdynand Kiepski, Joker, Rambo, Ironman i inni;
- ▶ Franczyzy filmowe, rozwój marek medialnych, marketing narracyjny np. Marvel, *Star Wars*, *Harry Potter*.
- ▶ Konwergencja kultury: książka, gra, serial, fandom, gadżety, lokalność i globalność marki, np. *Wiedźmin*, *Harry Potter*, *Piraci z Karaibów*;
- ▶ Fandom, społeczności fanowskie jako aktywni współtwórcy kultury, fanfiki, cosplay, konwenty;
- ▶ Transmedia storytelling, opowieść rozproszona między mediami, narracja rozciągnięta w czasie i formie, memy filmowe, kultura remixu, powtórzenie jako forma twórczości

- ▶ Social media a film, viralowe zwiastuny, kampanie promocyjne, influencerzy jako pośrednicy;
- ▶ YouTube i TikTok jako narzędzia popularyzacji, analizy, przeróbki, reakcje, klipy jako formy ekspresji fanowskiej;
- ▶ Streaming jako nowy model konsumpcji, dostępność, personalizacja;
- ▶ Binge-watching i inne nowe rytuały odbioru treści;
- ▶ Komercjalizacja filmu, product placement, merchandising, sponsoring, filmy jako nośniki marek;
- ▶ Kulturowe kalendarze i inne rytuały medialne jako współczesne obrzędy kulturowe, np. *Kevin sam w domu wyświetlany w święta Bożego Narodzenia*;
- ▶ Kultura nostalgii, powroty do dawnych hitów, remaki, sentymentalne przywiązanie do popkulturowych wspomnień;
- ▶ Celebrytyzm i kultura obecności, życie gwiazd w mediach społecznościowych, show-biznes jako spektakl codzienności;
- ▶ Film jako język popkultury, uniwersalny kod komunikacji międzypokoleniowej, społecznej i globalnej;
- ▶ Serial jako kluczowa forma kultury popularnej, od formy drugorzędnej do centrum zainteresowania widzów i przemysłu;
- ▶ Złoty wiek seriali, rozwój jakościowej produkcji (quality TV), ambicje artystyczne, przełamywanie konwencji; Seriale jako wehikuły identyfikacji pokoleniowej, narracje o młodości i dla młodości;
- ▶ Kultowość seriali, zjawiska kultowe, obecne w języku codziennym, fenomen np. *Przyjaciół*, *Gry o tron* i *Świata według Kiepskich*;
- ▶ Seriale jako forma ekspresji społecznej i politycznej, komentarz kulturowy;
- ▶ Intertekstualność i autocytatywność seriali, popkulturowa gra z widzem, metakomentarze, seriale autotematyczne.

WARTO PRZECZYTAĆ

ŁUKASZ Kaszkowiak, *Społeczny świat polskiego fandomu fantastycznego*, wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2021.

POWIEŚCI realistycznej życie po życiu. *O fenomenie współczesnych seriali*, red. Agnieszka Trześniewska-Nowak, Dariusz Piechota, wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2022.

POST-SOAP. *Nowa generacja seriali telewizyjnych* (Opracowanie zbiorowe), wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.

EWA Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, wydawnictwo Naukowe Katedra,

Gdańsk 2016.

MIROSŁAW Filiciak, Patryk Wasiak, *Weź pan „Rambo”! Społeczna historia magnetowidów w Polsce*, wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2022.

CZAS seriali, red. Piotr Buśko, Agnieszka Szczepanek, Sandra Wojciechowska, wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2014.

HENRY Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie Starych i Nowych Mediów*, wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Kraków 2007.

JOHN Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej*, wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

WIESŁAW Godzic, *Znani z tego, że są znani*, wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Kraków 2007.

MARIUSZ Czubaj, *Biodra Elvisa Presleya. Od Paleoherosów do Neofanów*, wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.

LEV Manovich, *Język nowych mediów*, wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Kraków 2005.

TOMASZ Kozłowski, Tomasz Szlendak, *Naga Małpa przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej*, wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Kraków 2008.

JOHN Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

HUMOR (temat numeru), „Ekran” nr 4(68)/2023.

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

algorytmy • atrakcyjność wizualna • autentyczność cyfrowa • autoprezentacja w mediach • bańka filtrująca • binge-watching • blackfishing • blockbustery • branding • brain rot • cancel culture • celebryci • cringe culture • crossover • cyfrowe archiwum fanowskie • cyfrowe narracje • cyfrowy storytelling • deepfake • digitalizacja mediów • dopaminowy scroll • edgelordyzm • emotikony • fanart • fanfiction • fandom • fanowskie edycje wideo • fikcyjna tożsamość • filtr kulturowy • film gatunkowy • film kultowy • filmowe memy • franczyza filmowa • galerie wirtualne • gamifikacja kultury • generacja z • globalizacja treści • gwiazdy internetu • hashtagi • hiperpersonalizacja przekazu • hollywood • influencer marketing • influencerzy • interaktywna publiczność • intermedialność • internetowe społeczności • jawność prywatności • kabina echa • kapitalizm uwagi • kino gatunków • klasyki internetowe • klikalność • komentarze kulturowe • komercjalizacja • komunikacja memiczna • konsumpcja wieloekranowa • konwencje gatunkowe • konwergencja mediów • kultura fanowska • kultura konsumpcyjna • kultura masowa • kultura memiczna • kultura

natychmiastowości • kultura partycypacyjna • kultura remiksu • kultura serialowa • life-streaming • lifestyle w mediach • live'y • marketing wirusowy • mass media • media cyfrowe • media hybrydowe • media konwergentne • media społecznościowe • medializacja życia • mediatyzacja emocji • mem • memetyczność przekazu • merchandising • mikronarracje • motywacja wiralowa • narracja transmedialna • narracje cyfrowe • narracje interaktywne • neoliberalny przekaz kultury • nostalgia cyfrowa • odbiorca aktywny • odbiorca wielokanałowy • persona internetowa • platformy streamingowe • platformy wideo • podcasty • popkultura • postironizm • product placement • propaganda wizualna • reboot • reality tv • remake • reprezentacja grup społecznych • reprezentacja kulturowa • retoryka wizualna • rewizjonizm kulturowy • rytuały fanowskie • screen culture • scrollowanie bez celu • self-branding • serializacja • shitposting • shipping • short video • social media • spektakl medialny • spin-off • sponsorowany контент • storytelling cyfrowy • streaming • sztuczna intymność • symbol popkultury • synkretyzm medialny • tagowanie kultury • tiktokizacja przekazu • tożsamość cyfrowa • trailer • trend internetowy • treści globalne • treści lokalne • transmisje na żywo • twórczość amatorska • użytkownik jako twórca • uwspólnotowanie memów • uwspółcześnione ikony • viral • viral content • vlog • vod • wizualność przekazu • wirtualna tożsamość • widownia rozproszona • widownia wieloplatformowa • zatarcie granic między autorem a odbiorcą • zjawiska fanowskie • zróżnicowanie odbiorców.

Kino współczesne

WYBRANE ZAGADNIENIA

- ▶ Definicja współczesności, kino XXI wieku, kino po rewolucji cyfrowej, kino w kontekście globalizacji i konwergencji mediów;
- ▶ Cyfryzacja kina, przejście od taśmy do obrazu cyfrowego, CGI, montaż nielineowy, nowe możliwości narracyjne;
- ▶ Technologia a estetyka, green screen, motion capture, efekty komputerowe vs. nostalgia za taśmą 35 mm i praktycznymi efektami;
- ▶ Serializacja kina, kino post-kinowe, zmiana modelu odbioru, rozmycie granic między filmem kinowym, serialem i streamingiem;
- ▶ Dominacja franczyz filmowych, globalne marki narracyjne, powtarzalność formuły a wpływ na widownię;
- ▶ nowe doświadczenie seansu, np. IMAX, 4DX, Dolby Atmos, multisensorycz-

- ne kino;
- ▶ Rewolucja streamingowa, Netflix, Disney+, Amazon Prime, jako nowi producenci i dystrybutorzy treści filmowej;
 - ▶ Algorytmy rekomendacji, wpływ sztucznej inteligencji na dobór repertuaru, personalizacja gustów filmowych;
 - ▶ Kino a media społecznościowe, TikTok, Instagram i Twitter jako przestrzenie promocji i fanowskiej aktywności;
 - ▶ Binge-watching jako nowe zjawisko kulturowe i zmiana modelu narracyjnego;
 - ▶ TikTok cinema – krótkie formy pionowe, treści tworzone na smartfony, estetyka memiczna, język młodego pokolenia;
 - ▶ Odrodzenie klasycznych gatunków filmowych, jako komentarz społeczny;
 - ▶ Nowe oblicze science-fiction, posthumanizm, sztuczna inteligencja, filozoficzne dramaty;
 - ▶ Slow cinema, kontemplacja, długie ujęcia, minimalistyczna forma jako kontrpunkt do dynamicznego montażu;
 - ▶ Postmodernizm gatunkowy, mieszanie konwencji, cytaty z historii kina, dekonstrukcja narracji;
 - ▶ Nowe dokumenty, eseje filmowe, formy hybrydowe, storytelling w stylu fabularnym, narracje osobiste;
 - ▶ VR i kino immersyjne, narracje interaktywne, wirtualna rzeczywistość, eksperymenty z formą odbioru;
 - ▶ Kino pandemiczne, przyspieszenie premier online, zamknięcie kin, redefinicja obiegu filmowego;
 - ▶ Nowa kinofilia, przejście od sali kinowej do platform streamingowych, festiwale on-line, krytyka internetowa;
 - ▶ Reprezentacja w kinie, zwiększona obecność mniejszości, różnorodność rasowa, płciowa i kulturowa;
 - ▶ Ekologia i klimat, kino reagujące na kryzys środowiskowy, dokumenty i thrillery ekologiczne;
 - ▶ Nowe pokolenie twórców, millennialsi za kamerą, twórcy z krajów peryferyjnych, różnorodne głosy;
 - ▶ Kino kobiet, rosnąca obecność reżyserek, kobieca perspektywa, podważanie patriarchalnych narracji;
 - ▶ Kino niezależne, produkcje low budget, self-made cinema, offowe debiuty

- wspierane przez Internet i crowdfunding;
- Nostalgia jako forma konstrukcji, powrót do estetyk lat 80./90., sentymentalizm jako język opowiadania o współczesności;
 - Przemiana w strukturze „bohaterki”, kobieta w centrum opowieści nie jako ofiara, ani jako muszkietierka, lecz osoba złożona.

WARTO PRZECZYTAĆ

PARADYGMATY współczesnego kina, red. Ryszard Kluszczyński, Tomasz Kłys, Natasza Korczarowska-Różycka, wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

DYSTRYBUCJA filmowa. Od kina do streamingu, red. Sławomir Rogowski, Anna Wróblewska, wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2020.

HISTORIA kina. Kino końca wieku, tom 4 i, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, wydawnictwo Universitas, Kraków 2019.

AGNIESZKA Kamrowska, *Filmy AI: kino z doliny niesamowitości*, „Kwartalnik Filmowy” nr 130 (2025).

RETROMANIA (temat numeru), „Ekran” nr 5(9)/2012.

KINO (nie)zależne (temat numeru), „Ekran” nr 2 (12)/2013.

INWAZJA blockbusterek (temat numeru) „Ekran” nr 3 – 4(25-26)/2015.

POSTIRONIA, „Ekran” nr 1(29)/2016.

2010-2019 Retrospekcje (temat numeru), „Ekran” 6(52)/2019

LATA 90. (temat numeru), „Ekran” 2 (70)/2024

PRZYKŁADOWE SŁOWA KLUCZOWE

3d • algorytmy rekomendacyjne • amazon prime • apple tv+ • arthouse • binge-watching • blockbuster • cyfrowa dystrybucja • doświadczenia immersyjne • drugi ekran • disney+ • franczyza filmowa • fragmentacja widowni • globalizacja • hbo max • hiperrealizm • hollywood • horror artystyczny • immersive cinema • influencer marketing • kino azjatyckie • kino cyfrowe • kino dokumentalne • kino feministyczne • kino gatunkowe • kino historyczne • kino kobiece • kino mikro-budżetowe • kino mobilne • kino niezależne • kino pandemiczne • kino polityczne • kino post-covid • kino post-kinowe • kino postmodernistyczne • kino społeczne • kino transnarodowe • kino vr • kino współczesne • komentarz społeczny • kontemplacyjne tempo • koprodukcje międzynarodowe • krótkie formy wideo • kultura lgbtq+ • migracje • narracja interaktywna • narracja nieliniowa • neomodernizm • netflix • nowa kinofilia • nowe hollywood • polityczna narracja • posthumanizm • postprawda • produkcja wirtualna • reboot • remake • rewolucja cyfrowa • różnorodność • serializacja

narracji • slow cinema • social media • społeczna odpowiedzialność • streaming wars • świadomość ekologiczna • treści globalne • uniwersum filmowe • VOD • wyłączność platform • Youtube • zrównoważona produkcja.

Przykładowe pytania i zadania

Przykładowe pytania testowe

Pytania z etapu I (szkolnego)^{1*}

CZĘŚĆ 1

CZAS: 30 MINUT | POPRAWNA ODPOWIEDŹ: 1 PUNKT | PYTANIA JEDNOKROTNEGO WYBORU

1. Charakterystyczną cechą seriali wysokiej jakości jest:
 - A) bardzo duża ilość odcinków
 - B) **skomplikowanie narracji oraz głębia psychologiczna i znaczeniowa**
 - C) wprowadzanie elementów dokumentalnych
 - D) adresowanie przekazu do jak największej ilości odbiorców

2. Supersystem rozrywkowy to:
 - A) wzajemna zależność pomiędzy kinami, telewizją i serwisami VOD
 - B) **sieć przekazów i produktów rozwinięta wokół bohatera kultury popularnej**
 - C) grupa największych studiów filmowych, tak zwana „Wielka Ósemka”
 - D) najbardziej dochodowe filmy i seriale w danym roku

3. „Konwergencja mediów” oznacza:
 - A) upodobnienie się mediów do siebie
 - B) proces wypierania starszych mediów przez nowsze
 - C) coraz większe skomplikowanie techniczne mediów
 - D) **przepływ treści pomiędzy mediami**

4. Multipleksy w Polsce pojawiły się:
 - A) **na przełomie XX i XXI wieku**
 - B) w latach osiemdziesiątych XX wieku
 - C) w latach sześćdziesiątych XX wieku
 - D) po roku 2010

¹ * Pytania z 9. etapu Olimpiady. Poprawne odpowiedzi zapisano pogrubioną czcionką.

5. Charakterystyczną cechą odbioru fanowskiego jest:
- A) bezkrytyczne uwielbienie
 - B) **głębokie zaangażowanie emocjonalne i wielokrotna recepcja**
 - C) powierzchowność
 - D) niechęć do dzielenia się refleksjami z innymi uczestnikami kultury
6. Celem powstania multipleksów było:
- A) dostarczenie widzom różnorodnej oferty filmowej
 - B) **maksymalizacja zysku poprzez włączenie wizyty w kinie w inne działania konsumpcyjne**
 - C) ratowanie kin studyjnych dzięki zapewnieniu możliwości wyświetlania filmów artystycznych w mniejszych salach multipleksowych
 - D) umożliwienie wyświetlania rosnącej liczby produkowanych filmów
7. Seriale „jakościowe” zaczęły powstawać w USA ponieważ:
- A) stowarzyszenia konsumenckie domagały się lepszej jakościowo rozrywki
 - B) zmniejszyła się ilość kanałów telewizyjnych, więc pozostały tylko najbardziej wartościowe audycje
 - C) **telewizja zaczęła adresować swój przekaz do mniejszych grup odbiorców**
 - D) zmieniła się struktura telewidzów, telewizję zaczęły oglądać osoby lepiej wykształcone
8. Obraz cyfrowy różni się od analogowego tym, że:
- A) **obraz cyfrowy posiada reprezentację numeryczną, a analogowy – nie**
 - B) obraz analogowy może być powielany bez straty jakości, a cyfrowy – nie
 - C) obraz analogowy ma zawsze lepszą jakość niż cyfrowy
 - D) obraz analogowy dostępny jest w kinie, a cyfrowy – na urządzeniach przenośnych (telewizja cyfrowa, komputer itd.)
9. „Kompleks mumii”, o którym pisze André Bazin, polega na:
- A) idealizowaniu przeszłości
 - B) gromadzeniu niepotrzebnych przedmiotów i wspomnień
 - C) **utrwalaniu obrazu rzeczywistości w celu ochrony przez upływem czasu**
 - D) kolekcjonowaniu sztuki starożytnej

10. Jednym z pierwszych amerykańskich seriali wysokiej jakości były:
- A) „Twin Peaks” i „Rodzina Soprano”
 - B) „Dexter” i „Beverly Hills 90210”
 - C) „Przyjaciele” i „Euforia”
 - D) „Trzynaście powodów” i „The Last of Us”
11. Według Siegfrieda Kracauera, właściwością podstawową filmu jest:
- A) utrwalanie materialnej rzeczywistości
 - B) montaż filmowy
 - C) zdolność do rejestracji ruchu
 - D) umiejętność opowiadania zajmujących historii
12. Spośród wymienionych osiągnięć tzw. polskiej szkoły dokumentu dziełem Kazimierza Karabasa jest film:
- A) „Narodziny statku”
 - B) „Muzykanci”
 - C) „Gadające głowy”
 - D) „24 godziny z życia Jadwigi L.”
13. Mise-en-scène to inaczej:
- A) układ obiektów na klatce filmowej
 - B) rodzaj sfilmowanego przedstawienia teatralnego
 - C) gatunek filmowy kina wczesnego
 - D) **wygląd i rozmieszczenie filmowanych obiektów w przestrzeni oraz ich oświetlenie**
14. Głośny film dokumentalny M. Koszałki „Takiego pięknego syna urodziłam” początkowo wywoływał kontrowersje, ponieważ:
- A) reżyser wykorzystał zdjęcia z ukrytej kamery bez wiedzy bohaterów
 - B) **reżyser w sposób ekshibicjonistyczny pokazał siebie i swoich rodziców**
 - C) reżyser zmanipulował fakty
 - D) film zawierał wiele błędów operatorskich i montażowych

15. „Kultura uczestnictwa” polega na:
- A) **aktywnym wyszukiwaniu treści przez użytkowników, tworzeniu przez nich nowych połączeń między treściami oraz nowych przekazów**
 - B) zaangażowaniu artystów w tworzenie utworów kultury popularnej
 - C) uprzejmym zachowaniu w instytucjach kultury (na przykład w teatrach czy muzeach)
 - D) dostępie do treści medialnych opartym na płatnych subskrypcjach
16. Witek Długosz (Bogusław Linda) usiłuje dogonić odjeżdżający pociąg. Ta scena, zacytowana w dokumencie Krzysztofa Wierzbickiego „I’m so-so...”, pochodzi z filmu Krzysztofa Kieślowskiego:
- A) „Amator”
 - B) „Spokój”
 - C) „Szpital”
 - D) **„Przypadek”**
17. Rekonstrukcja cyfrowa polega na:
- A) przemontowaniu filmu zgodnie z pierwotnymi intencjami twórców
 - B) polepszeniu jakości starych kopii filmowych
 - C) **przeniesienie filmu z postaci analogowej do cyfrowej**
 - D) dodaniu koloru do filmów czarno-białych
18. Różnica pomiędzy fotografią a innymi formami sztuki polega na tym, że:
- A) fotografia jest młodsza niż inne sztuki
 - B) **fotografia może rejestrować rzeczywistość obiektywnie, bez pośrednictwa człowieka**
 - C) fotografia jest sztuką komercyjną
 - D) fotografia wykorzystuje technikę
19. Według Lwa Manovicha cechami nowych mediów są między innymi:
- A) interaktywność i złożoność
 - B) **modularność i wariacyjność**
 - C) ergonomiczność i cyfrowość
 - D) szybkość i egalitarność

20. Reklama stacji HBO oparta na sloganie „To nie jest telewizja” oznaczała, że:
- A) HBO udostępnia swoje seriale w internecie
 - B) **treści nadawane przez stację różnią się estetycznie od treści tradycyjnej telewizji**
 - C) program HBO dostępny jest poprzez przekaz satelitarny
 - D) HBO nadaje wyłącznie filmy hollywoodzkie
21. Pojawienie się multipleksów kinowych dało w efekcie:
- A) **wzrost liczby widzów kinowych**
 - B) spadek liczby widzów kinowych
 - C) zwiększenie znaczenie obiegu kaset wideo
 - D) zwiększenie popularności kin studyjnych
22. W okresie PRL filmy produkowane były przez zespoły filmowe. Które z wymienionych niżej nazw zespołów są fikcyjne?
- A) Rytm, X, Silesia
 - B) **Bałtyk, Lajkonik, Progres**
 - C) Kadr, Zebra, Perspektywa
 - D) Tor, Profil, Iluzjon
23. Zaletą dziennikarstwa obywatelskiego jest:
- A) **włączenie odbiorców do publikowania treści**
 - B) rzetelność i bezstronność
 - C) brak wewnętrznej konkurencji między dziennikarzami
 - D) możliwość zaangażowania znacznych sił i środków w działalność dziennikarską
24. Przestrzeń pozakadrowa to:
- A) **przestrzeń należąca do świata przedstawionego, ale niewidoczna w kadrze**
 - B) obszar planu zdjęciowego, w którym znajduje się ekipa realizacyjna
 - C) część kadru niewidoczna ze względu na zmianę proporcji ekranu
 - D) niewidoczny dla kamery obszar ponad głowami aktorów, gdzie umieszczone są mikrofony i reflektory

25. Kto z podanych niżej polskich twórców nie zdobył Oscara?
- A) Andrzej Wajda
 - B) **Agnieszka Holland**
 - C) Paweł Pawlikowski
 - D) Zbigniew Rybczyński
26. Za ojca montażu intelektualnego uważa się:
- A) **Siergieja Eisensteina**
 - B) Quantina Tarantino
 - C) Martina Scorsese
 - D) Orsona Wellesa
27. Pierwszy publiczny pokaz filmowy odbył się w:
- A) Hollywood
 - B) **Paryżu**
 - C) Londynie
 - D) Petersburgu
28. Która z tych osób jest krytykiem filmowym?
- A) **Tadeusz Sobolewski**
 - B) Anda Rottenberg
 - C) Jacek Żakowski
 - D) Michał Karnowski
29. Polska wersja serwisu Facebook powstała w roku:
- A) 1998
 - B) 2004
 - C) **2008**
 - D) 2016
30. Hipertekstowość przekazu oznacza:
- A) **możliwość samodzielnego wyboru ścieżki lektury nielinearnego tekstu**
 - B) skrótowość i szybkość komunikatu
 - C) połączenie funkcji dydaktycznych i rozrywkowych, tak zwany edutainment
 - D) cyfrowość komunikatu

31. Uporządkuj media chronologicznie od najstarszego:
- A) Fotografia, Radio, Telefon, Telewizja
 - B) **Fotografia, Telefon, Radio, Telewizja**
 - C) Telefon, Fotografia, Radio Telewizja
 - D) Fotografia, Radio, Telewizja, Telefon
32. Wyższe szkoły filmowe znajdują się w:
- A) **Łodzi, Warszawie i Gdyni**
 - B) Katowicach, Wrocławiu i Krakowie
 - C) Krakowie, Warszawie i Łodzi
 - D) Poznaniu, Łodzi i Gdańsku
33. Perforacja taśmy filmowej służyła:
- A) precyzyjnemu oznaczaniu fragmentów filmu
 - B) łączeniu zerwanych podczas projekcji fragmentów taśmy
 - C) **przesuwaniu taśmy przez chwytaki w kamerze i projektorze**
 - D) oddzieleniu ścieżki dźwiękowej od naświetlanych klatek
34. Ujęcie to:
- A) samodzielny dramaturgicznie fragment filmu
 - B) obszar zawarty w ramach kadru
 - C) **fragment filmu zawarty między cięciami montażowymi**
 - D) odległość kamery od filmowanego obiektu
35. Film „Solaris” Stevena Soderbergha jest adaptacją powieści:
- A) **Stanisława Lema**
 - B) Philipa K. Dicka
 - C) Isaaca Asimova
 - D) Olgi Tokarczuk
36. Storyboard to:
- A) **scenopis obrazkowy**
 - B) graficzny schemat przebiegu fabuły filmu
 - C) tablica, na której scenarzyści umieszczają swoje pomysły dotyczące scenariusza
 - D) pion scenariuszowy, czyli grupa scenarzystów pracująca nad danym scenariuszem

37. Panorama to:

- A) ujęcie ukazujące miejsce akcji z dużej odległości
- B) **obrót kamery wokół jej osi poziomej lub pionowej**
- C) długa jazda kamery
- D) ujęcie z kamery umieszczonej bardzo wysoko, na przykład na wysięgniku albo dronie

38. Mechanizmy i symptomy uzależnienia od gier sieciowych są ukazywane w filmie:

- A) *Czas Apokalipsy*
- B) *2001: Odyseja kosmiczna*
- C) *Miasto ślepców*
- D) ***Sala samobójców***

CZĘŚĆ 2

CZAS: 20 MINUT, POPRAWNA ODPOWIEDZ 2 PUNKTY|PYTANIA JEDNOKROTNEGO WYBORU

41. Tytuł programu realizowanego przez wiele lat przez Grażynę Torbicką, to:
- A) „Film i ja”
 - B) „Aktualności filmowe”
 - C) „Perły z lamusa”
 - D) **„Kocham kino”**
42. W historii festiwalu canneńskiego polskie filmy tylko dwukrotnie sięgnęły po Złotą Palmę. Były to:
- A) „Matka Joanna od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza i „Kanał” Andrzeja Wajdy
 - B) „Człowiek z marmuru” Andrzeja Wajdy i „Nóż w wodzie” Romana Polańskiego
 - C) **„Człowiek z żelaza” Andrzeja Wajdy i „Pianista” Romana Polańskiego**
 - D) „Podwójne życie Weroniki” Krzysztofa Kieślowskiego i „Przesłuchanie” Ryszarda Bugajskiego
43. Z okazji swojego 50-lecia festiwal canneński uhonorował wielkiego twórcę, który nigdy, za żaden swój film, nie dostał Złotej Palmy. Laureatem Palmy Palm został wówczas:
- A) Federico Fellini
 - B) Michalengelo Antonioni
 - C) **Ingmar Bergman**
 - D) Alfred Hitchcock
44. Jaki typ muzyki występuje w filmie Z. Rybczyńskiego pt. „Tango”:
- A) diegetyczna
 - B) **niediegetyczna**
 - C) introwertyczna
 - D) immanentna

45. Do której ze sztuk odwołują się tytuły nowel w filmie „Eroica” A. Munka:

- A) teatru
- B) **muzyki**
- C) malarstwa
- D) rzeźby

46. Transpozycją konwencji jakiego gatunku jest należący do kina autorskiego film „Tańcząc w ciemnościach” Larsa von Triera?

- A) melodramatu
- B) **musicalu**
- C) kryminału
- D) horroru

47. Autorem słów „Film może boleć widza, natomiast bohatera nie ma prawa boleć” jest:

- A) Marcin Koszałka
- B) Jacek Bławut
- C) Paweł Łoziński
- D) **Marcel Łoziński**

48. Co to znaczy DCP?

- A) zapis dźwięku
- B) oznaczenie archiwum cyfrowego
- C) alternatywna nazwa 3D
- D) **format do odtwarzania kopii cyfrowych w kinach**

49. Bohaterem filmu „Czarny Piotruś” jest:

- A) **pracownik sklepu spożywczego**
- B) chłopiec lubiący grę w karty
- C) uciekinier z domu dziecka
- D) żołnierz na przepustce

50. Kto stworzył duet aktorski w filmie *Droga do szczęścia* Sama Mendesa?
- A) Eva Green i Jake Gyllenhaal
 - B) Eva Mendes i Ryan Gosling
 - C) **Kate Winslet i Leonardo DiCaprio**
 - D) Michelle Williams i Mark Wahlberg
51. Na ścieżce dźwiękowej dokumentu Macieja Drygasa *Jeden dzień w PRL* są przykłady głównie:
- A) walki z analfabetyzmem
 - B) **inwigilacji społeczeństwa przez służby specjalne i donosicielstwa wśród obywateli**
 - C) życia kulturalnego
 - D) turystyki
52. Który z wymienionych reżyserów jest jedną z centralnych postaci filmu *Ciemna strona Księżycy* (2002)?
- A) Federico Fellini
 - B) Georges Méliès
 - C) Christopher Nolan
 - D) **Stanley Kubrick**
53. Który z poniższych filmów zaliczamy do symfonii miejskich?
- A) *Triumf woli.*
 - B) *Kronika pewnego lata*
 - C) *Wszystko może się przytrafić*
 - D) ***Człowiek z kamerą***
54. Pierwszym redaktorem naczelnym „Tygodnika Powszechnego” był:
- A) Karol Wojtyła
 - B) Adam Boniecki
 - C) **Jerzy Turowicz**
 - D) Jacek Woźniakowski

55. Bohaterem filmu Andrzeja Wajdy *Powidoki* jest:

- A) malarz Władysław Strzemiński
- B) malarz Andrzej Wróblewski
- C) poeta Zbigniew Herbert
- D) historyk i pisarz Paweł Jasienica

56. Który z polskich twórców filmowych miał retrospektywę w Museum of Modern Art w Nowym Jorku?

- A) Janusz Majewski
- B) Lech Majewski
- C) Paweł Pawlikowski
- D) Andrzej Wajda

57. Krzysztof Kieślowski bardzo dbał o to, aby jeden z jego filmów nie był emitowany w telewizji tak długo, jak długo mógł on zaszkodzić bohaterowi. Dotyczyło to filmu:

- A) *Urząd*
- B) *Amator*
- C) *Z punktu widzenia nocnego portiera*
- D) *Z miasta Łodzi*

58. Neo-noir to nazwa nadana filmom odwołującym się do tradycji kina czarnego. Który z wymienionych niżej filmów nie może być do tej kategorii przypisany?

- A) *Śmiertelnie proste*
- B) *Blue Velvet*
- C) *Dom gry*
- D) *Sok z żuka*

59. Historia literatury jako historia mediów z pojęciami: „media ludzkie”, „media drukowane” i „media elektroniczne”, wywodzą się z teorii:

- A) **Wenera Faulsticha**
- B) Algirdasa J. Greimasa
- C) Roberta Richardsona
- D) Jeana Mitry’ego

60. Nagrody francuskiej akademii filmowej to:

- A) BAFTy
- B) Felixy
- C) **Cezary**
- D) Kogut

ETAP II

CZAS: 30 MINUT, POPRAWNA ODPOWIEDŹ 1 PUKT

1. Uprawiane przez fanów „kłusownictwo kulturowe” polega na:

- A) Organizowaniu nielegalnych pokazów filmowych
- B) Zakłócaniu wydarzeń kulturalnych, którym fani się sprzeciwiają
- C) Dekodowaniu zakodowanego sygnału telewizyjnego
- D) **Przetwarzaniu dostępnych tekstów kultury i dostosowywaniu ich do własnych potrzeb**

2. Potrzeba transformacji formatów kadru wynika z:

- A) Kreatywności twórców
- B) Kreatywności odbiorców
- C) **Emisji filmu na różnych ekranach**
- D) W ogóle nie ma takiej potrzeby

3. Odbiór kinowy filmu:
- A) Ułatwia interakcję pomiędzy widzami
 - B) Umożliwia głębokie zanurzenie percepcyjne w prezentowany tekst**
 - C) Utrudnia skupienie ze względu na obecność innych osób
 - D) Jest jedynym poprawnym sposobem kontaktu z dziełem filmowym
4. Ujawnianie na ekranie ekipy filmowej w serialach paradokumentalnych wynika z:
- A) Pośpiechu realizacyjnego
 - B) Chęci uwiarygodnienia przedstawianych sytuacji**
 - C) Funkcji parodystycznych
 - D) Półamatorskiego charakteru tych seriali
5. Celem mock-documentary jest:
- A) Wprowadzenie odbiorcy w błąd co do przedstawianych faktów
 - B) Jak najwierniejsze przedstawienie rzeczywistości
 - C) Osiągnięcie efektu perswazyjnego
 - D) Sprowokowanie refleksji na temat natury filmu dokumentalnego**
6. Rotoskopia to:
- A) Przerysowywanie elementów klatek filmu żywego planu**
 - B) Technika animacyjna pozwalająca uzyskać na ekranie nienaturalnie szybki ruch obrotowy obiektów
 - C) Używana w medycynie technika rejestrowania operacji chirurgicznych
 - D) Wprowadzona w XXI wieku odmiana animacji komputerowej
7. Motion capture to:
- A) Synonim medium filmowego
 - B) Technika animacji polegająca na tworzeniu cyfrowych obiektów na podstawie ruchu czujników umieszczonych na ciele aktora**
 - C) Technika animacji polegają na przerysowywaniu klatek filmu żywego planu
 - D) Inaczej stop-klatka, czyli zatrzymanie ruchu w kadrze

8. Opowiadanie transmedialne:

- A) **Rozwija się na różnych platformach medialnych, a każdy tekst jest ważną częścią całości**
- B) Jest adaptacją, w której tekst pierwotny to gra wideo, a tekst pochodny to film lub powieść
- C) To tak zwany crossover, czyli tekst łączący postacie z różnych utworów albo uniwersów
- D) To właściwość nowych mediów, łączących różne platformy komunikacyjne

9. Ekran jest wirtualnym oknem, czyli:

- A) **Tak jak okno posiada ramy ograniczające spojrzenie**
- B) Można go dowolnie włączać i wyłączać
- C) Ukazuje świat zatrzymany w bezruchu
- D) Jest wielozadaniowy

10. Ekran kina domowego jest funkcjonalnie zbliżony do:

- A) **Ekranu kinowego**
- B) Ekranu telewizyjnego
- C) Ekranu telefonu komórkowego
- D) Ekranu komputerowego

11. Dokumentalne filmy interaktywne (web-docs):

- A) **Zakładają odbiorcę indywidualnego**
- B) Kierowane są do społeczności fanowskich, wspólnie podejmujących decyzje i budujących wspólnotę wiedzy
- C) Zachęcają do rozwijania wątków w ramach własnej twórczości
- D) Są ważną częścią supersystemów rozrywkowych

12. Dokumentalne filmy interaktywne (web-docs) zaczęto tworzyć:

- A) W latach dziewięćdziesiątych XX wieku, zaraz po stworzeniu internetu
- B) W latach sześćdziesiątych XX wieku, z wykorzystaniem pilotów do telewizorów
- C) **W pierwszej dekadzie XX wieku**
- D) W okresie pandemii COVID-19

13. Serial internetowy to:
- A) Serial dostępny przez działające w internecie serwisy VOD
 - B) **Serial wykorzystujący internet jako podstawowy kanał dystrybucyjny, a przeglądarkę – jako sposób eksploatacji**
 - C) Serial rozpowszechniany w sieci przed wprowadzeniem smartfonów
 - D) Synonim wideoblogu
14. Film interaktywny:
- A) **Umożliwia łączenie obiektów różnych mediów**
 - B) Jest niezniszczalny i łatwo dostępny, ponieważ funkcjonuje w internecie
 - C) Jest prosty w realizacji
 - D) Ze względu na dynamiczną formę i krótki czas trwania dobrze nadaje się do dystrybucji internetowej
15. Przykładem wykorzystania cyfrowych efektów specjalnych w kinie NIE jest film:
- A) *Gladiator* (reż. Ridley Scott)
 - B) *Forrest Gump* (reż. Robert Zemeckis)
 - C) ***Purpurowa róża z Kairu* (reż. Woody Allen)**
 - D) *Quo vadis* (reż. Jerzy Kawalerowicz)
16. Niejasny status ontologiczny filmów łączących rejestrację tradycyjną i cyfrowe efekty specjalne polega na:
- A) Trudności w łączeniu różnych fragmentów taśmy filmowej
 - B) **Różnicy w relacji pomiędzy obrazem a jego desygnatem**
 - C) Nierównej pozycji obu form obrazowania
 - D) Różnicach dotyczących praw autorskich
17. Przemiana prasy w medium strumieniowe oznacza, że:
- A) **Materiały w serwisach internetowych aktualizowane są na bieżąco**
 - B) Tradycyjne (papierowe) gazety dystrybuowane są darmowo
 - C) Teksty pisane zastępowane są przez zdjęcia i materiały wideo
 - D) Redakcje gazet łączą się z redakcjami stacji telewizyjnych

18. *Czarodziejska góra* (Anca Damian, 2015) to:

- A) Film autobiograficzny
- B) **Dokument animowany**
- C) Mockumentary
- D) Serial „wysokiej jakości”

19. *Dokument* (reż. Marcin Podolec, 2015) to przykład:

- A) Filmu autobiograficznego
- B) **Dokumentu animowanego**
- C) Dokumentu interaktywnego
- D) Serialu internetowego

20. *Przez ciemne zwierciadło* (reż. Richard Linklater, 2006) to film zrealizowany za pomocą:

- A) Tradycyjnej animacji kukiełkowej
- B) Materiałów archiwalnych, tak zwanych found footage
- C) **Rotoskopii**
- D) Programu graficznego Flash

21. Elipsa czasowa w filmie fabularnym to:

- A) **skrócenie czasu trwania fabuły poprzez ominięcie części trwania historii**
- B) zrównanie czasu trwania fabuły z czasem rzeczywistym
- C) niechronologiczna realizacja zdjęć filmowych (charakterystyczna przede wszystkim dla seriali)
- D) opracowanie materiałów archiwalnych w taki sposób, aby wyglądały jak część filmu fabularnego

22. Efekty specjalne pojawiły się w kinie:

- A) **W XIX wieku**
- B) Wraz z wykorzystaniem komputerów do obróbki obrazu filmowego
- C) Wraz z wprowadzeniem filmu barwnego
- D) W latach siedemdziesiątych XX wieku

23. „Off line” to nazwa montażu, który odbywa się:

- A) **poza montażownią**

- B) na tradycyjnym stole montażowym
 - C) wyłącznie za pomocą sklejkarki taśmy
 - D) na ekranie komputera, nawet jeśli film nie został nakręcony techniką cyfrową
24. Począwszy od roku akademickiego 2020/2021 rektorem Szkoły Filmowej w Łodzi pierwszy raz w historii tej uczelni jest kobieta. O kim mowa?
- A) o reżyserce Agnieszce Holland
 - B) o autorce zdjęć filmowych Jolancie Dylewskiej
 - C) o montażystce Milenii Fiedler
 - D) o aktorce Agnieszce Kuleszy
25. Który z tych specjalistów jest członkiem pionu operatorskiego
- A) kolorysta
 - B) charakteryzator
 - C) szwenkier
 - D) montażysta
26. Polskim kandydatem do Oscara za rok 2023 był film
- A) *Zielona granica*
 - B) ***Chłopi***
 - C) *Kos*
 - D) *Prorok*
27. Script doctor to specjalista zajmujący się:
- A) **poprawianiem i udoskonalaniem scenariusza filmowego**
 - B) opracowywaniem strategii marketingowych filmu
 - C) przygotowywaniem storyboardu
 - D) wymyślaniem haseł promujących film
28. Jednolitą klasyfikację wiekową wszystkich filmów dystrybuowanych w Polsce prowadzi:
- A) PISF
 - B) FINA
 - C) Rada Mediów Narodowych
 - D) **Nie ma w Polsce systemu jednolitej klasyfikacji wiekowej filmów**

29. W Polsce produkuje się obecnie w ciągu roku:
- A) Około 7 pełnometrażowych filmów kinowych
 - B) Około 17 pełnometrażowych filmów kinowych
 - C) **Około 70 pełnometrażowych filmów kinowych**
 - D) Nie wiadomo, ponieważ nie prowadzi się takich statystyk
30. Pierwsze filmy animowane powstały:
- A) **W XIX wieku**
 - B) W latach dwudziestych XX wieku
 - C) W latach sześćdziesiątych XX wieku
 - D) W latach dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy do realizacji filmów zaczęto wykorzystywać komputery
31. Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji:
- A) **Przyznaje koncesje na rozpowszechnianie programów radiowych i telewizyjnych**
 - B) Przyznaje koncesje na rozpowszechnienie programów telewizyjnych (nadawanie programów radiowych nie wymaga koncesji)
 - C) Doradza stacjom radiowym i telewizyjnym w kwestiach programowych
 - D) Jest organem doradczym Prezydenta RP
32. Bycie aktywnym użytkownikiem Internetu koreluje z:
- A) częstym oglądaniem TV
 - B) **relatywnie wysokim czytelnictwem prasy i książek**
 - C) relatywnie niskim czytelnictwem prasy i książek
 - D) częstym oglądaniem TV i słuchaniem radia
33. Skrót PEGI oznacza:
- A) Polish Entertainment General Information
 - B) **Pan-European Game Information**
 - C) Powszechna Ewidencja Gier Internetowych
 - D) Professional Entertainment Game Index
34. Właścicielem TikToka jest:
- A) **Chińska firma ByteDance**

- B) Amerykańska firma Meta
 - C) Koreańska firma Samsung
 - D) Społeczność tiktokerów
35. Indywidualne odbiorniki telewizji satelitarnej zaczęły pojawiać się w Polsce:
- A) **W połowie lat osiemdziesiątych**
 - B) Na początku lat siedemdziesiątych
 - C) Pod koniec lat dziewięćdziesiątych
 - D) Po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej
36. Która z wymienionych stacji ma charakter informacyjny:
- A) TVN Turbo
 - B) HGTV
 - C) **TVN24**
 - D) Polsat Play
37. Który z wymienionych podmiotów jest właścicielem radia TOK FM:
- A) Ringier Axel Springer
 - B) **Agora**
 - C) ZPR Media
 - D) Grupa Radiowa TIME
38. Lato z radiem to audycja emitowana na falach radia:
- A) **Polskie Radio**
 - B) RMF FM
 - C) Radio Zet
 - D) Radio Maryja
39. Spółka Agora jest właścicielem:
- A) „Gazety Polskiej”
 - B) **„Gazety Wyborczej”**
 - C) „Rzeczpospolitej”
 - D) „Faktu”

40. Która z wymienionych instytucji jest odpowiedzialna za ściąganie abonamentu radiowo telewizyjnego:

- A) Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji
- B) Rada Mediów Narodowych
- C) **Poczta Polska**
- D) Urząd Komunikacji Elektronicznej

Analiza plakatu

Wybierz jeden spośród dostępnych plakatów. Dokonaj jego analizy z wykorzystaniem znajomości filmu i jego kontekstów interpretacyjnych korzystając z wytycznych zawartych w poniższej tabeli.

Plastyczne środki wyrazu artystycznego	Wskaż zastosowane środki wyrazu artystycznego	Określ funkcje zastosowanych środków wyrazu artystycznego
1. Kompozycja		
2. Kolorystyka		
3. Obiekty/ postaci/ abstrakcyjne kształty		
4. Liternictwo		
Inne środki wyrazu artystycznego	Wskaż obecne na plakacie symbole, aluzje i nawiązania kulturowe	Określ jakie pełnią funkcje
5. Symbole		
6. Aluzje i nawiązania kulturowe		

7. Interpretacja

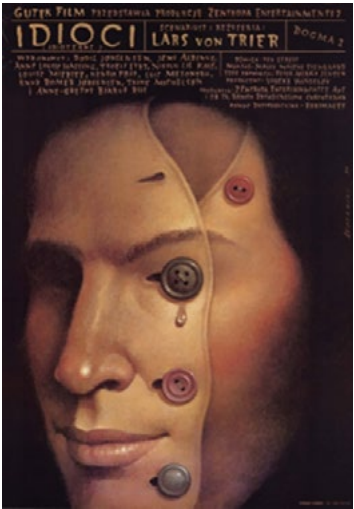
W interpretacji plakatu możesz wykorzystać:

- ▶ elementy znaczące dla odczytania sensu plakatu (np. wskazane środki artystycznego wyrazu);
- ▶ konteksty (np. filmowe, kulturowe, filozoficzne, religijne, inne);
- ▶ wiedzę o treści, cechach gatunkowych, twórcach filmu, kontekście odbiorczym dzieła, którego plakat dotyczy;
- ▶ treści symboliczne obecne na plakacie.

Sformułuj hipotezę i potwierdź ją dwoma argumentami wraz z ich uzasadnieniem.



Dziecko Rosemary, 1968, reż. Roman Polański, autor plakatu: Wiesław Wałkuski



Idioci, 1998, reż. Lars von Trier, autor plakatu: Wiesław Wałkuski

Kryteria oceny plakatu

1. Kompozycja (0–2 pkt)	
▶ 1 punkt za nazwanie kompozycji	▶ 1 punkt za wskazanie jej funkcji
2. Kolorystyka (0–2 pkt)	
▶ 1 punkt za nazwanie kolorystyki	▶ 1 punkt za wskazanie jej funkcji
3. Obiekty/postacie/abstrakcyjne kształty (0–2 pkt)	
▶ 1 punkt za wskazanie dominujących obiektów/postaci/abstrakcyjnych kształtów	▶ 1 punkt za określenie funkcji wskazanych obiektów/postaci/abstrakcyjnych kształtów
4. Liternictwo (0–2 pkt)	
▶ 1 punkt za nazwanie liternictwa	▶ 1 punkt za wskazanie funkcji liternictwa
5. Symbole/metafory/alegorie (0–2 pkt)	
▶ 1 punkt za wskazanie przynajmniej jednego symbolu/metafory/alegorii	▶ 1 punkt za nazwanie funkcji przywołanego środka
6. Aluzje i nawiązania kulturowe (0–2 pkt)	
7. Interpretacja (0–7 pkt)	
Sformułuj hipotezę interpretacyjną plakatu, uzasadnij ją dwoma argumentami i je uzasadnij. Szczegółowe zasady przyznawania punktów za interpretację:	
▶ 0-1 pkt – sformułowanie hipotezy interpretacyjnej,	▶ 0-4 pkt – sformułowanie dwóch argumentów odwołujących się do sformułowanej hipotezy wraz z ich uzasadnieniem (po 1 pkt za każdy argument oraz po 1 pkt za uzasadnienie każdego z argumentów).
Uwaga: należy przyznać punkty częściowe także za podanie argumentu bez uzasadnienia	
▶ 0-2 pkt – poprawność językowa.	
8. 2 dodatkowe pkt – znajomość dzieła spoza obowiązkowego kanonu	
SUMA (max. 21 punktów)	

Przykład analizy i interpretacja plakatu

Dziecko Rosemary, 1968, reż. Roman Polański, plakat autorstwa Wiesława Wałkuskiego

	Środek wyrazu artystycznego	Funkcja
Kompozycja	kompozycja oparta na trójkącie równoramiennym o pionowym układzie	podkreśla zdecydowaną postawę kobiety
Kolorystyka	wąska paleta kolorystyczna zdominowana przez czerwień (barwa ciepła) i jej odcienie	czerwień przyciąga uwagę oglądającego, pobudza i wyraża
Obiekty/ postaci/ abstrakcyjne kształty	kształt postaci bardziej zarysowany z lewej strony płynną linią konturu, po prawej łączy się z tłem	podkreśla realizm i masywność sylwetek i wpływa na ekspresję
Liternictwo	tytuł oraz imię i nazwisko reżysera zapisane odręcznie, ozdobną czcionką w białym kolorze	biel czcionki wyróżnia się na czerwonym tle oraz kontrastuje z czarnymi napisami informacyjnymi o filmie
Symbole	kolor czerwony tła i strojów postaci	symbolizuje silne emocje, niepokój, ale także zdecydowanie, siły życiowe, namiętność, płodność
Aluzje i nawiązania kulturowe	kobieta trzymająca dziecko kojarzyć się może z przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem, a imię głównej bohaterki Rosemary jest połączeniem słów „rose” (róża) i „Mary” (Maria), również nawiązuje do Marii, matki Jezusa; jednak w filmie te nawiązania mają odwróconą rolę – wskazują na matkę dziecka szatana	
Interpretacja	Hipoteza interpretacyjna plakat może odnosić się do charakteru (cech osobowości) tytułowej bohaterki Romana Polańskiego - Rosemary Uzasadnienie dwoma argumentami postawa kobiety jest zdecydowana, świadczy o jej sile, dumie, buncie przeciw złu, a zakryta materiałem twarz sugeruje tajemniczość, skrywanie prawdziwego oblicza trzymane przez nią dziecko podkreśla troskę o potomstwo, macierzyństwo, strach przed jego utratą	



Przykład analizy i interpretacja plakatu do filmu *Idioci*

Idioci, 1998, reż. Lars von Trier, plakat autorstwa Wiesława Wałkuskiego

	Środek wyrazu artystycznego	Funkcja
Kompozycja	kompozycja centralna: twarz znajduje się pośrodku, pozostawiając po bokach równe obszary tła	eksponuje główny element plakatu – głowę postaci
Kolorystyka	wąska paleta barwna, dominacja barw ciepłych: brązów, różnych odcieni koloru pomarańczowego, czerwieni	ciepłe barwy dają złudzenie podobieństwa do prawdziwej skóry, uczłowieczają maskę
Obiekty/postaci/abstrakcyjne kształty	twarz w kształcie owalu, który koresponduje z pionowym układem plakatu, na jego tle jest wyeksponowana poprzez jej dodatkowe doświetlenie	taki układ jest klarowny i zrozumiały, ułatwia odczytanie plakatu – przyciąga wzrok widza do najważniejszego elementu, czyli twarzy
Liternictwo	napisy są zapisane drukowanymi, krągłymi literami; w kolorze żółtym tytuł, który posiada czcionkę największych rozmiarów, nieco mniejszą ma nazwisko reżysera, a jeszcze mniejszą (w kolorze pomarańczowym) wykonano pozostałe napisy; litery są pisane odręcznie, sprawiają wrażenie wykonanych pośpiesznie, niestarannie	czcionka kolorystycznie i kształtem koresponduje z głównym motywem plakatu – twarzą, a niestaranność sugeruje odniesienie do zachowania bohaterów filmu
Symbole	twarz przykryta materiałem z guzikami przypominającym maskę	maska symbolizuje ukrywanie prawdziwych emocji oraz tożsamości, odgrywanie ról społecznych, ukrywanie prawdziwego oblicza



Aluzje i nawiązania kulturowe	symbole pojawiające się na plakacie mogą być odwołaniem do barokowej teatralizacji życia, ale również do toposu życia teatru (kostium, kreacja, rzeczywistość ukazana w sposób teatralny, pełen dramatyzmu; człowiek jako aktor, marionetka w rękach świata/Boga)
Interpretacja	Hipoteza interpretacyjna plakat może nawiązywać do postaw bohaterów filmu i dzięki motywowi maski odnosić się do gry z konwencjami i normami społecznymi, wchodzenia w role ludzi z niepełnosprawnością intelektualną, tytułowych idiotów Uzasadnienie dwoma argumentami bohaterowie próbują wyłamać się z ram społecznych, eksponując swoją odmienność i poszukiwanie wolności, a nawet anarchizm; zapięty, ciasny gorset (kamizelka) to odzwierciedlenie cisnących norm i ról/form, w które wtłoczeni są bohaterowie; twarz na plakacie zakryta materiałem może być potwierdzeniem powierzchowności współczesnych relacji międzyludzkich

Analiza sceny filmowej

Dokonaj analizy i interpretacji fragmentu, jeśli to możliwe, w kontekście całego filmu. Szczególną uwagę zwróć na środki filmowego wyrazu i ich funkcje (min. 200 słów).

Wybierz jedną spośród dostępnych scen.

- ▶ scena z filmu „Amator” w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego
- ▶ scena z filmu „Podwójne życie Weroniki” w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego

Kryteria oceny sceny filmowej

1. Koncepcja interpretacyjna (0–6 pkt)

- ▶ Koncepcja interpretacyjna jest pomysłem na odczytanie fragmentu filmu w kontekście całego utworu, może być wyrażona np. w postaci tezy lub hipotezy interpretacyjnej lub może wynikać z całościowej wymowy pracy. Ocenia się ją ze względu na to, czy koncepcja interpretacyjna znajduje potwierdzenie w materiale zawartym w utworze i czy jest spójna (tzn. obejmuje i łączy w całość odszukane przez piszącego sensy utworu). Ocenie podlega, czy uczestnik dociera do sensów niedostównych interpretowanego utworu, czy czyta go jedynie na poziomie dosłownym. Koncepcja jest niespójna, gdy jest fragmentaryczna, gdy zawiera luźno powiązane, niepowiązane lub wzajemnie wykluczające się odczytania sensu utworu. Brak koncepcji to brak śladów poszukiwania sensu utworu, praca nie jest analizą i interpretacją, lecz np. streszczeniem.

2. Uzasadnienie tezy/hipotezy interpretacyjnej (łącznie 0–15 pkt; część 1: 0–8 pkt, część 2: 0–7 pkt)

- ▶ **Część 1:** Uzasadnienie tezy/hipotezy interpretacyjnej jest oceniane ze względu na to, czy jest trafne i czy jest pogłębione. Uzasadnienie trafne zawiera wyłącznie powiązane z utworem argumenty za odczytaniem sensu dzieła. Argumenty muszą wynikać ze sfunkcjonalizowanej analizy, to znaczy wywodzić się z formy i treści tekstu.

-
- **Część 2:** Uczestnik wykazuje się wiedzą funkcjonalną z zakresu filmowych środków wyrazu (wskazuje i nazywa filmowe środki wyrazu oraz określa ich funkcje w analizowanym fragmencie filmu). Uzasadnienie jest częściowo trafne, jeśli w pracy został sformułowany przynajmniej jeden argument powiązany z utworem i wynikający ze sfunkcjonalizowanej analizy. Uzasadnienie jest pogłębione, jeśli znajduje potwierdzenie nie tylko w analizowanym fragmencie i całym filmie, ale także w kontekstach, np. historycznym, literackim, filozoficznym, kulturowym (np. twórczość Andrzeja Wajdy, polska szkoła filmowa, nurty filozoficzne, koncepcje etyczne itp.). Uczestnik powinien choć częściowo rozwinąć przywołany kontekst, aby uzasadnić jego pojawienie się w wypowiedzi. Uzasadnienie jest niepogłębione, gdy uczestnik koncentruje się tylko na analizowanym fragmencie i nie przywołuje kontekstów. Zarówno liczba, jak i jakość argumentów ma wpływ na ocenę pracy.
-

3. Poprawność rzeczowa (0–4 pkt)

-
- Poprawność rzeczową ocenia się na podstawie **liczby błędów rzeczowych**.
 - Za błąd rzeczowy uznaje się np.: brak znajomości lub/i zrozumienia istoty faktów, wydarzeń, zjawisk oraz związków i zależności między nimi; niewłaściwe użycie pojęć, określeń, terminów, nazwisk i nazw; zniekształcenie cytatów itd.
-

4. Kompozycja (0–3 pkt) jest oceniana ze względu na funkcjonalność segmentacji i uporządkowanie wyводу

-
- Istotne jest, czy tekst ma przemyślaną strukturę.
 - Należy też wziąć pod uwagę, czy w tekście zostały wyodrębnione – językowo i graficznie – części pracy oraz akapity niezbędne dla jasnego przedstawienia koncepcji interpretacyjnej i uzasadniających ją argumentów, a także czy wyodrębnione części i akapity są logicznie oraz konsekwentnie uporządkowane.
-

5. Styl tekstu (0–3 pkt) ocenia się ze względu na stosowność

-
- Styl uznaje się za stosowny, jeśli dobór środków językowych jest celowy i adekwatny do sytuacji komunikacyjnej i koncepcji interpretacyjnej.
-

6. Poprawność językowa i poprawność zapisu (0–4 pkt)

-
- Poprawność językowa oceniana jest ze względu na liczbę i wagę błędów językowych (bez podziału na kategorie). -Poprawność zapisu ocenia się ze względu na liczbę i wagę błędów ortograficznych i interpunkcyjnych, wedle ustaleń opracowanych przez Radę Języka Polskiego: 0–3 błędy – 4 punkty, 4–6 błędów – 3 punkty, 7–9 błędów – 2 punkty, 10–12 błędów – 1 punkt, 13 i więcej błędów – 0 punktów.
-

7. Znajomość dzieła spoza obowiązkowego kanonu (3 dodatkowe pkt)

SUMA (max. 38 punktów)

Przykładowe elementy analizy i interpretacji sceny z filmu *Amator* Krzysztofa Kieślowskiego

- ▶ scena z filmu *Amator* Krzysztofa Kieślowskiego jest finałową - Filip do odwróconej kamery opowiada o narodzinach dziecka;
- ▶ scena jest symbolicznym gestem autorefleksji, kluczem do samopoznania dzięki spojrzeniu na swoją twarz, a nie wyłącznie rejestrowanie rzeczywistości (kamera zastępuje pojawiający się w wielu tekstach kultury motyw lustra, np. obrazy: *Stara kobieta przed lustrem* Bernarda Strozziiego, *Wenus przed lustrem* Petera Paula Rubensa, *Wenus przed lustrem* Diego Velazqueza oraz przykłady z literatury: *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej, *Zwierciadło* Charlesa Baudelaire'a *Dziewczyzna przed zwierciadłem* Bolesława Leśmiana);
- ▶ scena ukazuje kluczowy moment, skłaniający widza do refleksji nad sensem życia, stanowi podsumowanie rozważań bohatera, a jednocześnie jest punktem zwrotnym w jego życiu – dotychczasową pasją przeradza się w świadomość filmowania, zrozumienie celu – szczerości wobec siebie i widza;
- ▶ kontekst biograficzny – odniesienie do istoty filmowania jako aktu twórczego;
- ▶ oszczędność w zastosowaniu formalnych środków wyrazu;
- ▶ ujęcie jest proste, skupiające uwagę na emocjach towarzyszących bohaterowi, podkreślające znaczenie sceny;
- ▶ kompozycja zamknięta – ujęcie okrągłego obiektywu kamery ciasno wpisane w kadr, a nawet wychodzące poza niego, następnie portretowe ujęcie Filipa - obydwa centralnie;
- ▶ oszczędne użycie dźwięku - słychać głównie odgłos przewijanej taśmy filmowej, co wzmacnia wymowę sceny jako poświęconej filmowaniu, a jednocześnie podkreśla skupienie na Filipie;
- ▶ kolorystycznie scena zdominowana jest przez rozbielone zielenie (tło) i szarobłękitną koszulę Filipa, które wyciszają; odzwierciedlają wewnętrzny stan bohatera;
- ▶ kontrastowa do tej kolorystyki jest mocno zaakcentowana czarna plama obiektywu na jasnym tle; to zestawienie można odczytać jako wewnętrzny



Amator, 1979, reż. Krzysztof Kieślowski, fot. właściciel praw/WFDiF

konflikt Mosza – z jednej strony dążenie do samopoznania i świadomość odnalezienia celu, z drugiej niepewność i zagubienie.

Przykładowe elementy analizy i interpretacji sceny z filmu *Podwójne życie Weroniki* Krzysztofa Kieślowskiego

- ▶ scena sytuuje akcję filmu już po śmierci polskiej Weroniki i ukazuje widzowi francuską Veronique;
- ▶ mamy w niej do czynienia z wiodącą w późniejszej twórczości reżysera metafizyką i niedosłownością;
- ▶ podkreśla myśl przewodnią filmu odnoszącą się do tego, że każdy z nas ma bliźniaczą duszę (postać) gdzieś na świecie, której losy zależą od dokonywanych życiowych wyborów;
- ▶ kluczowym elementem sceny jest światło, które tworzy nastrój tajemniczości i symbolizuje świat wewnętrzny „francuskiej” bohaterki oraz obecność jej duchowego sobowtóra; migający świetlny zajączek, który doprowadza do obudzenia Veronique, a następnie do skierowania jej uwagi na teczkę z nutami, w której wcześniej zerwała sznurek, jest ingerencją świata metafizycznego w życie dziewczyny;
- ▶ symboliczny sznurek, znaleziony przez bohaterkę w liście z Polski, który następnie zostaje rozkładany przez nią na wydruku badania EKG, zespala jej chorobę serca z doświadczeniem przedwcześnie zmarłej Weroniki; wyprostowanie sznurka na papierze to skojarzenie z płaską linią zapisu EKG, czyli obrazem braku czynności serca (asystolia);
- ▶ towarzyszący Veronique duch zmarłej Weroniki kojarzy się z Jungowskim pojęciem Cienia, który towarzyszy człowiekowi całe życie; poświadczając jego „prawdziwość”; wcale nie musi oznaczać „ciemnej strony” ludzkiej egzystencji, ale może być po prostu jej „drugą stroną”, podświadomym i naturalnym dopełnieniem;
- ▶ scena skupia uwagę na emocjach towarzyszących bohaterce, a osiągnięte to zostaje przez długie ujęcia, niespieszny montaż, ujęcia kamery opierające się na półzblizeniach i zbliżeniach;



Podwójne życie Weroniki 1991, reż. Krzysztof Kieślowski, fot. Roman Sumik, właściciel praw/Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny.

- ▶ scenie towarzyszy spokojna, melancholijna muzyka spoza kadru, współgrająca z obrazem, ujawniająca przeżycia psychiczne bohaterki;
- ▶ kolorystycznie scena zdominowana jest przez żółcie, zielenie; operator posługuje się filtrami, buduje tym samym atmosferę metafizyki i duchowości, podkreśla emocjonalną uważność bohaterki i jej wrażliwość

Przykładowe zadania projektowe z ubiegłych edycji

- ▶ Edycja 1. - Fotokast
- ▶ Edycja 2. - Fotokast
- ▶ Edycja 3. - Fotokast
- ▶ Edycja 4. - Projektowanie kampanii promocyjnej filmu
- ▶ Edycja 5. - Opracowanie projektu filmu, a także przygotowanie prezentacji multimedialnej zachęcającej do współpracy ewentualnego sponsora i przygotowanie wniosku do jednego z regionalnych funduszy filmowych
- ▶ Edycja 6. - ZADANIE KURATORSKIE I ZADANIE PRODUCENCKIE:
Pracujesz w zespole przygotowującym projekt wystawienniczy związany z tematem Kino a inne sztuki. Możesz zdecydować, czy zespół pracuje w konkretnej instytucji kultury (muzeum, galerii sztuki, centrum/ośrodku kultury), czy został powołany przez Ciebie wyłącznie do realizacji tej wystawy. W ramach podziału obowiązków została przydzielona Ci podwójna rola: kuratora i producenta wystawy czasowej – lidera zespołu projektowego.
- ▶ Edycja 7. - Udział w konkursie grantowym na realizację własnego filmu dokumentalnego (określenie najważniejszych aspektów produkcji, stworzenie kilkuminutowego filmu poglądowego, przygotowanie wniosku o dotację)
- ▶ Edycja 8. - Przygotowanie scenariusza i scenopisu, a także dokumentacji fotograficznej do filmu krótkometrażowego
- ▶ Edycja 9. - Podcast (8-10 minut) na temat:
Influencer: autorytet czy manipulator? Strategie działania internetowych celebrytów oraz sposób ich portretowania przez kino i serial.

Podcast ma zawierać dodatkowe materiały graficzne (np. kadry z filmów), tekstowe (konspekt wg podanego przez Organizatora wzoru) oraz dźwiękowe (np. krótkie wstawki z dialogami z filmu/filmów).

Kryteria oceny zawarte są w Informatorze do zadania projektowego.

Praca argumentacyjna

Temat pracy jest powiązany z hasłem przewodnim i prezentowany uczestnikom w dniu przeprowadzenia I części III etapu.

Przykładowe tematy:

- ▶ Czy znajomość psychiki postaci filmowych pomaga nam zrozumieć ludzi?
- ▶ Uzasadnij odpowiedź w oparciu o przykłady filmowe.
- ▶ Wielopłaszczyznowe relacje filmu fabularnego i dokumentalnego – sposoby przenikania, funkcje i znaczenie. Rozważ problem, odnosząc się do konkretnych zjawisk, twórców i tytułów filmowych.
- ▶ Związki filmu z innymi sztukami - ograniczenie czy szansa rozwoju?
- ▶ Rozważ problem, odnosząc się do konkretnych twórców i tytułów filmowych.

Kryteria oceny pracy argumentacyjnej

1. Sformułowanie stanowiska (0–3 pkt)

- ▶ Uczestnik wprowadza w problematykę, której dotyczy temat
- ▶ oraz formułuje swoje stanowisko, odnosząc się do wszystkich elementów tematu zadania. Stanowisko może być sformułowane w postaci tezy lub hipotezy. Sformułowane stanowisko pokazuje, że autor rozumie problem poruszony w temacie.
- ▶ **Jeśli w kryterium A Uczestnik otrzyma 0 punktów, wówczas 0 punktów otrzymuje także w pozostałych kryteriach.**

2. Uzasadnienie stanowiska (0–15 pkt)

-
- Ocenia się, biorąc pod uwagę jego trafność i wnikliwość. Przez trafność i wnikliwość argumentacji rozumie się dobranie odpowiednich do wyrażonego sądu argumentów (przynajmniej trzech) i przykładów służących do udowodnienia punktu widzenia autora, właściwe ich zhierarchizowanie ze względu na siłę oddziaływania. Przytaczając adekwatne przykłady, uczestnik powinien się wykazać funkcjonalną wiedzą z zakresu filmu lub/i komunikacji społecznej – odpowiednio do tematu zadania.
-

3. Poprawność rzeczowa (0–3 pkt)

-
- Oceniasię na podstawie liczby błędów rzeczowych. Za błąd rzeczowy uznaje się np.: brak znajomości lub/i zrozumienia istoty faktów, wydarzeń, zjawisk oraz związków i zależności między nimi; niewłaściwe użycie pojęć, określeń, terminów, nazwisk i nazw; zniekształcenie cytatów itd.
-

4. Erudycja i oryginalność interpretacji (0–3 pkt)

-
- Ocena próby wydobywania swobody myśli eseistycznej, błyskotliwości skojarzeń, przywołanie tekstu spoza filmografii lub bibliografii.
-

5. Kompozycja (0–2 pkt)

-
- Oceniana jest ze względu na funkcjonalność segmentacji i logiczne uporządkowanie tekstu. Przy ocenie brane jest pod uwagę, czy w tekście zostały wyodrębnione (językowo i graficznie) części pracy oraz akapity niezbędne dla jasnego sformułowania stanowiska i uzasadniających je argumentów, a także czy wyodrębnione części i akapity są logicznie i konsekwentnie uporządkowane (bez luk i zbędnych powtórzeń) oraz czy rozważania zostały podsumowane. Kompozycja jest funkcjonalna, jeśli podział tekstu na segmenty (części) i ich porządek (układ) są ściśle powiązane z porządkiem treści i realizowanymi w tekście funkcjami retorycznymi.
-

6. Styl tekstu (0–2 pkt)

-
- Ocenia się ze względu na stosowność. Styl uznaje się za stosowny, jeśli dobór środków językowych jest celowy i adekwatny do sytuacji komunikacyjnej oraz właściwy dla wypowiedzi argumentacyjnej (zastosowanie środków retorycznych).
-

7. Poprawność językowa (0–3 pkt)

-
- Oceniana jest ze względu na liczbę i wagę błędów językowych (bez podziału na kategorie). Liczba błędów szacowana jest odpowiednio do długości tekstu.
-

8. Poprawność zapisu (0–2 pkt)

- Ocenia się ze względu na liczbę błędów ortograficznych i interpunkcyjnych (szacowaną odpowiednio do objętości tekstu) oraz ich wagę (błędy rażące i nierażące). Za błąd rażący uznaje się błąd, który polega na naruszeniu reguły ortograficznej lub interpunkcyjnej.

SUMA (max. 33 punktów)

UWAGI

W przypadku prac liczących mniej niż 250 słów, punkty przyznawane są tylko w kryteriach A, B, C.

Przykładowa praca argumentacyjna

TEMAT: Czy wykorzystanie sztucznej inteligencji w procesie powstawania filmu stanowi zagrożenia dla jakości i wiarygodności sztuki filmowej? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Hubert Małecki, X Liceum Ogólnokształcące im. KEN w Krakowie

W ostatnich latach prace nad sztuczną inteligencją znacząco przyspieszyły. Dzięki ogromnym nakładom **energii elektrycznej**² i pracy informatyków, AI potrafi rozwiązywać skomplikowane problemy matematyczne, pisać poezję i programować. Oprócz tego sztuczna inteligencja wykazuje coraz większe postępy w generowaniu obrazów i filmów. Wielu twórców już teraz zaczyna angażować AI w proces produkcji filmów. Takie praktyki sprawiają, iż nasuwa się pytanie - Czy film wyprodukowany z pomocą sztucznej inteligencji jest równie wiarygodny i wartościowy jak dotychczasowe produkcje? **Uważam, iż tym co decyduje o wiarygodności i jakości sztuki filmowej jest to, przy której części produkcji taka pomoc została wykorzystana.**³

² Produkcja energii elektrycznej na potrzeby rozwoju i działania sztucznej inteligencji to ważny aspekt w kontekście ochrony zasobów naturalnych Ziemi. Włączenie go do rozważań autora lub autorki pracy świadczy o holistycznej świadomości związanej z rozwojem nowych technologii.

³ Autor nie udziela prostej, binarnej odpowiedzi, lecz słusznie argumentuje, że wpływ AI na jakość i wiarygodność filmu jest uzależniony od etapu procesu produkcyjnego, na którym technologia ta jest stosowana. Jest to dowód analitycznego i zniuansowanego podejścia do problemu.

Film był przez wiele lat źródłem docenianym za swoją zdolność do precyzyjnego oddawania stanu rzeczywistości, **Andre Bazin w swoich książkach wskazywał kamerę jako idealne narzędzie zaspokajające ludzką potrzebę do obiektywnego rejestrowania materialnej rzeczywistości.**⁴ Tak było przez wiele lat do momentu wprowadzenia cyfrowych efektów specjalnych, a w późniejszym czasie efektów komputerowych. Widz oglądający film w kinie nie mógł już mieć pewności w rzeczywiste istnienie rzeczy przedstawionych mu na ekranie. Jest w tym pewne podobieństwo do obrazów wygenerowanych przez sztuczną inteligencję z tą różnicą, iż do tej pory filmy z efektami zawsze bazowały w jakiejś części na rzeczywistości. **Wykorzystanie AI sprawia, iż to co widz ogląda na ekranie nie musi już mieć żadnego powiązania z światem rzeczywistym.**⁵ Producent, decydując na wykorzystanie filmu wygenerowanego przez AI w swojej produkcji, odbiera zarówno wiarygodność i jakość⁶ całej sztuce filmowej. Wiarygodność ponieważ obraz filmowy jest jedynie odzwierciedleniem komputerowego kodu a jakość ponieważ w proces twórczy nie musi być zaangażowany człowiek. Wystarczy nacisnąć przycisk i można po chwili cieszyć się gotowym fragmentem filmu.⁷

Warto również zwrócić uwagę na inne sposoby wykorzystania AI przy produkcji filmu. Oprócz generowania obrazów sztuczna inteligencja świetnie radzi sobie

- ⁴ Oparcie argumentacji na myśli André Bazina jest doskonałym wyborem, który podnosi jej poziom teoretyczny. Jego rozważania na temat zdolności filmu do uchwycenia rzeczywistości można rozszerzyć, analizując, jak nowe technologie, takie jak AI, wpływają na postrzeganie „naturalności” obrazu.
- ⁵ To stwierdzenie jest częściowo prawdziwe. Warto zauważyć, że również współczesne efekty specjalne, takie jak CGI, mogą oderwać obraz od rzeczywistości. Dzieje się tak np. w niektórych filmach science fiction. Sztuczna inteligencja, szczególnie w przypadku generowania całych obrazów, rzeczywiście stawia pytanie o granice „wiarygodności” i „autentyczności” wizji artystycznej.
- ⁶ Najpoważniejszym brakiem analizy przedstawionej w pracy jest pominięcie realnego, społeczno-ekonomicznego kontekstu, w którym funkcjonuje sztuczna inteligencja w przemyśle filmowym. Dyskusja o „wiarygodności” i „jakości” pozostaje abstrakcyjna, jeśli nie uwzględni się kwestii pracy, etyki i fundamentalnych imperatywów ekonomicznych.
- ⁷ Autor zauważa, że generatywna AI może tworzyć obrazy bez bezpośredniego odniesienia do fizycznej rzeczywistości. Jednak stwierdzenie, że „wystarczy nacisnąć przycisk”, jest znaczącym uproszczeniem, które osłabia siłę argumentu.

również w innych dziedzinach związanym z produkcją filmu. **Z jej pomocą można układać plany pracy, tworzyć kosztorysy i automatyzować procesy związane z przydzielaniem zadań. Uważam, iż w przypadku takich zastosowań sztuka filmowa nie ponosi żadnych strat.**⁸ To kto wykona te zadania nie ma większego wpływu na wartość filmu, a znacząco ułatwia jego produkcję, pozwalając przeznaczyć większą część budżetu inne elementy filmu. Widz oglądający film w kinie ocenia go przez pryzmat jego artystycznych wartości i jego atrakcyjności. **Wykorzystanie AI do wspomagania organizacji produkcji filmu jest wówczas akceptowalne.**⁹

Sztuczną inteligencję można wykorzystać w jeszcze jednym celu. Jest nim wspomaganie, AI może wspomóc specjalistę od CGI w usunięciu elementów tła. Może pomóc montażyście w color gradingu. Może również wspomóc aktora. Ta ostatnia forma pomocy wywołała sporo kontrowersji podczas ostatniego rozdania Oscarów. Adrian Brody zdobył nagrodę dla najlepszego aktora pierwszoplanowego za film *Brutalist*. Po ogłoszeniu jego nominacji i zwycięstwa pojawiło się wiele głosów poddających do wątpliwości słuszność przyznania takiej nagrody. **Wynikało to z tego, iż w trakcie kręcenia filmu wykorzystano sztuczną inteligencję do poprawy węgierskiego akcentu tego aktora.**¹⁰ Debata

⁸ Jest to klarowny, ale problematyczny podział na „złą” AI kreatywną i „dobrą” AI logistyczną. Argument, że narzędzia do planowania i budżetowania „nie ponoszą żadnych strat” dla sztuki filmowej, jest kuszący, ale ignoruje ich ukryty wpływ na proces twórczy. Podział jest zbyt ostry. Nawet pozornie „neutralne” narzędzia logistyczne niosą ze sobą głębokie implikacje estetyczne i etyczne, które kształtują to, jakie filmy w ogóle mają szansę powstać.

⁹ Autor pracy dzieli zastosowania AI na dwie kategorie: generatywną (tworzenie obrazów), którą ocenia negatywnie, oraz logistyczną (budżetowanie, planowanie), którą uznaje za akceptowalną. Jest to dychotomia pozorna i upraszczająca, która nie oddaje złożoności współczesnego, zintegrowanego procesu produkcyjnego. Wiele narzędzi AI działa na przecięciu tych kategorii, a ich wpływ jest znacznie bardziej złożony.

¹⁰ Premiera filmu *Brutalista* odbyła się 31 stycznia 2025 roku, zaś praca uczestnika powstała mniej niż dwa miesiące później. Przywołanie tego przykładu dowodzi, że autor śledzi bieżące debaty w branży filmowej i potrafi włączyć je w ramy swojej argumentacji. To odniesienie do kontrowersji związanej z użyciem AI w filmie jest bardzo ciekawe i istotne. Rzeczywiście, takie sytuacje wywołują wątpliwości co do „autentyczności” wykonania. Jednak warto podkreślić, że AI w tym przypadku nie zmienia fizycznej gry aktora, a tylko wspiera ją technologicznie, co może być uznane za narzę-

nad tym gdzie jest granica między artystyczną kreacją a drogą na skróty wciąż trwa. Ten przykład bardzo dobrze pokazuje jak wykorzystanie AI burzy wiarygodność nakręconego filmu i szkodzi wizerunkowi całej sztuki filmowej. Po tym incydencie wiele osób poddało wątpliwości wartość artystyczną innych produkcji, które podejrzewa się o wykorzystanie AI.

Reasumując, sztuczna inteligencja oferuje producentom filmów wiele nowych możliwości jak i zagrożeń.¹¹ Wykorzystanie AI pozwala na przyspieszenie prac i obniżenie kosztów ale poddaje wątpliwości jakość filmu i jego wiarygodność. Aktualnie wciąż jesteśmy w stanie odróżnić film wygenerowany przez AI od prawdziwego materiału zrealizowanego przez ekipę filmową. Ale progres technologiczny, który umożliwił filmowi przeniesienie się z taśm na cyfrowe nośniki wciąż trwa. Można przypuszczać, iż w niedalekiej przyszłości uda się doprowadzić do tego, iż filmy generowane przez sztuczną inteligencję będą nieodróżnialne od tych nagranych przez człowieka. W takiej przyszłości wszyscy producenci i widzowie będą musieli podjąć decyzję o tym co uważamy za prawdziwy film, godny dziedzictwa kina.¹²

dzie pomocnicze, nie za pełną kreację aktorską. Tutaj warto odwołać się do różnicy między „twórczością” aktora a „poprawkami” technologicznymi, które mogą wspierać, ale nie zastępują całkowicie kreatywności ludzkiej. W tej produkcji użyto oprogramowania do cyfrowego udoskonalenia (enhance/refine), a nie zastąpienia, węgierskiego akcentu aktora. Brody i Felicity Jones miesiącami pracowali z trenerem dialektu. AI zostało użyte w postprodukcji do poprawienia wymowy niektórych samogłosek i liter, aby brzmiały bardziej autentycznie dla węgierskich odbiorców. Reżyser Brady Corbet i montażysta Dávid Jancsó (będący rodowitym Węgrem) argumentowali, że celem była większa autentyczność, a nie jej podważenie.

- ¹¹ Podsumowanie jest zwięzłe i dobrze podkreśla dwie strony medalu – korzyści i zagrożenia. Dobrym posunięciem byłoby bardziej wyraźne podkreślenie, jak AI może wpłynąć na „ ducha” filmu, który Bazin tak cenił. Dodatkowo warto wspomnieć, jak inne formy technologii (jak CGI, green screen) zmieniły postrzeganie filmu, a AI wprowadza nowy etap w tej ewolucji.
- ¹² Bardzo dobre podsumowanie, które zręcznie syntetyzuje główne punkty Pana/Pani argumentacji i otwiera perspektywę na przyszłość. Słusznie Autor lub Autorka zauważa, że obecna „odróżnialność” obrazów AI jest stanem przejściowym. Pytanie końcowe o to, „co uważamy za prawdziwy film”, jest trafne i prowokuje do myślenia.

Wywiad z gościem specjalnym

Jak przeprowadzić i zredagować wywiad? według wskazówek **Michała Walkiewicza**, dziennikarza i krytyka filmowego

Przygotowanie do wywiadu

Przygotowanie do wywiadu jest kluczowym etapem, który decyduje o jego jakości i efektywności.

Pierwszym krokiem jest zgromadzenie materiałów i odpowiednie przygotowanie pytań. Warto podejść do tego procesu wielowymiarowo. Po pierwsze, przeprowadź dokładny research biograficzny rozmówcy. Zbierz informacje na temat jego życia, kariery, edukacji oraz najważniejszych osiągnięć. Zrozumienie biografii rozmówcy pozwoli na formułowanie bardziej trafnych i spersonalizowanych pytań.

Kolejnym elementem jest analiza dorobku artystycznego rozmówcy. Zapoznaj się z jego twórczością, zwracając uwagę na styl, technikę oraz tematy przewodnie. Ważne jest również osadzenie twórczości rozmówcy w kontekście kulturowym i popkulturowym – warto zbadać, jak jego prace wpisują się w szersze trendy, jakie mają wpływy i odniesienia.

Po zebraniu wszystkich materiałów przejdź do opracowywania pytań. Staraj się, aby były one merytoryczne i zróżnicowane, dotyczące zarówno technicznych aspektów twórczości, jak i procesów twórczych oraz inspiracji.

Tworzenie notatek, które możesz mieć pod ręką podczas wywiadu, pozwoli na lepsze zarządzanie rozmową i zapewni, że nie pominiesz żadnego ważnego wątku.

Przeprowadzenie wywiadu

Podczas przeprowadzania wywiadu, kluczowe jest połączenie wiedzy merytorycznej z odpowiednim podejściem psychologicznym. W kontekście pracy kry-

tycznej ważne jest, aby umiejętnie zaprezentować się rozmówcy. Profesjonalna autoprezentacja pomoże wzbudzić zaufanie i stworzyć komfortową atmosferę.

Ważnym elementem jest także umiejętność „otwierania” rozmówcy – stosowanie technik, które sprawią, że będzie on czuł się swobodnie i chętnie podzieli się swoimi przemyśleniami.

Warto dostosować styl wypowiedzi do tematu rozmowy oraz osobowości rozmówcy, aby dialog przebiegał płynnie i naturalnie.

Istnieją różne strategie prowadzenia rozmowy. Możesz zdecydować się na wariant improwizowany, gdzie rozmowa toczy się swobodnie, bez sztywnego planu, co pozwala na naturalny rozwój dyskusji. Alternatywnie, możesz wybrać wariant z wyraźną strukturą, trzymając się wcześniej ustalonego planu, aby zachować spójność i logiczny porządek rozmowy. Możesz również zastosować wariant hybrydowy, który łączy elementy improwizacji i struktury – zachowujesz elastyczność, ale pilnujesz, aby rozmowa nie odbiegła zbyt od głównego tematu.

Redakcja i publikacja wywiadu

Po przeprowadzeniu wywiadu następuje etap jego redakcji i publikacji. Warto ocenić, na ile możesz sobie pozwolić na swobodę redakcyjną, dbając jednocześnie o to, aby nie zmieniać sensu wypowiedzi rozmówcy. Stylizacja tekstu jest istotna – należy zachować naturalny styl rozmówcy, dokonując jedynie niezbędnych korekt, które poprawią czytelność i płynność tekstu.

Przed publikacją warto także zadbać o autoryzację wywiadu. Upewnij się, że rozmówca zgadza się na ostateczną wersję tekstu.

Ważne jest również przestrzeganie zasad etycznych, szczególnie w kontekście prywatności i praw autorskich.

Ostatecznie, dobrze zredagowany wywiad powinien być spójny, przejrzysty i zgodny z intencjami rozmówcy, co zapewni jego wysoką jakość oraz wiarygodność.

Kryteria oceny wywiadu

1. Ocena wywiadu w formie nagrania „na żywo” rozmowy (0-10 pkt)

Uwzględnia ona:

- ▶ przygotowanie do przeprowadzanego wywiadu (jasny cel i koncepcja tematyczna wywiadu, cytowanie wcześniejszych wypowiedzi gościa lub tekstów napisanych na temat jego twórczości, szczególnie książek i artykułów w prasie),
- ▶ sposób formułowania pytań (niezbyt długie, konkretne, otwarte itp.),
- ▶ umiejętność aktywnego słuchania gościa i reagowania podczas rozmowy tak, aby utrzymać zamierzony kierunek tematyczny wywiadu lub wykorzystać ciekawe kierunki zasugerowane przez gościa,
- ▶ odpowiednie gospodarowanie czasem rozmowy.

2. Ocena spisanego wywiadu (0-7 pkt)

- ▶ **ocena umiejętności opracowania wywiadu „na żywo” w formie tekstu pisanego;**
- ▶ unikanie przepisywania „słowo w słowo”,
- ▶ umiejętność celnego parafrazowania wypowiedzi gościa, oddania charakteru rozmówcy i atmosfery rozmowy,
- ▶ **umiejętność redagowania tekstu wywiadu** (np. dodania pytania, które w rozmowie nie padło, ale rozbija zbyt długą wypowiedź itp.)
- ▶ ocenę tekstu wywiadu jako autonomicznej formy dziennikarskiej (z właściwymi jej cechami gatunkowymi oraz strukturą wewnętrzną itp.)

3. Poprawność rzeczowa (0-2 pkt)

- ▶ Ocenia się na podstawie **liczby błędów rzeczowych**. Za błąd rzeczowy uznaje się np.: brak znajomości lub/i zrozumienia istoty faktów, wydarzeń, zjawisk oraz związków i zależności między nimi; niewłaściwe użycie pojęć, określeń, terminów, nazwisk i nazw; zniekształcenie cytatów itd.

4. Kompozycja (0-3 pkt)

- ▶ Jest oceniana ze względu na funkcjonalność segmentacji i uporządkowanie wyводу. Istotne jest, czy tekst ma przemyślaną strukturę. Ocenie podlega: wyodrębnienie krótkiego i funkcjonalnego tytułu, wyodrębnienie funkcjonalnego leadu wskazującego na cel i temat wywiadu, graficzne oraz **konsekwentne i poprawne edytorsko wyodrębnienie pytań i odpowiedzi**.

5. Styl tekstu (0–1 pkt)

- Ocenia się ze względu na stosowność. Styl uznaje się za stosowny, jeśli dobór środków językowych jest celowy i adekwatny do sytuacji komunikacyjnej.

6. Styl tekstu (0–1 pkt)

- Ocenia się ze względu na stosowność. Styl uznaje się za stosowny, jeśli dobór środków językowych jest celowy i adekwatny do sytuacji komunikacyjnej oraz właściwy dla wypowiedzi argumentacyjnej (zastosowanie środków retorycznych).

7. Poprawność językowa i zapisu (0–4 pkt)

- Poprawność zapisu cenia się ze względu na liczbę błędów językowych (bez podziału na kategorie), ortograficznych i interpunkcyjnych (szacowaną odpowiednio do objętości tekstu) oraz ich wagę (błędy rażące i nierażące). Za błąd rażący uznaje się błąd, który polega na naruszeniu reguły gramatycznej, ortograficznej lub interpunkcyjnej.

SUMA (max. 28 punktów)**UWAGI**

W przypadku prac liczących mniej niż 2400 znaków ze spacjami, punkty przyznawane są tylko w kryteriach A, B, C.

Przykładowy wywiad

Jako przykład wywiadu do analizy wybraliśmy tekst *Jestem krytykiem z powołania*, czyli rozmowę Karola Urbasia, finalisty Olimpiady, ze znakomitym krytykiem filmowym Michałem Oleszczykiem. Poniżej prezentujemy wypowiedź tego ostatniego na temat „olimpijskich” doświadczeń:

„Rozmowa z Uczestnikami Olimpiady była dla mnie bardzo miłym doświadczeniem, ale także wyzwaniem: od pierwszej młodej osoby, która usiadła przede mną z dyktafonem, miałem pełną świadomość, jak świetnie każdy z zawodników przygotował się do wywiadu i ile serca wkładał w zadanie. Pytania były dociekliwe, przenikliwe, często zaskakujące. Mam duży szacunek dla tych młodych ludzi za ich pasję i za profesjonalizm, do którego już teraz

aspirują – ogromnie się cieszę, że mogłem ich poznać, jestem pewien, że nasze ścieżki będą się także przecinały w przyszłości”.

Wersja audio wywiadu dostępna jest [online](#).

Karol Urbaś, VI Liceum Ogólnokształcące im. Wacława Sierpińskiego w Gdyni, kl. 3

Jestem krytykiem z powołania¹³

Wywiad z Michałem Oleszczykiem – do niedawna dyrektorem artystycznym Festiwalu Filmowego w Gdyni – o tym, jak z tą polską sztuką jest.¹⁴

Karol Urbaś – Został pan krytykiem filmowym z powołania czy z przypadku? Michał Oleszczyk¹⁵ – Nie był to przypadek. Marzyłem o tym, aby być krytykiem od bardzo wczesnych lat¹⁶. Miłość do filmu pojawiła się, gdy miałem może sześć lat. Rodzice często zabierali mnie do kina. Był to jeszcze ten czas, kiedy filmy

¹³ Tytuł wywiadu, który powinien być syntetycznym ujęciem myśli przewodniej, został raczej dobrany do treści rozmowy live niż do jej zapisu. Zapis wywiadu (prawdopodobnie ze względów czasowych) nie uwzględnił wielu bardzo interesujących treści, które rozwijają myśl z tytułu, a pojawiły się w rozmowie na żywo. Ten tytuł to tytuł cytaty. Tytuł powinien zostać zapisany czcionką większą niż tekst wywiadu.

¹⁴ Lead, czyli pierwszy akapit, wprowadza bohatera rozmowy i przedstawia kluczowy problem. Powinien dać czytelnikowi poczucie zrozumienia tematu tekstu. W tym przypadku lead nieco kłóci się z tytułem. Tytuł zapowiada bowiem rozmowę na temat znakomitego krytyka, natomiast lead raczej rozmowę na temat kondycji polskiej sztuki. Nie można jednak nie docenić autora wywiadu za wprowadzenie kolejnego słowa klucza do dekodowania treści całego wywiadu. Lead został prawidłowo wyodrębniony graficznie i złożony mniejszą czcionką niż sam wywiad. W prasie często stosuje się w jego zapisie bold, kursywę, nowy krój pisma lub inny wyróżnik.

¹⁵ W kolejnych wypowiedziach można imiona i nazwiska rozmówców pominąć zupełnie lub zapisać inicjałami. K.U.: Został pan krytykiem filmowym z powołania czy z przypadku? M.O.: Nie był to przypadek (...).

¹⁶ W niniejszym wywiadzie poprawnie zostały wyodrębnione całości treściowe. Nie są one zbyt długie, zapisane prostymi, treściwymi zdaniami, z pominięciem naturalnych w wywiadzie live „zanieczyszczeń”.

przede wszystkim oglądało się w kinie. Byłem nimi zafascynowany i miałem to szczęście, że rodzice wspierali mnie w mojej pasji. Mama kupowała mi pisma filmowe, a ja chciałem potem oglądać coraz to nowe filmy. W telewizji wyszukiwałem bardziej ambitne pozycje i marzyłem o tym, żeby pisać o filmie.

Jak zareagował pan na propozycję objęcia posady dyrektora artystycznego Festiwalu Filmowego w Gdyni?

Zostałem zaproszony na rozmowę jako jeden z kandydatów, zaprezentowałem swoją wizję festiwalu i została mi zaproponowana ta funkcja. Byłem bardzo ucieszony, choć, przyznaję, bałem się. Byłem najmłodszym dyrektorem w historii festiwalu i przekonałem się o tym, że czym innym jest snuć plany, a czym innym faktycznie zostać dyrektorem. Dzisiaj uważam, że była to przygoda mojego życia. Trzy lata minęły jak jeden dzień, choć praca była bardzo ciężka i emocjonująca zarazem. Był to burzliwy, intensywny i ciekawy okres mojego życia.

Czym się pan kierował, wybierając filmy, które miały zostać pokazane na najważniejszym polskim festiwalu filmowym?

Na początku chciałem zaznaczyć, że nie dobierałem ich sam – pomagał mi komitet organizacyjny, ale zawsze kierowałem się jakością i różnorodnością. Dbałem o to, by słychać było głos młodych twórców. Starałem się poszerzać horyzonty festiwalu, stworzyłem nową sekcję kina eksperymentalnego, przenieśliśmy konkurs **Młodego Kina oraz konkurs Krótkometrażowych Filmów Fabularnych**¹⁷ do Teatru Muzycznego. Chciałem pokazać młode, jakościowo dobre polskie kino.

Całe polskie środowisko artystyczne żyło pana konfliktem z prof. Piotrem Glińskim (ministrem kultury). Stąd pytanie, czy na dyrektora artystycznego Festiwalu Filmowego w Gdyni często były wywierane naciski?

Powiedziałbym raczej o sporze niż konflikcie, ale tak, przy festiwalu w Gdyni element napięcia jest czymś normalnym. Ten festiwal współorganizuje kilka dużych instytucji. Każdy dobór filmów do festiwalu to wypadkowa sił tych instytucji,

¹⁷ Warto sprawdzać nazwy wydarzeń, instytucji itp., aby dostarczać czytelnikowi prawdziwych i kompletnych informacji.

a rolę dyrektora artystycznego jest właśnie wzbić się ponad to i pokazać, który film jest dobry i że z tego powodu trzeba go wesprzeć. Jestem pewien, że przez trzy lata spełniałem taką rolę i wiem o tym, że dzięki moim interwencjom kilka filmów dostało się do konkursu głównego. Mam z tego powodu dużą **satysfakcję**.

Satysfakcję, ale praca, jaką pan wykonał, wydaje się być ogromna.¹⁸

Tak. To była ciężka praca w trudnych warunkach: ciągłe zware z opinią publiczną, organizatorami. Będąc dyrektorem artystycznym takiego festiwalu, wiesz, że każdy patrzy ci na ręce, a twoje decyzje są bezustannie komentowane. Jest to naprawdę duże wyzwanie.

A czy kino może być wolne od nacisków?¹⁹

Nie ma takiej możliwości. Kiedy chcemy zrobić film, potrzebujemy pieniędzy. Te pieniądze musi ktoś dać, a instytucja, która daje, potem wymaga. Można jednak dążyć do dużego stopnia niezależności. Świetnie jest, kiedy jest on osiągnięty. Talent reżysera to między innymi to, że te złe uwarunkowania przy tworzeniu dzieła jest w stanie przekuć na swoją korzyść.

Jakiś przykład?²⁰

Kiedy producent powie ci, że ta aktorka ma zagrać w twoim filmie, a nie ta, którą ty wybrałeś, i pomimo starań nie przekonałeś producenta do zmiany decyzji, to musisz zrobić film z aktorką, której nie lubisz. Co zrobisz? Obrazisz się i nie nakręcisz filmu? Nie! Pójdiesz na kompromis i będziesz pracował z nielubianą aktorką. Będziesz też starał się wydobyć z niej to, co najlepsze. I to są sytuacje, przed którymi stoi reżyser przy realizacji każdego filmu. Sztuką jest zachować wierność swojej wizji pomimo tych nacisków, o których teraz mówię.

¹⁸ Warto podkreślić, że prezentowany wywiad charakteryzuje się konsekwencją w prowadzeniu rozmowy wokół głównego tematu. Przeprowadzający wywiad sprawnie podąża za wywodem rozmówcy, reaguje na wypowiedzi gościa i nadaje rozmowie pożądany (założony wcześniej) kierunek.

¹⁹ Wiele pytań zadanych przez przeprowadzającego wywiad wskazuje na jego dojrzałość, dobre rozeznanie w aktualnej sytuacji polskiej kultury, wnikliwe przygotowanie się do rozmowy i prawdziwy zmysł dziennikarski.

²⁰ Prowadzący wywiad podąża za swoim gościem, reaguje na tok rozmowy, zadając dodatkowe, nieplanowane pytania.

Czyli można powiedzieć, że dyrektor artystyczny festiwalu spełnia też funkcję jego reżysera?

Dokładnie tak.

Spektakl *Kłątwa* wywołał w Polsce dyskusję właśnie o wolności twórców. Pojawiły się głosy, że jest ona za duża. Czy faktycznie wolność tworzenia w Polsce jest problemem?

Z przekonania jestem zwolennikiem artystycznej wolności. Nie widzę granic, które powinno się narzucać artystom, dobrze jest, kiedy sztuka jest różnorodna. W przypadku *Kłatwy*²¹ doszły do głosu emocje i uważam, że poziom narodowej dyskusji na ten temat jest dosyć niski.

Z powodu bardzo głębokich podziałów w naszym społeczeństwie wygląda to bardziej jak napad „kiboli” na mieście, którzy pytają: „A ty za kim jesteś?”. Debata na temat kultury nie powinna tak wyglądać. Dyskutując na temat kultury, nie powinniśmy reprezentować „klubów”, ale rozmawiać o wartości dzieła.

Czyli mamy w końcu problem z wolnością artystyczną, czy nie mamy?

Uważam, że w Polsce mamy dosyć dobrą sytuację. Kino i teatr, mimo wielu problemów, są hojnie dofinansowywane ze środków państwowych, powstają niesłychanie różne filmy i spektakle. Uważam, że obecnie sytuacja wolności twórców nie jest zła. Dziś w Polsce problem stanowi to, że poziom debaty publicznej jest stanowczo za niski, a poziom emocji **stanowczo za wysoki**.²²

Powyższa praca została przygotowana do publikacji pod względem redakcyjnym.

Wypowiedź ustna

Uczestnik losuje dwa pytania z dwóch pól, w których znajduje się kilkadziesiąt pytań i odpowiada na nie przed Komisją. Pytania nie będą wcześniej

²¹ Warto pamiętać o zapisywaniu tytułów dzieł sztuki kursywą.

²² Wywiad powinien zakończyć się podsumowaniem, konkluzją, pytaniem otwartym itp.

publikowane. Jedno pytanie dotyczyć będzie filmu, drugie wiedzy o mediach i komunikacji społecznej. Dodatkowo jedno z zagadnień interpretowane będzie w oparciu o załączony tekst kultury. Odpowiedź poprzedzona zostanie czasem na przygotowanie trwającym 25 minut. Czas trwania całości odpowiedzi nie może przekroczyć 15 minut. W trakcie trwania tej konkurencji Komisja może zadawać pytania pomocnicze związane z tematem.

UWAGA, WAŻNE! Komisja oceniająca może sprawdzić również czy osoba uczestnicząca orientuje się w bieżących wydarzeniach filmowych, kulturalnych, nagrodach branżowych, itp.

Przykładowe pytania:

I. Pytania filmoznawcze

1. W oparciu o wybrane przykłady filmowe proszę omówić problemy, jakie mogą się pojawić w komunikacji między człowiekiem a sztuczną inteligencją.
2. Autotematyzm filmowy a kryzys twórczy reżysera – na przykładzie *Osiem i pół* F. Felliniego lub innego filmu.
3. Psychologiczne przyczyny zachowań agresywnych i przemocowych – proszę omówić w odniesieniu do wybranego przykładu filmowego.
4. W jaki sposób rozumiesz termin „dramat psychologiczny”? Czy twoim zdaniem, można go uznać za jeden z gatunków filmowych? Proszę podać przykłady filmowe.

5. Od czego zależy zaangażowanie emocjonalne widza w film? Odpowiedź proszę uzasadnić, odwołując się do wybranych publikacji na ten temat.

II. Pytania medioznawcze

1. Co to jest kultura konwergencji? Proszę podać przykład.
2. Wpływ mediów społecznościowych na postawy i możliwości poznawcze odbiorców. Czy widzisz w nich więcej cech pozytywnych, czy negatywnych?
3. Jak rozumiesz termin „streaming”? Jakie znasz rodzaje streamingu (w odniesieniu do relacji pomiędzy czasem emisji i czasem odbioru przez widza)? Czy, Twoim zdaniem, wpływają one w odmienny sposób na psychologiczne aspekty odbioru przez widza?
4. „Teoria użytkowania i korzyści”. Jakie fundamentalne potrzeby psychiczne użytkowników może zaspokajać kontakt z mediami?
5. Proszę podać przykłady reklam zaadresowanych przede wszystkim do mężczyzn. Na jakich stereotypach męskości i mechanizmów poznawczych mężczyzn się one opierają?

Ćwiczenia

Ćwiczenia

Ćwiczenie 1.**Montaż filmowy**

Zajęcia mają na celu uświadomienie uczniom funkcji montażu filmowego i jego wpływu na ostateczny kształt dzieła. Można je potraktować jako element podsumowania wiadomości na temat środków wyrazu sztuki filmowej. Uczniowie, podzieleni na grupy po 5–6 osób, przygotowują fotoreportaż (12–15 zdjęć) z dowolnego wydarzenia – może to być prawdziwe lub zainscenizowane wydarzenie. Nauczyciel prosi, aby zdjęcia pokazywały bohaterów w różnych planach i z różnych punktów widzenia. Na początku zajęć grupy wymieniają się swoimi zdjęciami (grupa 1 przekazuje grupie 2, grupa 2 – grupie 3 itd.), każda grupa stara się ułożyć z otrzymanych zdjęć jakąś historię (wydarzenia zapisują w formie planu), przy okazji ustalając, w jakich planach i z jakich punktów widzenia ukazywane są postacie, te ustalenia biorą również pod uwagę przy układaniu historii. Po upływie określonego przez nauczyciela czasu (ok. 10 minut) uczniowie ponownie wymieniają się zdjęciami i powtarzają działania – układają historię z kolejnego zestawu zdjęć. Jeśli wystarczy czasu, ćwiczenie można powtarzać, aż zdjęcia wrócą do autorów. Następnie uczniowie przedstawiają na forum klasy ułożone na podstawie zdjęć opowieści i wspólnie z nauczycielem podsumowują pracę oraz wyciągają wnioski dotyczące roli ich „montażu” w tworzeniu ostatecznego kształtu opowiadanej historii.

W innej wersji tego ćwiczenia można wykorzystać zestaw zdjęć z wybranego filmu (dostępnych na fototeka.fn.org.pl). Warto wybrać film, którego uczniowie nie znają, aby układając ze zdjęć historię, nie sugerowali się fabułą filmu. W tej wersji ćwiczenia wszystkie grupy korzystają z tego samego zestawu zdjęć. W obu przypadkach można przeprowadzić ćwiczenie, wykorzystując zdjęcia w wersji elektronicznej bądź wydrukowanej. Zainteresowanym uczniom można polecić filmy *Ojciec i syn* Pawła Łozińskiego oraz *Ojciec i syn w podróży* Marcela Łozińskiego, które zostały zmontowane z tego samego materiału filmowego, a stanowią subiektywne wersje tego samego wydarzenia.

Ćwiczenie 2.**Scenariusz filmowy**

Celem zajęć jest przybliżenie uczniom specyfiki scenariusza jako literackiej podstawy filmu, jego cech oraz procesu powstawania. Dominującym sposobem pracy będzie metoda stolików eksperckich, udoskonalająca umiejętność uczenia się we współpracy oraz dzielenia się swoją wiedzą.

Przed zajęciami nauczyciel dzieli uczniów na cztery grupy, z których dwie będą grupami „teoretyków”, dwie zaś grupami „praktyków”. Teoretycy będą mieli zadanie zebrania informacji:

- ▶ czym jest scenariusz filmowy,
- ▶ jaką ma strukturę wewnętrzną,
- ▶ jaki jest powszechnie stosowany format scenariusza,
- ▶ czym są: logline, synopsis, treatment, drabinka scen, scenopis. Praktycy dowiedzą się:
- ▶ z jakich etapów składa się praca nad scenariuszem,
- ▶ jaką kompozycję powinien mieć scenariusz,
- ▶ czym powinien się charakteryzować język scenariusza,
- ▶ na co powinien zwrócić uwagę scenarzysta podczas konstruowania akcji, postaci drugoplanowych i głównych bohaterów, jak rozpisywać dialogi,
- ▶ jakie cechy powinien mieć dobry scenarzysta.

Warto, aby nauczyciel zasugerował źródła informacji, do których uczniowie mogą sięgnąć. Na przygotowanie do zajęć uczniowie powinni mieć około dwóch tygodni. Na początku zajęć nauczyciel prosi uczniów, aby podzielili się na grupy czteroosobowe, tak by w każdej z nich było dwóch przedstawicieli teoretyków i dwóch praktyków. Następnie w tych grupach uczniowie omawiają zagadnienia, które przygotowali w domu, wymieniając się zdobytymi informacjami. Dla łatwiejszego zobrazowania konstrukcji scenariusza mogą stworzyć rodzaj mapy, na której zapiszą swoje informacje.

Podsumowaniem zajęć może być wspólne sporządzenie zestawu wskazówek dla początkującego scenarzysty lub/i opracowanie scenariusza do wybranego fragmentu filmu.

Ćwiczenie 3.

Film dokumentalny

Celem ćwiczenia jest usystematyzowanie wiedzy uczniów na temat cech filmu dokumentalnego oraz zwrócenie uwagi na wielorakość odmian tego rodzaju filmowego. Przed zajęciami nauczyciel prosi uczniów, aby obejrzelili wybrane filmy dokumentalne, np. *Wszystko może się przytrafić* w reżyserii M. Łozińskiego, *Defilada* w reżyserii A. Fidyka, *Z punktu widzenia nocnego portiera* oraz *Siedem kobiet w różnym wieku* w reżyserii K. Kieślowskiego.

Prowadzący prosi, aby uczniowie kolejno wypisywali na tablicy cechy, które są właściwe dla filmu dokumentalnego. Wskazując kolejne cechy, powinni odwoływać się do przykładów z obejrzanych filmów (np. film dokumentalny pokazuje prawdziwych bohaterów – głównym bohaterem filmu *Wszystko może się przytrafić* jest Tomek Łoziński, syn reżysera). Wykorzystując zebrane informacje, uczniowie opracowują encyklopedyczną definicję filmu dokumentalnego, a następnie konfrontują swoją definicję z definicjami słownikowymi. Nauczyciel prosi o wskazanie wspólnych części dla zebranych definicji, zwraca też uwagę na źródło różnic wynikających z tego, że z jednej strony twórca powinien pokazywać rzeczywistość taką, jaka ona jest, z drugiej zaś film dokumentalny jest subiektywną wypowiedzią twórcy, który ostatecznie i tak decyduje o tym, kto i w jaki sposób będzie ukazywany w filmie, a samym „ustawieniem” kamery wpływa już na otaczającą rzeczywistość i zachowania ludzi. Zwraca też uwagę, że filmy dokumentalne są także nośnikami znaczeń metaforycznych. Nauczyciel inicjuje dyskusję dotyczącą metaforycznej wymowy jednego z obejrzanych przez uczniów filmów. W podsumowaniu nauczyciel zwraca uwagę, że kino dokumentalne poszerza swój wachlarz środków wyrazu – np. o techniki animacji (np. *Droga na drugą stronę* w reżyserii Anki Damian, *Karski i władcy ludzkości* w reżyserii Sławomira Grünberga), technologię 3D

(*Pina* w reżyserii Wima Wendersa), narzędzia internetowe (webdokumenty, np. dokument przyrodniczy *Bear 71*).

Ćwiczenie 4.

Kino gatunków

Celem ćwiczenia jest podsumowanie wiadomości na temat gatunków filmowych oraz inspirowanie uczniów do aktywności twórczej.

Uczniowie, pracując metodą burzy mózgów, wymieniają znane im gatunki filmowe i zapisują każdy na osobnej kartce. Następnie nauczyciel dzieli uczniów na tyle grup, ile wskazali gatunków filmowych (jeśli zaistnieje potrzeba, prowadzący uzupełnia wiedzę uczniów). Każda z grup losuje jeden gatunek filmowy. Pierwszym zadaniem każdej grupy jest przypomnienie cech właściwych wylosowanemu gatunkowi oraz przytoczenie przykładów filmowych. Drugim zadaniem jest wymyślenie sceny filmowej, w której będą występowały elementy charakterystyczne dla ich gatunku. Można założyć, że bohaterami każdej ze scen powinna być para (grupa) nastolatków. Następnie uczniowie kręcą wymyśloną scenę, korzystając z dostępnego im sprzętu (np. kamery w telefonach komórkowych), oraz dołączają adekwatną ścieżkę dźwiękową. Ta część ćwiczenia może być wykonana w ramach zadania domowego. Grupy mogą też połączyć swoje siły i nakręcić wideoklip (lip dub), w którym każda scena będzie reprezentować inny gatunek filmowy. Podsumowaniem ćwiczenia powinno być wspólne obejrzenie i omówienie nakręconych scen. Nauczyciel zwraca uwagę, że we współczesnym kinie powszechne jest łączenie konwencji gatunkowych.

Jako ciekawostkę nauczyciel może pokazać uczniom film *The Movie* w reżyserii Jimmy'ego Kimmela, amerykańskiego komika, który przygotował swoisty żart filmowy łączący wiele gatunków w jednym. Wystąpiły tu gwiazdy amerykańskiego kina. Film dostępny jest na kanale YouTube.

Ćwiczenie 5.**Festiwale i nagrody filmowe**

Celem ćwiczenia jest zapoznanie uczniów z mapą polskich festiwali oraz najważniejszych festiwali światowych, ich funkcjami oraz nagrodami filmowymi. Do realizacji ćwiczenia potrzebne będą komputery z dostępem do internetu, rzutnik oraz duża mapa świata.

Nauczyciel rozpoczyna zajęcia od dyskusji na temat „życia” filmu po jego premierze (jeśli istnieje potrzeba, warto przypomnieć, z jakich etapów składa się praca nad filmem). Zwraca uwagę na kwestię promocji filmu (przy okazji pyta uczniów, z jakimi sposobami promocji filmów się zetknęli). Funkcję promocyjną filmu pełnią także festiwale filmowe, podczas których często odbywają się również targi (np. w Cannes). Nauczyciel wprowadza uczniów w zasadniczą część zajęć: dzieli ich na grupy i informuje, że ich zadaniem będzie wcielenie się w role producentów filmowych, którzy stawiają sobie za cel wypromowanie swojego filmu w kraju i za granicą. Każda z grup producenckich zakończyła już pracę nad swoim filmem: grupa 1 – widowiskowy dramat historyczny, grupa 2 – film animowany oparty na popularnej powieści fantasy, grupa 3 – film dokumentalny podejmujący ważne tematy etyczne oraz grupa 4 – kameralny dramat psychologiczny. Grupy producenckie muszą teraz zadbać o to, aby ich filmy zostały docenione przez krytyków oraz dostrzeżone przez dystrybutorów w kraju i za granicą. W tym celu producenci 60 powinni zgłosić swoje filmy do udziału w festiwalach. Najpierw jednak muszą zdobyć informacje, do jakich konkursów festiwalowych mogą zgłosić swoje filmy i jakie nagrody przyznawane są na poszczególnych imprezach. Nauczyciel pokazuje zdjęcia różnych trofeów (Oscar, Złota Palma, Złoty Niedźwiedź, Złoty Glob, Złoty Lew, Złote Lwy, BAFTA, Złoty Lajkonik itd.) i prosi o przygotowanie krótkich notek dotyczących kilku najważniejszych światowych festiwali. Notki te powinny zawierać informacje: gdzie i kiedy odbywa się impreza, jaka jest nagroda główna, w jakich kategoriach jest przyznawana, jak wygląda procedura selekcyjna. Ponieważ promowane przez zespoły filmy nie są dla siebie konkurencją, uczniowie mogą połączyć siłę przy szukaniu informacji o festiwalach i umówić się między sobą, kto przygotowuje informacje o festiwalach i nagrodach polskich, kto o euro-

pejskich, a kto o pozaeuropejskich. Nauczyciel rozdaje kartki samoprzylepne, na których uczniowie będą wpisywać zdobyte informacje. Kartki te uczniowie przyklejają na mapie w odpowiednich miejscach. Nauczyciel prosi, aby uczniowie skoncentrowali się na najbardziej prestiżowych festiwalach i nagrodach. Grupy wymieniają się zdobytymi informacjami, a następnie każda osobno podejmuje decyzję, do jakich dwóch festiwalu/nagród zgłosi swoje filmy – krajowego i zagranicznego. Każda z grup producenckich uzasadnia swoją decyzję, biorąc pod uwagę kwestie promocji filmu i jego twórców oraz szanse konkursowe filmu, a także możliwości kontaktu z dystrybutorami. Ponieważ warto uczyć się od najlepszych, po zajęciach uczniowie będą mieli za zadanie zebrać informacje o międzynarodowych sukcesach polskich filmów (Oscary dla Polaków, nagrody na festiwalach w Cannes, Berlinie, Wenecji oraz Nagroda Brytyjskiej Akademii Filmowej BAFTA). Warto, aby uczniowie dowiedzieli się też, gdzie w ich najbliższej okolicy organizowany jest festiwal filmowy, i spróbowali zaplanować wyjazd zainteresowanych osób na to wydarzenie.

Ćwiczenie 6.

Plakat filmowy

Celem ćwiczenia jest doskonalenie umiejętności analizy plakatu filmowego jako przekazu ikonicznego oraz tekstu reklamowego. Przed zajęciami nauczyciel prosi, aby uczniowie przypomnieli sobie, czym jest plakat, a czym afisz oraz jakie są ich funkcje, a także zebrali informacje o polskich plakacistach (w tym o polskiej szkole plakatu). Jako źródło informacji warto polecić młodzieży film dokumentalny Marcina Latały *Druga strona plakatu* (dostępny na kanale Vimeo reżysera). Jeśli to możliwe, prowadzący tworzy w sali rodzaj galerii plakatu. **Podczas zajęć potrzebny będzie plakat do filmu *Niewinni czarodzieje* w reżyserii Andrzeja Wajdy (w wersji wydrukowanej lub elektronicznej).**



Nauczyciel prezentuje serwis internetowy Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego – **Galeria Plakatu Filmowego** udostępniający około 2500 plakatów i afiszy filmowych. W tym zbiorze wyszukuje plakaty do filmu Andrzeja Wajdy, jednak na początku prezentuje plakat do polskiej wersji filmu autorstwa Wojciecha Fangora. Rozpoczyna zajęcia od rozmowy na temat pierwszych wrażeń odbiorczych, zadaje pytania:

- ▶ Jakie są wasze pierwsze wrażenia i skojarzenia?
- ▶ Co zwraca waszą uwagę w sposób szczególny?
- ▶ Jakie oczekiwania wobec filmu wzbudza plakat?
- ▶ Jaki pomysł kompozycyjny wykorzystał Wojciech Fangor, autor plakatu?
- ▶ Jakie odczytania plakatu umożliwia/otwiera ten pomysł?
- ▶ Czy dostrzegacie na plakacie (w jego kompozycji, kolorystyce itp.) treści metaforyczne?
- ▶ W jaki sposób plakat ten może być pomocny w interpretacji filmu?
- ▶ Opiszcie i zinterpretujcie sposób prezentacji bohaterów na plakacie.
- ▶ Jak oceniacie ten plakat pod kątem jego walorów promocyjnych i reklamowych?

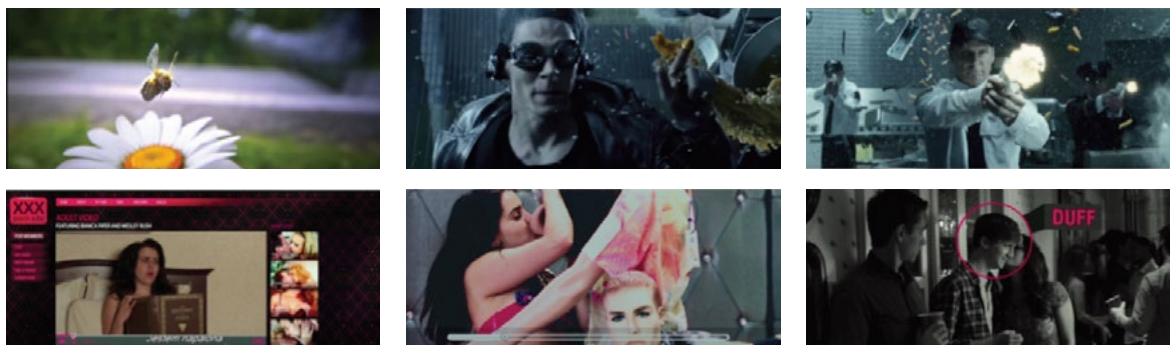
Na zakończenie nauczyciel prezentuje plakaty do filmu *Niewinni czarodzieje* w wersji niemieckiej, szwedzkiej, fińskiej, japońskiej i węgierskiej (wszystkie dostępne na gapla.fn.org.pl). Prosi o porównanie tych plakatów z plakatem analizowanym oraz o wyrażenie opinii, który – ich zdaniem – najlepiej spełnił funkcję reklamową i zachęcił ich do obejrzenia filmu. Podsumowaniem zajęć może być rozmowa na temat 61 sposobów i kanałów promocji filmów. Jaki sposób jest ich zdaniem najskuteczniejszy? Warto również nawiązać do przygotowywanych przez młodzież informacji o uznanych w świecie polskich plakacistach i źródłach ich sukcesu. Ćwiczenie zainspirowane dostępnym na stronie edukacjafilmowa.pl scenariuszem zajęć: *Obraz inteligencji czasów PRL-u w Tangu Sławomira Mrożka i Niewinnych czarodziejach* w reżyserii Andrzeja Wajdy

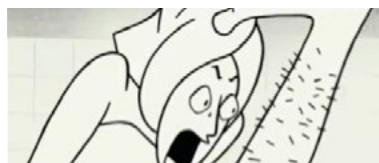
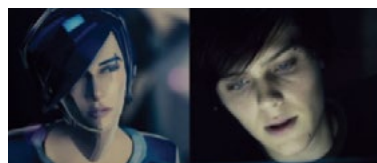
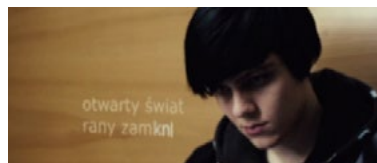
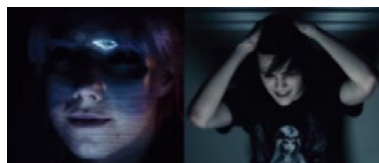
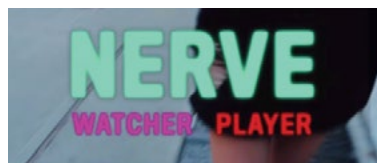
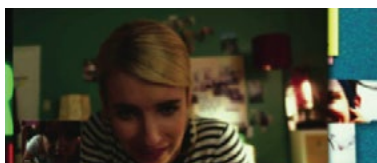
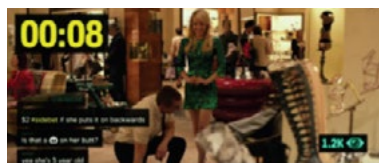
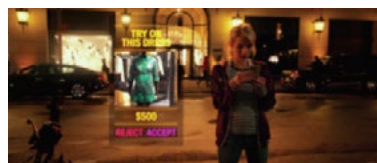
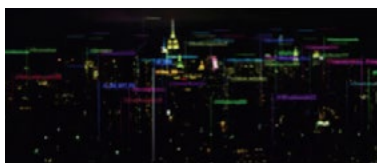
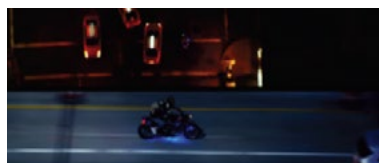
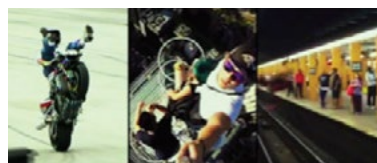
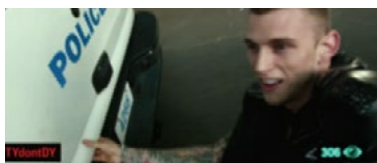
Ćwiczenie 7.

Estetyka nowych mediów w kinie współczesnym

Ekran kinowy staje się dziś coraz częściej ekranem multimedialnym. Choć wciąż nie jest pełna interakcja widza z ekranem, wprowadzenie choćby jej namiastki staje się ambicją wielu twórców. Celem ćwiczenia jest omówienie różnych estetyk związanych z nowymi mediami, które przeniknęły do filmu (przede wszystkim z telewizji, internetu i amatorskiej twórczości związanej z upowszechnieniem rejestratorów wideo, np. w telefonach komórkowych).

Obejrzyj wraz z uczniami film *Sala samobójców* w reżyserii Jana Komasy (przy okazji przyda się do zajęć o bezpieczeństwie i higienie pracy/rozrywki z internetem), fragment filmu *Dzień świra* w reżyserii Marka Koterskiego, w którym Adaś Miauczyński spożywa kolację, oglądając telewizyjne reklamy. Obejrzyjcie także zwiastuny filmów: *The Duff* w reżyserii Ariego Sandela, *Powstanie Warszawskie* Joanny Pawлуśkiewicz, Jana Ołdakowskiego, Piotra C. Śliwowskiego oraz *Nerve* w reżyserii Henry’ego Joosta, Ariela Schulmana oraz *Persepolis* w reżyserii Vincenta Paronnauda i Marjane Satrapi. Poproś uczniów, aby posilkując się załączonymi kadrami oraz obserwacjami poczynionymi podczas projekcji filmów i zwiastunów, powiedzieli, do jakich estetyk związanych z nowymi mediami (internet, telewizja), nawiązują. Wykonując ćwiczenie, uczniowie powinni odwoływać się tylko do własnych doświadczeń codzienności.





Ćwiczenie 8.

Systemy rozrywkowe

Celem ćwiczenia jest uświadomienie młodzieży, czym są dla współczesnej kultury popularnej systemy rozrywkowe oraz w jaki sposób powstają.

Przed zajęciami nauczyciel dzieli uczniów na dwie grupy i prosi, aby członkowie każdej grupy zebrali informacje o różnych tekstach kultury i produktach związanych z: grupa pierwsza – serią filmową *Gwiezdne wojny* George’a Lucasa, grupa druga – z powieścią *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego. Zaleca również, aby zajrzeli na strony internetowe skupiające fanów obu tych tekstów kultury. Na początku zajęć uczniowie powinni uzgodnić efekty pracy w obrębie swojej grupy. Nauczyciel dzieli tablicę na dwie części i prosi, aby uczniowie z poszczególnych grup wypisali po jednej stronie teksty kultury i produkty związane z *Gwiezdnymi wojnami*, po drugiej z *Wiedźminem*. Inicjuje dyskusję osnutą wokół mnogości i różnorodności powstałych „produktów” oraz przyczyn takiego „rozprzestrzeniania” się niektórych filmów, książek, gier itp., sięgającego poza granice pierwotnego medium (od książki → komiks, gra komputerowa, gra karciana, film oraz wszelkiego rodzaju gadżety: koszulki, figurki, puzzle itp.). Nauczyciel wyjaśnia, że sieć tekstów opartych na wspólnych postaciach i wspólnym świecie (uniwersum) to system rozrywkowy danego tekstu kultury. Prezentuje przy tym przykłady tekstów i produktów składających się na system rozrywkowy *Wiedźmina*:

Następnie prosi o zaznaczenie (wśród wypisanych na tablicy) tych „tekstów”, w których przedstawiona jest opowieść o bohaterach (i nie są to tylko gadżety). Nauczyciel może wyjaśnić w tym miejscu zjawisko transmedialności (opowiadanie transmedialne). Pierwszą część ćwiczenia kończy dyskusja poświęcona przyczynom powstawania systemów rozrywkowych: Czy mają związek przede wszystkim z komercjalizacją kultury, czy raczej z możliwościami, jakie dają media? Czy może z nowymi, dostępnymi dla wszystkich kanałami komunikacyjnymi? Jaką rolę w nich spełniają środowiska fanów? Prowadzący zwraca uwagę, do jakich grup wiekowych przede wszystkim adresowana jest ta oferta.



Pyta, czy znają systemy rozrywkowe powstałe wokół filmów dla dzieci (warto zwrócić uwagę na przebojową aplikację Pokemon Go nawiązującą do systemu rozrywkowego serialu animowanego).

Drugą część ćwiczenia można poświęcić opracowaniu strategii budowania systemów rozrywkowych wokół wybranych filmów: dwie grupy wokół filmów dla młodych widzów, a dwie – dla dzieci. Prowadzący prosi też o refleksję, czy

produkty składające się na sieć systemu rozrywkowego adresowane są zwykle do jednej grupy odbiorców, czy do wielu. Uczniowie w grupach dzielą się na mniejsze zespoły, z których każdy zajmuje się jednym rodzajem „produktu” (np. projektuje gadżety, planuje różne gry – komputerowe i analogowe, opracowuje projekt komiksu, wymyśla aplikację na smartfona, projektuje stronę dla fanów itd.). Podsumowaniem zajęć jest prezentacja i omówienie wyników pracy poszczególnych grup.

Ćwiczenie 9.

Etyka dokumentalisty

Celem ćwiczenia jest zwrócenie uwagi uczniów na odpowiedzialność dokumentalisty za człowieka, o którego losach opowiada film, a także stworzenie okazji do refleksji etycznych na temat sposobu prezentowania świata i kształtowania jego wizerunku przez media.

Przed zajęciami nauczyciel zaleca uczniom obejrzenie filmu *Z punktu widzenia nocnego portiera* w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego oraz komentarza prof. Tadeusza Lubelskiego. Na początku zajęć nauczyciel prosi o przypomnienie genezy filmu K. Kieślowskiego, a następnie o stworzenie portretu bohatera. Jako materiał pomocniczy prowadzący zapisuje na tablicy (lub wyświetla na ekranie) pytania pomocnicze:

- ▶ Czym zajmuje się bohater i gdzie jest zatrudniony?
- ▶ Jak wywiązuje się ze swoich obowiązków?
- ▶ Co robi w czasie wolnym?
- ▶ Jakie są jego zainteresowania?
- ▶ Jakie są jego poglądy na temat współczesnej młodzieży i najlepszych metod wychowawczych? Co według niego jest najważniejsze? Uczniowie mogą przygotować portret w formie mapy mentalnej (wykorzystując duże arkusze papieru i kolorowe pisaki). Podsumowaniem wspólnej pracy nad sylwetką bohatera jest próba oceny postaci portiera, także jako modelowego przykładu osobowości autorytarnej. Jak my go oceniamy? Jak mogli go oceniać widzo-

wie pod koniec lat 70. i w latach 80. (jego sąsiedzi, znajomi, współpracownicy)?

Odwołując się do informacji na temat genezy powstania filmu i zamysłu reżyserskiego, nauczyciel rozpoczyna dyskusję na temat roli, jaką konkretny człowiek odegrał w filmie Kieślowskiego. Wypowiedzi bohatera wydają się bardzo szczere; przedstawił on swoje przemyślenia, z których być może wcześniej nikomu się nie zwierzał. Czy został wykorzystany przez reżysera? Czy miał świadomość, jak zostanie odebrane przez innych jego wyznanie? Czy reżyser miał prawo tak postąpić wobec portiera? Co jest ważniejsze: idea, zamysł artystyczny – czy człowiek?

Podsumowując dyskusję, nauczyciel odwołuje się do własnych obserwacji i doświadczeń uczniów, którzy są nie tylko odbiorcami komunikatów medialnych, ale coraz częściej ich twórcami i nadawcami. Czy biorą pod uwagę aspekt etyczny swoich działań? Czy zdają sobie sprawę z konsekwencji, jakie dla drugiego człowieka mogą wynikać z publikacji nawet „zabawnego” filmiku? – to tematy do refleksji własnej uczniów.

Na zakończenie nauczyciel prosi o obejrzenie (w domu) filmu *Żeby nie bolało* w reżyseria Marcela Łozińskiego oraz pisemną refleksję na temat odpowiedzialności dokumentalisty za bohaterów jego filmów. Warto przy okazji zapoznać uczniów ze swoistym dekalogiem dokumentalisty autorstwa Jacka Bławuta (*Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska*, Łódź 2010).

Ćwiczenie 10.

Perswazja i manipulacja w mediach

Celem ćwiczenia jest zwrócenie uwagi uczniów na funkcje komunikatów medialnych, wyjaśnienie różnic pomiędzy perswazją a manipulacją oraz uświadamianie jawnych i ukrytych mechanizmów oddziaływania na odbiorcę, które są stosowane przez media. Przed zajęciami nauczyciel przygotowuje kopie krótkiego artykułu prasowego oraz nagrywa dwa krótkie programy

publicystyczne (najlepiej poświęcone temu samemu zagadnieniu) z telewizji o skrajnie różnych sympatiach politycznych.

Na początku zajęć nauczyciel sprawdza, czy wszyscy uczniowie bez trudu odróżniają informację od opinii w komunikacji medialnej. W tym celu rozdaje uczniom kopie krótkiego artykułu prasowego i prosi o zaznaczenie zielonym kolorem informacji, a niebieskim opinii. Nauczyciel omawia z uczniami wyniki ich pracy. Następnie prosi o przedyskutowanie najpierw w parach, później w grupach czteroosobowych (metoda śnieżnej kuli) istoty różnicy pomiędzy perswazją a manipulacją. Uczestnicy po jednej stronie kartki wypisują swoje skojarzenia z terminem perswazja, a po drugiej z pojęciem manipulacja. Następnie, dla uporządkowania efektów pracy uczniów, prowadzący prosi, aby swoje spostrzeżenia zapisali w tabeli (druga i trzecia kolumna):

Kryterium	PERSWAZJA	MANIPULACJA
Jaki jest cel?	Np.: intencja jawna: wywarcie wpływu na odbiorcę; przekonanie go do czegoś; skłonienie do określonych działań, zachowań, postaw itp.	Np.: intencja ukryta: wywarcie wpływu na odbiorcę; przekonanie go do czegoś; skłonienie do określonych działań; zachowań, postaw; zmiana sposobu myślenia, oceny zjawisk itp.
Jakimi środkami cel jest osiągany?	Np.: przekonywanie, tłumaczenie, przedstawianie racjonalnych argumentów, odwoływanie do autorytetów, wskazywanie korzyści itp.	Np.: odpowiedni dobór faktów, danych, wyników badań naukowych; przemilczanie niewygodnych faktów; manipulowanie informacjami; odpowiedni dobór ekspertów; odwołanie do emocji, budzenie niepokoju, ukrywanie rzeczywistych intencji.
Jak traktowany jest odbiorca?	Np.: odbiorca traktowany z szacunkiem; nie przekracza się sfery jego wolności osobistej; dążenie do tego, aby usatysfakcjonowane były obie strony itp.	Np.: jest wykorzystywany; przekraczane są granice wolności odbiorcy; jest on wprowadzany w błąd, oszukiwany; nadawca działa dla osiągnięcia własnych celów, nie dbając o interes odbiorcy itd.

Ponieważ w drugiej części ćwiczenia wykorzystane będą fragmenty programów publicystycznych (być może o tematyce politycznej), nauczyciel przypomina,

że zajęcia mają charakter wyłącznie medioznawczy, i prosi o powstrzymanie się od komentarzy politycznych i innych. Przed projekcją przekazuje pytania, na które uczniowie będą szukali odpowiedzi:

- ▶ Jaki gatunek telewizyjny reprezentują wybrane programy?
- ▶ Na czym polega formuła programu i kto go prowadzi?
- ▶ Na czym polega pluralizm (np. polityczny) programu?
- ▶ Co sądzicie o liczbie gości i sposobie ich doboru?
- ▶ W jaki sposób prowadzona jest rozmowa: jak zadawane są pytania?, jak prowadzący odnosi się do gości?, czy przerywa wypowiedzi?, czy kieruje pytania do konkretnych osób?, jak prowadzący rozdziela czas antenowy pomiędzy gości reprezentujących różne poglądy?
- ▶ Czy na podstawie sposobu prowadzenia programu jesteście w stanie określić, po której stronie jest sympatia prowadzącego?
- ▶ Czym charakteryzują się wypowiedzi konkretnych gości: ich argumenty są raczej racjonalne czy emocjonalne?, odnoszą się do merytoryki dyskusji czy do osób w niej uczestniczących?, jaką kulturę dyskusji prezentują?
- ▶ Zwróćcie uwagę na środki telewizyjne/filmowe, jakie zostały zastosowane: jak filmowani są poszczególni dyskutanci?, przy których gościach dominują ujęcia z profilu, a przy których na wprost twarzy?, jakie plany filmowe zastosowano?, w trakcie czyich wypowiedzi wykorzystywane są „przebitki” ukazujące np. innych dyskutantów czy publiczność?, jakie znaczenie mają te „przebitki” (są komentarzem czy odciągają uwagę widza)? Nauczyciel prezentuje nagrane programy i prosi o przedyskutowanie odpowiedzi najpierw w parach, a następnie w grupach czteroosobowych.

Podsumowaniem ćwiczenia powinna być dyskusja, podczas której uczniowie (z pomocą nauczyciela) wskażą, jakie sposoby i środki manipulacji zostały zastosowane w obejrzanych programach oraz do kogo (przeciw komu?) zostały skierowane.

Ćwiczenie 11.

Medialny wizerunek w filmie i na portalu społecznościowym

Obejrzyj z uczniami film *Ojciec i syn w podróży* Marcela Łozińskiego. Poproś uczniów, aby podczas projekcji filmu wynotowali/zapamiętali szczegóły z biografii Marcela lub Pawła. Zadaniem uczniów jest stworzenie profilu głównego bohatera, analogicznego, jaki sami tworzą na portalu społecznościowym Facebook. Poproś, aby na podstawie kart pracy oraz obejrzanego filmu przedstawili sylwetkę Marcela Łozińskiego lub Pawła Łozińskiego (do wyboru).

Po skompletowaniu wypowiedzi składających się na portret bohatera zajęć oraz jego relacji z synem (ojcem) poproś uczniów, aby wyobrazili sobie, że ich ojcowie są sławnymi bohaterami popkultury. Na podstawie „facebookowych profili” zastanówcie się wspólnie, które z informacji bylibyście gotowi udostępnić publicznie, a które wolelibyście zachować tylko dla siebie. Czy udostępnienie różnych informacji o bliskich może wpłynąć na postrzeganie uczniów przez inne osoby? W podsumowaniu postaraj się uzyskać odpowiedź na pytanie, czy i jak zmienił się wizerunek ojca i syna po uczestnictwie w filmie i ujawnieniu różnych faktów z życia?

Na zakończenie zajęć poproś uczniów, aby emotikonami, znanymi między innymi z komunikacji poprzez portal Facebook, ocenili bohatera: kciuk w górę – polubiłem bohatera, kciuk w dół – nie polubiłem bohatera, kciuk w bok – bohater jest mi obojętny.

Imię:	Nazwisko:	Pseudonim:
Kraj urodzenia:	Miasto urodzenia:	Miejsce życia:

Rodzina:	Znajomi:	Grupy:
Studiował:	Pracował w:	Wydarzenia z życia:
Lubi:	Zainteresowania:	Filozofia:

Cytaty:

Ćwiczenie 12.

Regulaminowe pułapki

Celem zadania jest uświadomienie uczniom konieczności czytania regulaminów stron, serwisów i portali internetowych przed ich akceptacją. Nauczyciel rozdaje uczniom wydrukowane fragmenty fikcyjnego regulaminu portalu społecznościowego.

TREŚCI I DANE UŻYTKOWNIKÓW

- ▶ Użytkownik, publikując lub udostępniając w serwisie jakiegokolwiek materiały, uznany jest za ich autora i właściciela.
- ▶ Prawa majątkowe dotyczące opublikowanych lub udostępnionych przez użytkownika materiałów automatycznie przechodzą na właściciela serwisu.
- ▶ Za udostępniony materiał użytkownik ponosi odpowiedzialność, bez względu na prawo państwowe lub stanowe, któremu podlegają odbiorcy opublikowanego przez użytkownika materiału.
- ▶ Usunięcie przez użytkownika z serwisu opublikowanych wcześniej materiałów nie powoduje utraty praw majątkowych właściciela serwisu, z wyjątkiem sytuacji spornych, w których właściciel serwisu może dobrowolnie (odpłatnie lub nieodpłatnie) zrzec się przysługujących mu praw majątkowych. Bezpieczeństwo

- ▶ Staramy się, aby serwis był bezpieczny. Nie udzielamy jednak żadnej gwarancji bezpieczeństwa użytkowników. Za bezpieczeństwo serwisu odpowiedzialni są sami użytkownicy.
- ▶ Kategorycznie zabronione jest publikowanie materiałów komercyjnych w serwisie bez wcześniejszych ustaleń z administratorem serwisu wyznaczonym przez właściciela. O komercyjnym charakterze opublikowanego materiału decyduje administrator.
- ▶ Zabrania się przysyłania przez użytkowników serwisu wirusów i złośliwego oprogramowania, z wyjątkiem sytuacji ustalonych z administratorem serwisu.
- ▶ Dozwolone jest atakowanie, zastraszanie i nękanie innych użytkowników jedynie po uzyskaniu zgody administratora serwisu.
- ▶ Dozwolone jest publikowanie treści, które: nawołują do nienawiści, są groźbami lub pornografią, nawołują do przemocy, bez konieczności uzyskania zgody administratora serwisu. Za prawne konsekwencje ww. zachowań **właściciel serwisu ani osoby związane z administracją serwisu nie odpowiadają. Po zapoznaniu się z tekstem nauczyciel prosi, aby uczniowie zaznaczyli wszystkie miejsca, które budzą ich wątpliwości lub podejrzenia. Po wykonaniu ćwiczenia prowadzący omawia z uczniami zaznaczone fragmenty oraz ustalają, czy są one zgodne z obowiązującym w Polsce prawem.**

Ćwiczenie 13.

Gatunki dziennikarskie

Celem zajęć jest zebranie informacji o gatunkach dziennikarskich (ze szczególnym uwzględnieniem dziennikarstwa prasowego i internetowego) oraz budowanie nawyku dokonywania świadomego wyboru wśród propozycji różnych mediów.

Przed zajęciami nauczyciel prosi uczniów, aby każdy z nich zastanowił się, jak powinno wyglądać i z jakich części powinno się składać czasopismo (lub portal internetowy) skierowane właśnie do niego (spersonalizowane), a także, by uczniowie zebrali wycinki prasowe z różnego rodzaju czasopism (lub

wydruki z portali internetowych). Prowadzący gromadzi w klasie materiały pomocnicze dotyczące warsztatu dziennikarza prasowego i internetowego. Na początku zajęć uczniowie powinni zorientować się, jakie zagadnienia dominują w przyniesionych materiałach prasowych, po czym dobrać się w grupy osób o podobnych zainteresowaniach oraz oczekiwaniach względem mediów (po 4–5 osób). Aby zawęzić materiał, nad którym będą pracowali, muszą spośród wspólnie zebranych materiałów wybrać kilka (8–9) najbardziej interesujących, a jednocześnie zróżnicowanych pod względem formy. Następnie uczniowie w grupach czytają swoje teksty i określają, do jakiego gatunku dziennikarskiego należą (jeśli będą mieli z tym trudności, nauczyciel może ich odesłać do materiałów pomocniczych i źródeł internetowych). Potem sprawdzają, czy dobrze określili gatunek dziennikarski, w razie potrzeby korzystają z pomocy nauczyciela. Następnie prowadzący prosi, aby zaklasyfikowane gatunkowo materiały podzielili na trzy rodzaje: informacyjne, publicystyczne oraz pograniczne, określane jest kryterium tego podziału. Następnie grupy kolejno wymieniają, jakie wśród swoich tekstów znaleźli gatunki informacyjne, jakie publicystyczne, a jakie mieszane (jeśli istnieje taka potrzeba, uczniowie zapisują informacje w postaci mapy, schematu lub tabeli).

Na zakończenie zajęć nauczyciel prosi o zaprojektowanie (w domu) idealnego dla danej grupy czasopisma/portalu internetowego lub wybranie spośród istniejących. Podsumowanie zajęć będzie stanowiło zebranie najważniejszych kryteriów, jakimi uczniowie kierują się przy wyborze czasopism i portali (ale również programów telewizyjnych).

Ćwiczenie 14.

Osobowości polskiego dziennikarstwa

Ćwiczenie ma na celu zwrócenie uwagi na specyfikę zawodu dziennikarza, kryteria oceny pracy dziennikarskiej oraz na konkretnych przedstawicieli tego zawodu, którzy są szczególnie cenieni.

Przed zajęciami nauczyciel przygotowuje trzy plansze z dużymi napisami: DZIENNIKARZ, OSOBOWOŚĆ, AUTORYTET. Proponuje również uczniom

przeprowadzenie wśród bliskich i znajomych (w różnym wieku) krótkiej ankiety, w której respondenci wymienią nazwiska szczególnie cenionych dziennikarzy zajmujących się różnymi dziedzinami (np. publicystyka, kultura, sport) oraz krótkie uzasadnienie wyboru. Prosi też chętnego ucznia o przygotowanie informacji (np. w formie prezentacji multimedialnej) na temat plebiscytów na osobowość dziennikarską roku, które odbyły się w ciągu ostatnich dwóch lat, oraz zwrócenie uwagi, kto te osobowości wybierał (środowisko dziennikarskie czy odbiorcy).

Na początku zajęć nauczyciel zwraca uwagę uczniów na plansze z napisami i prosi o wyjaśnienie: kim jest dziennikarz?, na czym polega jego zawód?, jakie są rodzaje dziennikarstwa? Jeśli istnieje potrzeba, odsyła uczniów do źródeł internetowych. Najważniejsze informacje zapisuje po jednej stronie planszy. Następnie rozdaje uczniom kartki samoprzylepne w dwóch kolorach – na kartkach w jednym kolorze mają zapisać umiejętności, jakie powinien mieć dziennikarz, na drugich zaś, jakimi cechami powinien się charakteryzować. Uczniowie omawiają to zadanie w parach, po czym ustalają wspólne zapisy. Prowadzący poleca uczniom przyklejenie po wolnej stronie planszy: na górze umiejętności, na dole cech. Następnie prosi o wyjaśnienie, kim według nich jest autorytet, i zapisuje odpowiedzi na odpowiedniej planszy. Uczniowie mają się też zastanowić, kto dla nich jest autorytetem, a także wyjaśnić, o kim się mówi, że jest osobowością – uczniowie lub nauczyciel zapisują cechy na trzeciej planszy. Następnie nauczyciel dzieli tablicę na trzy części (publicystyka, kultura, sport) i prosi uczniów kolejno o wpisywanie w odpowiednie miejsca nazwisk dziennikarzy zajmujących się poszczególnymi dziedzinami, którzy pojawili się w przeprowadzonych przez nich ankietach. Przy powtarzających się nazwiskach uczniowie stawiają kreski. Na zakończenie nauczyciel zwraca uwagę, które nazwiska pojawiły się w ankietach najczęściej. Prosi ucznia, który przygotowywał prezentację o laureatach plebiscytu na dziennikarską osobowość roku, o przedstawienie efektów swoich poszukiwań. Prowadzący inicjuje dyskusję na temat powodów szczególnej popularności wymienionych dziennikarzy, uczniowie zaś mają się zastanowić, czy spełniają oni zebrane przez nich kryteria związane z byciem osobowością, autorytetem i dobrym dziennikarzem? Nauczyciel wyjaśnia przy okazji pojęcie „czwarta władza” oraz zwraca uwagę na autentyczny wpływ dziennikarzy na obraz rzeczywistości oraz

sposób widzenia świata przez ludzi. Jeśli wśród wymienianych podczas zajęć nazwisk nie pojawiają się: Ryszard Kapuściński, Wojciech Tochman, Mariusz Szczygieł, Wojciech Jagielski, Melchior Wańkowicz, Zygmunt Kałużyński, Jacek Hugo-Bader, Tadeusz Sobolewski, Barbara Hollender, nauczyciel prosi o zdobycie informacji na ich temat w domu i refleksję, czy zasługują na miano osobowości polskiego dziennikarstwa.

Ćwiczenie 15.

Międzymedialne narracje

Ćwiczenie ma na celu wskazanie różnych sposobów komunikowania podobnych treści, w zależności od kontekstu oraz formy wypowiedzi. Wykorzystujemy w niej elementy metody stosowanej w antropologii kulturowej, etnografii i socjologii, znanej pod nazwą **storytelling**. Pierwotnie zakładała ona, że opowiadanie historii jest naturalnym sposobem wymiany doświadczeń ludzi, a w związku z tym poprzez zbieranie opowieści dokonuje się badania w sposób najmniej inwazyjny i najmniej podatny na zakłócenia poprzez sam proces badania. W ćwiczeniu wykonywanym wraz z uczniami dodatkowo wykorzystujemy nawyki medialno-kulturowe uczniów oraz ich doświadczenie komunikacyjne, znane z codziennego życia.

Nauczyciel dzieli uczniów na sześć grup (3-5 osób). Każda z grup otrzymuje identyczny zestaw ilustracji – nie ma znaczenia, co się na nich znajduje, ważne jest jedynie, aby ilustracje były jak najmniej złożone, tzn. zawierały konkretny przedmiot, symbol lub osobę. Do wykonania ćwiczenia będzie potrzebnych sześć zestawów ilustracji. Każdy zestaw powinien składać się z 5-8 obrazków. Zadaniem uczniów jest ułożenie historii, w której występować będą wszystkie przedmioty, symbole lub osoby widoczne na ilustracjach. Uwaga: nauczyciel nie powinien sugerować uczniom, co mają przedstawić w wymyślonych przez siebie historiach, a jedynie formę, w jakiej mają to zrobić. Uczniowie pracują w zespołach, więc warto w tym celu odpowiednio zaaranżować przestrzeń klasy. Przed przystąpieniem do wykonywania ćwiczenia nauczyciel sugeruje uczniom, aby w swych zespołach wybrali osobę, która będzie prezentować

wyniki ćwiczenia. Zwraca uwagę, aby w przygotowywanych komunikatach posługiwali się jedynie słowem, a nie gestem lub rekwizytem. Przygotowuje też sześć kartek losów, na których wypisuje formy, w jakich zespoły mają przedstawić ułożone przez siebie historie: 1. News telewizyjny, 2. Reklama telewizyjna, 3. Słuchowisko radiowe, 4. Relacja telefoniczna składana koledze/koleżance, 5. Relacja przedstawiana na wideoblogu, 6. Komunikat zostawiany na poczcie głosowej/automatycznej sekretarce. Na przygotowanie do prezentacji nauczyciel wyznacza uczniom określony czas (np. 10 min). Prosi o prezentacje przygotowanych komunikatów.

Po zakończeniu prezentacji nauczyciel zleca uczniom wskazanie środków językowych wykorzystanych w komunikatach oraz określenie sposobu komunikacji (komunikacja pośrednia lub bezpośrednia). Prowadzący charakteryzuje wraz z podopiecznymi media, poprzez które się wypowiadali, i omawia sposób doboru formy wypowiedzi dla konkretnego medium.

Ćwiczenie 16.

Reklama jako forma komunikacji

Ćwiczenie ma na celu zwrócenie uwagi na sposoby oddziaływania komunikatów reklamowych na odbiorców, a także na różnorodność konstrukcyjną tych komunikatów, zależną od kanałów komunikacyjnych (mediów), za pomocą których są przekazywane.

Przed zajęciami prowadzący prosi uczniów, aby zwrócili uwagę na reklamy, z którymi stykają się na co dzień, oraz zastanowili się: w jaki sposób (jakimi drogami) reklama dociera do odbiorców, czym różnią się komunikaty reklamowe prezentowane w różnych mediach, jakie reklamy przyciągają uwagę odbiorców, które reklamy wydają się skuteczne, co jest źródłem skuteczności reklamy, co może być reklamowane?

Na początku zajęć nauczyciel inicjuje rozmowę, podczas której uczniowie dzielą się zdobytymi informacjami oraz obserwacjami i refleksjami na temat analizowanych w domu reklam, odpowiadają na pytania zadane przed lekcją.

Nauczyciel moderuje rozmowę, uzupełnia i porządkuje wiedzę. Następnie informuje uczniów, że zostali poproszeni przez dyrekcję i grono pedagogiczne o przygotowanie kampanii wizerunkowo-promocyjnej szkoły. Kampania ta adresowana będzie do uczniów ostatnich klas gimnazjum. Aby zrealizować to zadanie i przygotować spójną kampanię, uczestnicy zajęć powinni wspólnie się zastanowić, jakie są główne atuty ich szkoły oraz jakie aspekty życia szkolnego mogą przyciągnąć nowych uczniów. Następnie prowadzący dzieli uczniów na cztery grupy i przydziela im zadania:

- ▶ Grupa 1 opracuje scenariusz krótkiego spotu reklamowego, w którym szczególna uwaga zwrócona będzie między innymi na: przyjazną atmosferę w szkole, dobre relacje pomiędzy uczniami i gronem pedagogicznym, atrakcyjność wizualną placówki, dobre wyniki na egzaminie maturalnym i inne aspekty, które uczniowie uważają za istotne;
- ▶ Grupa 2 zaprojektuje baner reklamowy do zamieszczenia na stronie internetowej szkoły. Zadaniem uczniów będzie przygotowanie tekstu (w tym hasła reklamowego) oraz opracowanie graficzne baneru (nawiązującego do szaty graficznej strony internetowej szkoły);
- ▶ Grupa 3 opracuje plan kampanii wizerunkowej szkoły na portalu społecznościowym i przygotuje dwa pierwsze posty do zamieszczenia na facebookowej stronie placówki. Przed przystąpieniem do pracy uczniowie ustalają w grupie, jakie aspekty wizerunku szkoły chcą promować (np.: szkoła przyjazna uczniom, szkoła sukcesów w olimpiadach, szkoła realizująca projekty międzynarodowe itd.);
- ▶ Grupa 4 opracuje treść i formę graficzną ulotki informacyjnej, która będzie rozdawana uczniom gimnazjów podczas targów edukacyjnych. Przed przystąpieniem do pracy nad treścią ulotki uczniowie (korzystając także z własnego doświadczenia) ustalają, jakie informacje są potrzebne kandydatom i ich rodzicom.

Po wykonaniu zadania poszczególne grupy prezentują efekty swojej pracy. Każda prezentacja jest omawiana przez pozostałych uczniów i nauczyciela. Wskazywane są mocne i słabe strony pomysłów. Uczestnicy zajęć zastanawiają się wspólnie: czy opracowane komunikaty reklamowe dostosowane są do medium, za pomocą którego będą rozpowszechniane?, czy zostały dostosowane do adresata?, czy są atrakcyjne, przyciągają uwagę?, czy uwzględniają niezbędne

informacje?, jaki wizerunek szkoły promują?

Na zakończenie zajęć nauczyciel prosi uczniów o własną refleksję na temat wpływu komunikatów reklamowych na ich decyzje i zachowania konsumenckie.

Ćwiczenie 17.

Pionierzy polskiej kinematografii

Celem zajęć jest przedstawienie uczniom pierwszych osiągnięć polskiej kinematografii, a także uświadomienie wkładu polskich wynalazców i innowatorów w rozwój refleksji i praktyki filmowej.

Nauczyciel inicjuje dyskusję związaną z pojęciem „początek” – z czym uczniom kojarzą się ich pierwsze kroki w nauce, edukacji, pasjach? Nauczyciel razem z uczniami zastanawia się, kim jest pionier? Co jest najważniejsze w byciu pionierem: innowacja, odkrycie, wizja, poszukiwanie, nowy język, przypadek? Po krótkim wprowadzeniu uczniowie oglądają **pierwsze 10 minut wykładu prof. Tadeusza Lubelskiego na temat początków polskiego kina.**

Po projekcji wypisują na tablicy po kolei najważniejsze fakty dotyczące początków kina zapamiętane z wykładu – data pierwszego pokazu, znaczące nazwiska (Aleksander Hertz, Władysław i Antoni Krzemińscy, Władysław Starewicz), wynalazki (aeroskop, kinetoskop, obturator, pleograf), określenia (np. kino jarmarczne, kinoteatr, ożywione fotografie). Nauczyciel regularnie uzupełnia zapamiętane przez uczniów informacje o istotne fakty, wydarzenia i nazwiska.

W drugiej części zajęć uczniowie oglądają trailer filmu **Kazimierz Prószyński - Geniusz nr 129957** Bartosza Paducha. Po projekcji nauczyciel czyta fragment Nowego źródła historii Bolesława Matuszewskiego. Uczniowie są dzieleni na dwie grupy: jedna z nich ma przeczytać biografię Kazimierza Prószyńskiego, druga – Bolesława Matuszewskiego na portalu www.culture.pl. Po ok. 10–12 minutach uczniowie spotykają się w duetach Matuszewski – Prószyński i wcielają się w rolę osoby, o której czytali. Mogą mieć do dyspozycji przykładowy

poniższy zestaw pytań, ale mogą także rozmawiać swobodnie, wcielając się w postacie. Celem jest udzielenie i pozyskanie informacji na temat pionierów kina. 1. Kim jesteś? 2. Co cię interesuje w kinie? Dlaczego jest ono dla ciebie ważne? 3. Co chcesz osiągnąć? 4. Co jest najtrudniejsze w dziedzinie, którą się zajmujesz? 5. Twoje największe marzenie?

Po wymianie informacji uczniowie, którzy czytali biografię Bolesława Matuszewskiego, odpowiadają na pytania z listy dotyczące Kazimierza Prószyńskiego, a ci, którzy czytali biografię Kazimierza Prószyńskiego, odpowiadają na pytania dotyczące Bolesława Matuszewskiego. Na koniec zajęć nauczyciel poleca uczniom film *Hugo i jego wynalazek* Martina Scorsese, inspirowany biografią Georges'a Mélièsa, francuskiego pioniera kina.

Ćwiczenie 18.

Wybitni twórcy polskiego i światowego kina

Celem zajęć jest przedstawienie najważniejszych postaci polskiego i światowego kina w kontekście sytuacji społeczno-politycznej, a także zachęcenie uczniów do poznania arcydzieł polskiej kinematografii i refleksji nad pojęciem „autora” w kontekście sztuki filmowej.

Przed zajęciami uczniowie są proszeni o obejrzenie filmu *Amator* Krzysztofa Kieślowskiego.

Na początku zajęć nauczyciel pokazuje uczniom trailer *KINA RP. Martin Scorsese Presents Masterpieces of Polish Cinema*. Przed projekcją materiału uczniowie są proszeni o notowanie wymienianych przez reżysera filmów, nazwisk i cech polskiego kina.

Po projekcji nauczyciel tworzy na tablicy mapę myśli z centralnym pojęciem „polskie kino”. Uczniowie podchodzą i zapisują na niej to, co zapamiętali

z obejrzanego materiału lub własne skojarzenia. Do każdego pojęcia ucznia nauczyciel stara się dopisać powiązane z nim terminy, definicje, nazwiska – np. do pojęcia „społeczne zaangażowanie” prowadzący może dopisać „kino moralnego niepokoju”. Po stworzeniu mapy myśli nauczyciel prosi uczniów o dobranie się w duety. Rozdziela zapisane na tablicy pojęcia, nazwiska, tytuły. Część par dostaje za zadanie wyszukanie informacji biograficznych na temat konkretnych twórców (np. Andrzej Wajda, Roman Polański, Agnieszka Holland, Krzysztof Kieślowski, Wojciech Smarzowski, Małgorzata Szumowska), inni otrzymują tytuły filmów (np. *Dwaj ludzie z szafą*, *Nóż w wodzie*, *Kanał*, *Popiół i diament*, *Wesele*, *Tajemniczy ogród*), a pozostali – pojęcia (szkoła polska, kino moralnego niepokoju, zespół filmowy, kolaudacja, cenzura filmowa). Uczniowie przy wyszukiwaniu informacji mogą korzystać z telefonów komórkowych.

Po ok. 10 minutach nauczyciel inicjuje dyskusję dotyczącą polskiego kina, nakreślając z uczniami jego specyfikę, tradycje i umieszczając je w kontekście międzynarodowym (np. poprzez zaznaczenie powiązań szkoły polskiej z dokonaniem neorealizmu). 1. Warto uczniów zachęcić do samodzielnego wyboru i nie sugerować im gotowych zestawów, tak żeby wyobrażali sobie tworzone media w znanej im codziennej rzeczywistości informacyjnej. 2. Pomimo pewnych ram związanych z formułą każdego z kanałów pozwalają one czasami na różne sposoby publikacji – np. Instagram oferuje publikowanie zdjęć i tzw. stories, a Facebook pozwala na tworzenie grup lub fanpejdzy. 3. Plakaty mogą być przygotowane również w oparciu o narzędzia do tworzenia map myśli (np. Coggle) lub do tworzenia różnorodnych form graficznych (np. Canva) czy infografik (np. Piktochart). 4. Ćwiczenie możliwe jest do zrealizowania również w formie zdalnej. Można je wykonać zarówno w oparciu o platformy społecznościowe, np. tzw. live nauczyciela w grupie na Facebooku lub przygotowane krótkie nagranie z informacjami, następnie dyskusja tekstowa pod postem, podział na grupy i wspólna praca uczniów w grupach komunikatora (Messenger), lub w oparciu o narzędzia pracy chmurowej (np. Dysk Google). Możliwe jest również wykorzystanie platformy do pracy zdalnej (np. Zoom, MS Teams, Clickmeeting i inne). Nauczyciel prowadzi dyskusję, zmierzając w stronę pytania, kim jest autor filmowy, w jaki sposób kontekst społeczny, ekonomiczny, polityczny wpływa na artystę, powołując się także na twórców światowego kina, m.in. Stanleya Kubricka czy Stevena Spielberga.

Uczniowie powinni wykorzystać informacje, które zdobyli podczas researchu w czasie lekcji. Dyskusja prowadzi do analizy filmu *Amator*, refleksji nad rolą i etyką reżysera, operatora, scenarzysty.

Na koniec zajęć nauczyciel pokazuje ostatnią scenę z filmu *Amator* i dyskutuje z uczniami o tym, jak rozumieją odwrócenie kamery przez bohatera w swoją stronę, czy widzą różnicę między tym gestem a portretowaniem siebie w mediach społecznościowych.

Ćwiczenie 19.

System medialny w Polsce

Celem ćwiczenia jest wzmocnienie wśród uczniów poczucia, że w systemie medialnym jest miejsce na oddolne przekazy i że do różnych odbiorców można trafić za pomocą odpowiednio dobranych komunikatów. W dzisiejszym, rozszerzonym cyfrowo świecie coraz częściej mamy do czynienia z chmurą kanałów komunikowania przygotowywanych pod jedną marką (instytucjonalną firmową, osobistą itp.), a nie jednym kanałem.

Uczniowie tworzą zespoły trzy- lub czteroosobowe i ustalają nazwę, pod jaką będą funkcjonować wyobrażone przez nich kanały. Zadanie polega na wymyśleniu grupy kanałów oferujących komunikaty dla różnych odbiorców lub użytkowników. Każda grupa tworzy listę czterech kanałów – określa, jakie media lub platformy medialne zostaną wykorzystane (np. zestaw: TikTok, Instagram, Vlog i blog z podcastami¹). Następnie wybierana jest tematyka wspólna dla wszystkich kanałów wymyślanych przez grupę. Każda drużyna na karcie flipchartu rysuje mapę myśli, na której przedstawia cztery wybrane kanały. Przy każdym z nich powinny znaleźć się informacje o potencjalnych odbiorcach, formie przekazywanych komunikatów², sposobach komunikowania z użytkownikami.

Grupy prezentują swoje plakaty i omawiają je. Wspólnie z nauczycielem tworzą listę zasad dobrej komunikacji, których warto przestrzegać bez względu

na wybrane medium. Ćwiczenie kończy się podsumowaniem w formie dyskusji – dlaczego warto tworzyć samodzielnie lub w zespołach wartościowe komunikaty i dlaczego odpowiedni dobór kanału oraz form medialnych jest istotny.

Ćwiczenie 20.

Serial – od telenoweli do Netfliksa

Celem zajęć jest wyjaśnienie pojęć związanych ze współczesnymi serialami, a także nakreślenie rysu historycznego i kontekstu społeczno-kulturowego, który ukształtował nawyki odbiorcze widzów seriali.

Przed zajęciami nauczyciel prosi uczniów o ponowne obejrzenie pierwszego odcinka swojego ulubionego serialu i zanotowanie 5–10 najważniejszych cech, które stanowią o jego wyjątkowości i sprawiają, że chce się do niego wracać.

Na początku zajęć uczniowie losują po jednym pojęciu związanym z serialami. Prowadzący prosi uczniów o próbę samodzielnego stworzenia definicji i podanie do niej przykładu z obejrzanego na zajęciach serialu. Zestaw pojęć do losowania to m.in. binge-watching, crossover, easter egg, fanart, fandom, fanfiction, gadżet, guilty pleasure, identyfikacja emocjonalna, kultowość, pilot, retroactive continuity (retcon), rewatch, schematyczność fabularna, spin-off, spoiler, show runner. Uczniowie, którzy nie wiedzą, co znaczy dane pojęcie, są zachęceni do wymyślenia, z czym może się ono wiązać. Po kilku minutach nauczyciel pozwala uczniom sięgnąć po telefony, wyszukać w sieci dane pojęcie i uzupełnić lub zmodyfikować własną definicję o istotne informacje. Nauczyciel inicjuje dyskusję 71 dotyczącą sposobów oglądania seriali, różnicy między odbiorem filmu a serialu, hybrydycznością gatunkową serii i seriali, a także kontekstem historycznym. Kiedy w dyskusji pojawia się pojęcie wylosowane przez któregoś z uczniów, zapisuje on definicję na tablicy i dzieli się przykładem z obejrzanego na zajęciach serialu. W ten sposób na tablicy powstaje minisłownik.

W drugiej części zajęć nauczyciel dzieli klasę na dwie grupy – jedna to zwolennicy seriali i filmów DC Comics, a druga to zwolennicy historii Marvela.

Uczniowie z każdej grupy mają stworzyć listę przynajmniej pięciu zalet historii z danej wytwórni, wykorzystując poznane w pierwszej części zajęć pojęcia i konkretne przykłady. Po ok. 7–10 minutach przygotowań do dyskusji grupy naprzemiennie podają argumenty. Nauczyciel ogłasza zwycięzcę debaty, przytaczając trafne wypowiedzi danej grupy i biorąc pod uwagę kulturę dyskusji.

Na koniec zajęć nauczyciel pokazuje uczniom fragmenty pierwszych serii, podając przykład innego rodzaju superbohaterów – komików Harolda Lloyda i inspirowanego się nim Charlesa Chaplina, którzy jako filmowcy związani z początkami sztuki filmowej stworzyli rozpoznawalną, powtarzającą się w kolejnych dziełach postać. Wykorzystywali seryjność, kultowość oraz przyzwyczajanie widzów do bohatera i jego perypetii. Nauczyciel kończy zajęcia krótkim podsumowaniem dotyczącym związków serialu i kina.

Ćwiczenie 21.

Przemysł filmowy, box office, instytucje finansujące polską twórczość filmową

Celem ćwiczenia jest utrwalenie wiadomości dotyczących instytucji finansujących polską twórczość filmową oraz inspirowanie uczniów do dyskusji i aktywności twórczej.

Nauczyciel dzieli grupę na trzy drużyny. Jedna staje się zespołem reklamującym multipleksy, druga ma za zadanie zareklamować kina studyjne. W trzeciej zaś są osoby, które po zakończeniu dyskusji zdecydują, która z drużyn bardziej przekonała ich do siebie. Uczniowie z dwóch pierwszych drużyn, wykorzystując różne techniki perswazji (język, środki niewerbalne, argumenty), mają przekonać członków trzeciej drużyny do multipleksu lub kina studyjnego. Powinni w tym celu wykorzystać wiadomości dotyczące specyfiki kin, a więc ich repertuaru, zasad funkcjonowania, architektury czy ekonomii. Wygrywa ta drużyna, która przekona jak najwięcej osób z pozostałej części klasy.

Następnie nauczyciel wprowadza temat instytucji dotujących kino, zwracając uwagę, że gdyby nie one, nie istniałyby także najpewniej kina. Dalej uczniowie, pracując metodą „burzy mózgów”, wymieniają znane im instytucje wspierające kino (nauczyciel może pomóc podzielić je na publiczne i inne).

W kolejnej części lekcji nauczyciel dzieli klasę na tyle grup, ile jest wymienionych instytucji. Najpierw zadaniem grupy jest znalezienie informacji o instytucji i dokonanie ich selekcji – tak aby prezentacja zadań oraz roli instytucji trwała najwyżej minutę.

Następnie uczniowie wcielają się w producentów filmowych, którzy chcą pozyskać dotację na swój film w wybranej instytucji. Zadaniem każdego z uczniów jest przygotowanie krótkiej, ale przekonującej reklamy swojego produktu filmowego w dowolnej formie.

Uwaga! Zadanie to można potraktować jako dłuższe zadanie projektowe, a uczniowie, przygotowując reklamę, mogą korzystać z różnych narzędzi technologii informacyjno-komunikacyjnej, np. jamboard (Google), linoit czy flipgrid. Na końcu lekcji uczniowie oceniają, co było najtrudniejsze w tym zadaniu.

Ćwiczenie 22.

Mistrzowie polskiej animacji

Celem ćwiczenia jest zwrócenie uwagi uczniów na osiągnięcia polskich twórców w dziedzinie animacji filmowej, zyskanie podstawowej wiedzy na temat tego rodzaju filmowego i zachęcenie uczniów do ekspresji twórczej.

Przed zajęciami nauczyciel zaleca uczniom o obejrzenie filmów animowanych: *Ostry film zaangażowany* Juliana Antoniszczaka, *Łagodna* Piotra Dumały, *Tango* Zbigniewa Rybczyńskiego oraz *Katedra* Tomasza Bagińskiego. Prowadzący dzieli tablicę na cztery części odpowiadające każdemu z filmów, po czym prosi uczniów, aby podchodzili po kolei do tablicy i zapisywali na niej jedno pojęcie,

skojarzenie lub emocję związane z filmem. W ten sposób powstaje mapa myśli na temat obejrzanych utworów stworzona przez wszystkich uczniów.

Prowadzący dzieli klasę na cztery grupy. Każda z grup losuje jeden z czterech tytułów filmów, i razem z prowadzącym wybiera z tablicy pojęcie, emocję, skojarzenie, które najtrafniej opowiada o danym filmie (np. Łagodna – samotność; Tango – zagubienie; Katedra – strach; Ostry film zaangażowany – śmiech). Ważne, aby grupy nie znały nawzajem swoich haseł. Każda grupa w swoim gronie ma przez kilka minut zastanawiać się, jak narysować na tablicy daną emocję lub pojęcie (mogą w tym czasie zrobić próbne szkice), po czym rozpoczynają się rysunkowe „kalambury” dotyczące filmów. Dana grupa w kilkuosobowym składzie tworzy na tablicy szybki, wspólny szkic emocji lub pojęcia związanego z danym filmem, a pozostałe grupy mają rozszyfrować rysunek. Po odgadnięciu pojęcia uczniowie opowiadają, dlaczego narysowali poszczególne elementy, z czym im się skojarzyły i jak rozumieją dane skojarzenie w kontekście filmu. Robią także swoimi telefonami zdjęcia rysunku, który przed chwilą stworzyli na tablicy. Prowadzący po prezentacji każdej grupy opowiada o danym filmie, podaje podstawowe informacje na temat twórców, techniki i kontekstu, w jakim film powstał.

Na koniec zajęć, po występie wszystkich grup, nauczyciel i uczniowie próbują sformułować definicję animacji na bazie wspólnego doświadczenia podczas lekcji i obejrzanych filmów. Prowadzący kładzie nacisk na pojęcia abstrakcji i walorów plastycznych, które przekładają się na emocje widza.

Ćwiczenie 23.

Autotematyzm i autobiografizm w kinie polskim

Zajęcia mają uświadomić uczniom rolę biografii w procesie tworzenia języka filmowego, a także wyodrębnić struktury narracyjne i elementy języka audio-wizualnego, których celem jest ujawnienie na ekranie kulis powstawania filmu.

Przed zajęciami uczniowie proszeni są o obejrzenie dwóch filmów dokumentalnych: *Gadające głowy* Krzysztofa Kieślowskiego i *Ćwiczenia warsztatowe* Marcela Łozińskiego.

Na początku lekcji nauczyciel pyta uczniów o filmy i seriale, w których twórca złamał „czwartą ścianę”: pojawił się, ujawnił swoją ekipę filmową, użył niestandardowych środków filmowych, które naruszyły podział na linii twórca–odbiorca. Po wymienieniu kilku lub kilkunastu przykładów nauczyciel systematyzuje je, hasłowo nazywa i wypisuje na tablicy (np. spojrzenie w kamerę, kamea, POV, alter ego). Następnie uczniowie w pięcioosobowych grupach dyskutują o tym, po co reżyser i ekipa sugerują widzowi swoją obecność w świecie przedstawionym filmu? Każda grupa wypisuje na tablicy przynajmniej jeden powód zastosowania takiego zabiegu, ale ponieważ punkty na tablicy nie mogą się powtarzać, każda kolejna grupa ma trudniejsze zadanie. Reszta klasy może im wówczas pomóc.

W drugiej części zajęć każdy osoba ma się zastanowić nad tym, jakie wydarzenie z jej życia mogłoby stać się materiałem na film dokumentalny lub scenariusz filmu fabularnego. Uczniowie otrzymują w tym celu arkusze z pytaniami: Kto? Gdzie? Z kim? W jakim celu? Jak to się kończy? Mają się zastanowić nad sobą jako bohaterem filmowym i nad swoim wspomnieniem jako materiałem narracyjnym. W trakcie omówienia nauczyciel prosi chętnych o przeczytanie odpowiedzi na te bazowe pytania. Jeśli uczniowie nie chcą przedstawić swoich prac, może to być powód 73 do zainicjowania dyskusji o etyce zawodu filmowca, o wykorzystywaniu w pracy realnych zdarzeń i osób, o łatwości w dzieleniu się swoimi zdjęciami i przemyśleniami w mediach społecznościowych, o trudnościach w opowiedzeniu o sobie bezpośrednio.

Na koniec zajęć nauczyciel prosi uczniów o dobranie się w duety z tymi osobami z klasy, które najmniej poznały się do tej pory. Uczniowie wymieniają się swoimi telefonami. Nagrywają dwa filmy, w których zadają sobie nawzajem pytania z filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Gadające głowy*: Kim jesteś? i Czego byś chciał? W jednym nagraniu są reżyserem, w drugim osobą odpowiadającą. Ważne jest to, aby odpowiedź danego ucznia była nagrana jego telefonem, tak by mógł do niej wrócić po czasie i by nagranie nie było wykorzystane bez jego zgody.

Ćwiczenie 24

Odnosi się do tematów:

Konteksty psychologiczne, społeczne i polityczne w polskim kinie oraz Filozofia a kino oraz Komunikacja w social mediach.

Dekonstrukcja i rekonstrukcja – analiza i interpretacja psychologicznej konstrukcji bohaterki filmu *Pokot* w reżyserii Agnieszki Holland

Część 1

DEKONSTRUKACJA

Przeanalizuj cztery kluczowe sceny z filmu *Pokot*, uzupełniając poniższą tabelę. Skup się na precyzyjnym opisie i głębokiej interpretacji, odwołując się do konkretnych elementów dzieła filmowego. Twoim celem jest zdekonstruowanie postaci Janiny Duszejko, by zrozumieć jej psychologiczną złożoność i ewolucję.

Scena	Działania i słowa postaci	Motywacje jawne ukryte	Relacje z innymi postaciami	Środki filmowe (gra aktorska, kadr, montaż, dźwięk)
Odnalezienie ciała kłusownika				
Moja Interpretacja — co ta scena mówi o psychice i ewolucji Duszejko?				
Konfrontacja z księdzem w kościele				
Moja Interpretacja — co ta scena mówi o psychice i ewolucji Duszejko?				
Retrospekcja: zabójstwo Wnętrza				

Scena	Działania i słowa postaci	Motywacje jawne ukryte	Relacje z innymi postaciami	Środki filmowe (gra aktorska, kadr, montaż, dźwięk)
-------	---------------------------	------------------------	-----------------------------	---

Moja Interpretacja — co ta scena mówi o psychice i ewolucji Duszejko?

Końcowy monolog i ucieczka				
----------------------------	--	--	--	--

Moja Interpretacja — co ta scena mówi o psychice i ewolucji Duszejko?

Przygotuj wypowiedź argumentacyjną na poniższe tematy. Wypowiedź powinna posiadać następującą konstrukcję: wstęp zakończony sformułowaną tezą; rozwinięcie składające się z przynajmniej dwóch części zbudowanych na zasadzie: argument — przykład z filmu — wniosek częściowy połączony z postawioną tezą; zakończenie, czyli podsumowanie w formie wniosków powiązanych z tezą.

Temat 1: *Buntownicza z (nie)słusznej przyczyny? Odwołując się do znanych Ci koncepcji etycznych, światopoglądowych lub wyznaniowych oraz analizy filmowego kontekstu społecznego, dokonaj oceny moralnej postawy i działań Janiny Duszejko.*

Temat 2: *„Zwierzęta to nie rzeczy. To osoby”. Analizując język filmu „Pokot” (praca kamery, kompozycja kadru, montaż, dźwięk), wykaż, w jaki sposób Agnieszka Holland buduje i legitymizuje radykalną perspektywę Janiny Duszejko.*

Część 2.

REKONSTRUKCJA - ZASTOSOWANIE I KREACJA

Wyobraź sobie, że adaptujesz *Pokot* na scenę teatralną. Twoim zadaniem jest stworzenie szczegółowej notatki reżyserskiej²³ dla aktorów i scenografa. Skup

²³ * Notatka reżyserska to kluczowy dokument koncepcyjny, w którym reżyser lub reżyserka przedstawia swoją artystyczną wizję i plan realizacji dzieła filmowego lub teatralnego. Jest to swoisty

się na przedstawieniu swojej koncepcji postaci Janiny Duszejko (czy podkreślisz jej obłąd, siłę, a może tragizm?) oraz na opisie wizualnego i dramaturgicznego rozwiązania sceny finałowej (momentu ujawnienia prawdy i ucieczki). Jakie środki teatralne (światło, dźwięk, ruch sceniczny) wykorzystasz, by oddać jej stan psychiczny i dwuznaczność moralną? (Wykorzystaj wskazówki dotyczące tworzenia notatek reżyserskich).

KLUCZOWE ELEMENTY NOTATKI REŻYSERSKIEJ TO:

Główna idea i interpretacja: reżyser lub reżyserka wyjaśnia, dlaczego chce opowiedzieć tę konkretną historię i co jest w niej dla niego najważniejsze. Określa główne tematy, przesłanie oraz to, co chciałby, aby widzowie poczuili i przemyśleli po seansie. Może tu zawrzeć osobiste inspiracje, które skłoniły go do podjęcia projektu.

Analiza postaci i relacji: dokument zawiera szczegółową analizę kluczowych bohaterów – ich motywacji, celów, wewnętrznych konfliktów i ewolucji w trakcie fabuły. Reżyser opisuje również dynamikę relacji między postaciami i to, jak wpływają one na rozwój akcji.

Wizja stylistyczna i wizualna: to opis tego, jak film będzie wyglądał i brzmiał. Reżyser określa tu ogólny nastrój, paletę kolorystyczną, styl pracy kamery (np. czy będzie statyczna i obserwacyjna, czy dynamiczna i subiektywna), a także koncepcję scenografii, kostiumów i muzyki.

Wskazówki praktyczne: notatka może zawierać konkretne wytyczne dla poszczególnych członków ekipy. Na przykład, sugestie dla aktorów dotyczące łuku emocjonalnego ich postaci, czy dla operatora odnośnie do pożądanego rodzaju oświetlenia w kluczowych scenach.

pomost między literacką podstawą, a ostatecznym, audiowizualnym kształtem utworu. Dokument ten pełni funkcję zarówno manifestu artystycznego, jak i praktycznego przewodnika dla całej ekipy twórczej. Celem notatki reżyserskiej jest zapewnienie, że wszystkie osoby zaangażowane w produkcję rozumieją i pracują na rzecz spójnej, jednolitej wizji.

Podejście do adaptacji: jeśli dzieło jest adaptacją, reżyser lub reżyserka uzasadnia swoje decyzje dotyczące ewentualnych skrótów, zmian czy przesunięcia akcentów w stosunku do materiału źródłowego, wyjaśniając, jak te zabiegi służą jego autorskiej koncepcji.

Część 3

MANIFEST - PROJEKT KAMPANII SPOŁECZNEJ

Zainspirowany/a aktywizmem Janiny Duszejko, zaprojektuj koncepcję jedno-minutowego, wertykalnego video-manifestu przeznaczonego do publikacji w mediach społecznościowych (TikTok, Instagram Reels). Temat manifestu: *Wrażliwość to siła, nie słabość.*

PRZEDSTAW PROJEKT W FORMIE SCENARIUSZA, KTÓRY ZAWIERA:

Tytuł kampanii/hashtag: (np. #WrażliwośćMaMoc, #PoczujWięcej).

Opis koncepcji: (ok. 100 słów) Jaki jest główny cel i przekaz wideo? Jakie emocje chcesz wywołać u odbiorcy?

SCENARIUSZ W DWÓCH KOLUMNACH:

WIZJA: Opisz 5-7 dynamicznych ujęć, które pojawią się w wideo. Mogą to być obrazy natury, ludzkich twarzy, symboliczne gesty.

AUDIO (dźwięk, muzyka, tekst): Opisz ścieżkę dźwiękową – czy będzie to głos lektora, napisy na ekranie, fragment piosenki, efekty dźwiękowe?

Uzasadnienie: Wyjaśnij, dlaczego wybrałeś/aś takie, a nie inne środki wyrazu (np. szybki montaż, konkretny utwór muzyczny, kolorystyka), aby skutecznie dotrzeć do młodych odbiorców i zrealizować cel kampanii.

Zainspiruj się przykładami krótkich manifestów i kampanii społecznych, np. fundacji Rak'n'Roll ([link 1](#), [link 2](#)).

Pomyśl o bezpłatnych narzędziach do montażu, takich jak np. CapCut, o darmowych bibliotekach muzyki i dźwięków, np. YouTube Audio oraz o generatorach obrazów (Canva, Freepik → Flux 1.0 fast lub classic) i dźwięków (np. Suno) wykorzystujących potencjał sztucznej inteligencji.

Ćwiczenie 25 do tematów:

Kino współczesne oraz filozofia a kino oraz moralność kamery: prawda, przemoc, manipulacja oraz Konteksty psychologiczne, społeczne i polityczne w polskim kinie. Etyka i język przekazu dziennikarskiego.

Informacja dla nauczyciela/nauczycielki: Przedstawione poniżej ćwiczenia zostały zaprojektowane w oparciu o cykl uczenia się przez doświadczenie. Model ten zakłada cztery etapy: konkretne doświadczenie (w tym przypadku seans filmowy), refleksyjną obserwację, abstrakcyjną konceptualizację (teorię) oraz aktywne eksperymentowanie (zastosowanie). Celem jest przeprowadzenie uczestników przez pełen proces analityczny, od osobistych wrażeń po tworzenie własnych, złożonych wypowiedzi.

Część 1

FILOZOFIA A KINO — *KLER* WOJCIECHA SMARZOWSKIEGO JAKO WSPÓŁCZESNY MORALITET

Analiza filmu jako tekstu filozoficznego i etycznego, który wchodzi w złożony dialog z fundamentalnymi zasadami kultury judeochrześcijańskiej, takimi jak Dekalog czy katalog siedmiu grzechów głównych.

Siedem grzechów głównych i *Dekalog*, a struktura postaci

Informacja dla nauczyciela/nauczycielki: Zadanie to systematyzuje analizę i wymaga od uczestników kluczowej kompetencji olimpijskiej: umiejętności ścisłego powiązania abstrakcyjnej koncepcji (grzech główny) z konkretnym

materiałem dowodowym z tekstu kultury. Uczy precyzji w argumentacji i syntezy wiedzy.

Wypełnij poniższą tabelę, przyporządkowując głównym bohaterom filmu (Lisowski, Trybus, Kukuła, Mordowicz) dominujące dla nich grzechy główne. W odpowiednich kolumnach należy podać konkretne dowody z filmu (zachowania, dialogi, decyzje) oraz wskazać kluczowe sceny, w których dany grzech jest widoczny w sposób najbardziej wyrazisty.

Postać	Grzech główny	Przejawy w filmie (cytaty, zachowania, motywacje)	Kluczowe sceny
ks. Leszek Lisowski			
ks. Tadeusz Trybus			
ks. Andrzej Kukuła			
abp. Mordowicz			

Dekalog w Krzywym Zwierciadle – analiza sceny (teoria i zastosowanie)

Przeprowadź szczegółową analizę filmoznawczą sceny spowiedzi, której pijany ks. Kukuła udziela kobiecie wyznającej grzech aborcji (00:09:02–00:10:07) Skup się na następujących elementach:

Warstwa wizualna: opisz kompozycję kadru, oświetlenie, grę aktorską (mimika i gesty Arkadiusza Jakubika).

Warstwa dźwiękowa: Przeanalizuj dialog, ton głosu postaci, ewentualną muzykę lub jej brak oraz inne dźwięki budujące atmosferę sceny.

Odpowiedz na pytanie w dowolnej formie publicystyki polemicznej, w jaki sposób ta scena dekonstruuje istotę sakramentu pokuty i pojednania. Które przykazania *Dekalogu* są w niej symbolicznie lub dosłownie łamane przez obie postaci sceny? Jak reżyser za pomocą środków filmowych buduje pojęcie instytucjonalnej hipokryzji? W podsumowaniu wypowiedzi odwołaj się do zachowania księdza Tadeusza Trybusa (Robert Więckiewicz). Dokonaj oceny moralnej obydwóch księży: Kukuły i Trybusa.

Część 2

REŻYSER JAKO DEMASKATOR CZY PROPAGANDYSTA?

Przygotuj wystąpienie w formie mowy oskarżycielskiej lub obrończej na temat: *Wojciech Smarzowski – sumienie narodu czy cyniczny prowokator?* W swojej argumentacji wykorzystaj fragmenty znalezionych w internecie recenzji o różnym zabarwieniu ideologicznym oraz analizę charakterystycznego stylu reżyserskiego (przejaskrawienie, brutalizm, czarny humor). Rozważ, czy Smarzowski, pokazując patologię polskiego kleru, spełnia etyczny obowiązek artysty do przedstawiania prawdy o świecie, czy też manipuluje widzem, tworząc jednostronny i krzywdzący obraz, który zamyka, a nie otwiera dyskusję

MAPA DEBATY – ANALIZA KRYTYCZNEJ RECEPCJI FILMU

Na podstawie dostarczonych fragmentów recenzji z mediów o różnym profilu (także tych znalezionych w internecie), informacji o gorącej debacie publicznej oraz wypowiedzi twórców stwórz mapę myśli, która zrekonstruuje główne osie sporu wokół filmu. Zidentyfikuj i wypisz:

Główne argumenty zwolenników.

Główne argumenty krytyków.

Rolę, jaką film odegrał w debacie kulturowej w Polsce.

Zadanie to ma na celu ukazanie, w jaki sposób recepcja *Kleru* mówi równie wiele o stanie polskiego społeczeństwa, co o samym filmie. Skrajnie rozbieżne interpretacje dowodzą istnienia głębokiej polaryzacji, w której ten sam tekst kultury może być odczytywany jako akt świętokradztwa lub jako wypełnienie moralnego obowiązku. Film staje się lustrem, w którym widzowie przeglądają się wraz ze swoimi ideologicznymi przekonaniem. Twoim zadaniem nie jest rozstrzygnięcie, która recenzja jest „słuszna”, lecz analiza mechanizmów, które prowadzą do tak odmiennych odczytań, oraz tego, co mówi to o współczesnej kulturze i debacie publicznej w Polsce.

Fragmety recenzji, artykułów i wypowiedzi twórców filmu *Kler*:

W swoim zaciętrzewieniu reżyser „Kleru” zatracił wszelkie proporcje, tworząc odrażający obraz Kościoła i jego kapłanów.

Edward Kabiesz, Nie tylko „Kler”, „Gość niedzielny”, 39/2018

Film „Kler” nie pomoże w jakimkolwiek oczyszczeniu. Za to pomoże wtłaczać do głów skojarzenia: ksiądz – złodziej, rozpustnik, pedofil.

ks. Dariusz Kowalczyk SJ, Dobry „Kler”, „Gość niedzielny” 41/2018

Wszyscy się oburzają, dziwią albo śmieją z ostrołęckiej pruderii i bigoterii. Jak widać w miasteczkach, gdzie wciąż rządzą wójt z plebanem, nadal taka panuje mentalność: władza i Kościół są nietykalne.

Jan Hartman, *Ostrołęka wolna (od „Kleru”)*! „Polityka” 25 września 2018

To, że *Kler* Wojciecha Smarzowskiego stanie się obiektem ataków, było jasne, gdy tylko znany stał się temat filmu. Ale poziom tych reakcji pokazuje – niczym *Kler* właśnie – w jakiej rzeczywistości się znaleźliśmy.

Krzysztof Burnetko, *Antychrześcijanie, ewangelicy i inni Polaków wrogowie*, „Polityka”, 27 września 2018

Ktoś powiedział, że każdy w Polsce mógłby przytoczyć opowieść potwierdzającą trafność scen z „Kleru”.

Jan Woleński, „Kler” jako papierek lakmusowy, „Polityka” 29 października 2018

Pokazawszy patologie na różnych szczeblach hierarchii, naśmiawszy się z jakże ludzkich przywar i systemowych anomalii, Smarzowski zaczyna drążyć głębiej.

„Nie spotkałem w moim życiu nikogo, kto by stracił wiarę po przeczytaniu Marksa i Engelsa, natomiast spotkałem wielu, którzy ją stracili po spotkaniu ze swoim proboszczem” – pamiętne słowa księdza Tischnera mogłyby stać się mottem *Kleru*, obok cytatu o fałszywych prorokach z Ewangelii św. Mateusza.

Anita Piotrowska, *Zagubieni pasterze*, „Tygodnik powszechny” nr 41/2018

Demaskując zło instytucji Kościoła i poszczególnych jej przedstawicieli, Wojciech Smarzowski pokazuje jednocześnie wewnętrzną walkę niektórych jednostek o to, by ocalić w sobie i wokół siebie choćby resztki dobra. W *Klerze* pełen win i wad ksiądz wciąż ma szansę na odkupienie.

Damian Jankowski, *Kler* to (jednak) film z pierwiastkiem chrześcijańskim, „Więź” 27 września 2018.

Arkadiusz Jakubik o filmie *Kler*:

Braciak o filmie *Kler*: *Ja się nie zetknąłem z takimi zjawiskami w Kościele*

[fragment programu *Kuba Wojewódzki*]

Wojtek Smarzowski: prawda o filmie *Kler*

Rober Więckiewicz o filmie *Kler* Nowe, niepublikowane sceny!

„Ta opowieść da nam dużo do myślenia” Janusz Gajos w filmie *Kler*

Ćwiczenie 26.**Interdyscyplinarna analiza plakatu do tematów:**

Kino współczesne oraz Komunikacja w social mediach – język, zachowania, kultura oraz Produkcja, promocja, dystrybucja przekazów audiowizualnych oraz Konwergencja. Przenikanie się starych i nowych mediów oraz Kodeks etyczny twórcy filmowego.

Część 1**PASTICHE AI JAKO KULTURALNY TYGIEL. DEKONSTRUKCJA ELEMENTÓW RDZENIOWYCH: KULTUROWE ZDERZENIE**

Informacja dla nauczyciela/nauczycielki: Umieszczenie uczniów i uczennic na styku kultury elitarnej i popularnej, twórczości ludzkiej i maszynowej oraz mediów tradycyjnych i cyfrowych, stwarza unikalną możliwość eksploracji najbardziej palących kwestii współczesnej medioznawczej alfabetyzacji, integralności artystycznej i odpowiedzialności etycznej. To zaproszenie do wielowymiarowej debaty, w której uczniowie muszą nawigować po złożonym i często niejednoznacznym krajobrazie kulturowym, posługując się narzędziami analizy, interpretacji i krytyki.

Przedstawione ćwiczenie stanowi propozycję dydaktyczną, której konstrukcja plasuje je w kategorii „pedagogicznego tygla” — środowiska, którego celem jest testowanie i kształtowanie zdolności krytycznego myślenia uczniów w warunkach presji, generowanej przez współczesne zjawiska kulturowe i technologiczne. Świadome i prowokacyjne zestawienie kontrowersyjnego filmu Patryka Vegi pt. *Botoks* z wysublimowaną estetyką Polskiej Szkoły Plakatu. Tworzy ono przestrzeń do głębokiej refleksji, zmuszając uczestników do konfrontacji z fundamentalnymi dylematami XXI wieku.

Prowokacja — *Botoks* Patryka Vegi i socjologia kina dresiarского

Analiza narracyjna i tematyczna Filmu *Botoks*

Fabula filmu *Botoks* koncentruje się na losach czterech kobiet związanych zawodowo ze służbą zdrowia, których ścieżki przecinają się w dramatycznych okolicznościach. Opisz je w 1-2 zdaniach, skupiając się na psychologii postaci, postawie etycznej i funkcji socjologicznej w prezentacji idei filmu. Wypisz kontrowersyjne i społecznie rezonujące tematy, które zostają zaprezentowane przez opisane bohaterki.

Daniela (Olga Bołądź)	
dr Beata Winkler (Agnieszka Dygant)	
dr Magda (Katarzyna Warnke)	
dr Patrycja Banach (Marieta Żukowska)	

Wybory estetyczne i stylistyczne Vegi w filmie *Botoks*

Styl reżyserski Patryka Vegi, w pełni widoczny w *Botoksie* charakteryzuje się surowością i brutalnością, które mają na celu wywołanie u widza szoku i poczucia autentyzmu. Zastanów się, które elementy składowe filmu mogą wpływać na taki odbiór tego tekstu kultury. Weź pod uwagę: montaż, język bohaterów, pracę kamery, gatunkowość filmu.

Część 2

ETOS I ESTETYKA POLSKIEJ SZKOŁY PLAKATU

Informacja dla nauczyciela/nauczycielki: W opozycji do brutalnego naturalizmu i komercyjnego cynizmu kina Patryka Vegi, ćwiczenie stawia estetykę Polskiej Szkoły Plakatu – jednego z najbardziej oryginalnych i cenionych na świecie

zjawisk w historii polskiej sztuki. Zrozumienie jej fundamentalnych założeń, etosu twórczego oraz indywidualnych stylów jej mistrzów jest niezbędne do przeprowadzenia pogłębionej analizy wygenerowanych przez AI prac.

Odszukaj w internecie plakaty najwybitniejszych twórców Polska Szkoła Plakatu, np. Lenicy, Strowieyskiego, Świerzego, Młodożeńca i Pągowskiego. Zastanów się, jakie cechy, pomimo stylistycznej różnorodności, łączą dzieła mistrzów sztuki plakatu.

PRZECZYTAJ PONIŻSZE CHARAKTERYSTYKI MISTRZÓW:

Jan Lenica (1928-2001): Intelktualista i surrealista. Styl Lenicy charakteryzuje się surrealistyczną wyobraźnią, ekspresyjną, płynną linią nawiązującą do secesji oraz skłonnością do groteski i czarnego humoru. Jego prace są głęboko filozoficzne, często pesymistyczne, poruszające tematykę egzystencjalnych lęków, samotności i absurdu ludzkiej kondycji. Lenica postrzegał plakat jako formę wizualnej eseistyki. Jego etos twórczy opierał się na przekonaniu, że sztuka, nawet użytkowa, musi być nośnikiem głębokiej myśli i stawiać fundamentalne pytania.

Waldemar Świerzy (1931-2013): Malarz emocji. Twórczość Świerzego jest nierozzerwalnie związana z malarstwem. Jako pierwszy na taką skalę wprowadził do plakatu techniki czysto malarskie, posługując się dynamicznym gestem, swobodną plamą barwną i wibrującym kolorem. Jego specjalnością stały się portrety, w których za pomocą ekspresyjnych środków dążył do uchwycenia psychologicznej prawdy i emocjonalnej esencji postaci. Sam Świerzy porównywał pracę plakacisty do improwizacji jazzowej: „plakat jest jak jazz, co oznacza umiejętność zagrania cudzego tematu po swojemu”. Jego etos opierał się na intuicji i emocjonalnej szczerości. Unikał intelektualnych rebusów na rzecz bezpośredniego, silnego oddziaływania na uczucia widza. Co istotne, niechętnie korzystał z fotografii, preferując kreowanie obrazu od podstaw, co podkreślało jego wiarę w autentyczność malarskiego gestu.

Franciszek Starowieyski (1930-2009): Barokowy performer. Styl Starowieyskiego to erupcja barokowej wyobraźni, surrealistycznych wizji i fascynacji makabrą. Jego prace wypełniają zdeformowane, często monstrualne ciała, fantastyczne

stwory i kaligraficzny, zamaszysty rysunek. Artysta był mistrzem autokreacji i prowokacji i kreując wokół siebie aurę ekscentrycznego arystokraty. Dla Starowieyskiego sztuka była performansem, aktem woli, a proces twórczy był równie ważny jak ostateczne dzieło. Jego etos to sztuka totalna, zacierająca granice między życiem a twórczością, szokująca i gorsząca widza, by wytrącić go z intelektualnej i estetycznej rutyny.

Jan Młodożeniec (1929-2000): Poeta koloru. Styl Młodożeńca jest najbardziej liryczny i osobisty. Sam określał swoją twórczość mianem „plakatu osobowościowego”. Jego prace cechuje uproszczony, niemal dziecięcy rysunek, gruba, konturowa linia, płaskie plamy czystego, nasyczonego koloru oraz ręcznie projektowana typografia, która staje się równoprawnym elementem obrazu. Twórczość Młodożeńca emanuje radością tworzenia, optymizmem i miłością do koloru samego w sobie. Jego etos to sztuka jako wyraz autentycznej, osobistej ekspresji i poszukiwania estetycznej harmonii.

Andrzej Pągowski (ur. 1953): Komentator współczesności. Pągowski, reprezentujący młodsze pokolenie PSP, wypracował styl oparty na ostrej, energicznej kresce, intensywnych kontrastach kolorystycznych i dosadnej, często prowokacyjnej symbolice. Jego plakaty to mocne, graficzne komunikaty, które wchodzi w bezpośredni dialog z rzeczywistością. Pągowski nie unika tematów trudnych i kontrowersyjnych, czego dowodem jest choćby jego plakat do filmu *Kler* Wojciecha Smarzowskiego. Jego etos twórczy opiera się na przekonaniu o społecznej roli artysty i odpowiedzialności za publiczny dyskurs. Jak sam podkreśla, tworzenie plakatu to dla niego forma „uczciwej” wypowiedzi na dany temat, a relacja ze zleceniodawcą jest kluczowym elementem procesu twórczego, który postrzega jako serię wyzwań kształtujących go jako artystę.

ETYCZNE I TWÓRCZE ZDERZENIE. PRAWA AUTORSKIE, STYL I DANE TRENINGOWE

ZAPOZNAJ SIĘ Z DWOMA TERMINAMI:

Podrabianie (*forging*) niesie ze sobą silne konotacje oszustwa i fałszerstwa. W kontekście sztuki, warto go zestawzić z bardziej neutralnym pojęciem pastiszu. Pastiche, w wykonaniu ludzkiego artysty, jest świadomym aktem

naśladownictwa stylu innego twórcy. Może być on hołdem, parodią lub ćwiczeniem warsztatowym, ale zawsze zakłada istnienie intencji i zrozumienia dla naśladowanego języka.

Mimikra w wykonaniu generatywnej AI jest zjawiskiem fundamentalnie odmiennym. Systemy generatywnej sztucznej inteligencji nie „rozumieją” stylu, który naśladują. Ich działanie opiera się na analizie statystycznej milionów obrazów i rozpoznawaniu wzorców (np. „styl Jana Lenicy charakteryzuje się płynną linią, określonymi kształtami i paletą barw”). Generowany obraz nie jest wynikiem interpretacji, lecz syntezy – jest to najbardziej prawdopodobny zbiór pikseli, który odpowiada tekstowemu zapytaniu („plakat do filmu *Botoks* w stylu Jana Lenicy”) na podstawie przetworzonych danych. AI jest zatem mistrzem w replikacji składni (formy wizualnej), ale pozostaje całkowicie obojętna na semantykę (znaczenie, intencję, kontekst).

Obejrzyj wygenerowane przez sztuczną inteligencję plakaty i zastanów się, czy na podstawie przytoczonych opisów, stanowią naruszenie prawa autorskiego i praw pokrewnych. Przemyśl uzasadnienie swojego stanowiska.

UCZCIWOŚĆ TWÓRCZA I AUTENTYCZNOŚĆ

Niezależnie od rozstrzygnięć prawnych, wykorzystanie AI do naśladowania stylu rodzi fundamentalne pytania o uczciwość twórczą i autentyczność w sztuce. Przygotuj argumenty do debaty na tezę: „Wykorzystywanie AI do generowania dzieł w stylu zmarłych artystów jest nieetyczną formą pasożytnictwa i dewaluje ludzką twórczość”. W swojej argumentacji (za lub przeciw) odwołaj się do pojęć takich jak: pastisz, intencja twórcza, wysiłek artystyczny, autentyczność, prawa autorskie do stylu oraz etyka wykorzystywania danych treningowych

Intencja i doświadczenie: Czy wartość dzieła sztuki jest nierozzerwalnie związana z intencją, emocjami i życiowym doświadczeniem jego ludzkiego twórcy?

Wysiłek a wartość: Czy proces twórczy, wymagający lat nauki, praktyki, porażek i odkryć, jest sam w sobie wartością, która odróżnia dzieło ludzkie od natychmiastowego rezultatu wygenerowanego przez maszynę?

Autentyczność a oryginalność: Czy dzieło, które jest statystyczną kompilacją tysięcy innych dzieł, może być uznane za autentyczne i oryginalne, biorąc pod uwagę, że AI nie tworzy *ex nihilo*, lecz remiksuje istniejący dorobek kulturowy na niespotykaną dotąd skalę.

AI jako narzędzie vs. AI jako twórca: Gdzie leży granica między wykorzystaniem AI jako zaawansowanego narzędzia (podobnego do programu graficznego), a sytuacją, w której to AI staje się de facto autorem dzieła? Czy poziom twórczej kontroli (napisanie prompta) człowieka nad ostatecznym wynikiem (obrazem wygenerowanym przez sztuczną inteligencję) jest wystarczające do przyznania praw autorskich człowiekowi.

Część 3

HIPOTETYCZNE ZLECENIE - CZY MISTRZOWIE POLSKIEJ SZKOŁY PLAKATU PRZYJĘLIBY ZLECENIE NA REALIZACJĘ POSTERA DO FILMU BOTOKS?

Analizując ich potencjalne decyzje weź pod uwagę kontrowersje wokół filmu (omówiłeś/aś je w pierwszej części ćwiczenia) i nastawienie oraz charakterystykę twórców (część druga ćwiczenia). Pomiń zaś kwestie wynagrodzenia za dzieło. Dla każdego z artystów sformułuj osobną, uzasadnioną hipotezę, opierając ją na analizie jego indywidualnego stylu artystycznego oraz, co najważniejsze, jego filozofii twórczej (etosu). Rozważ, dla kogo byłby to kompromis nie do przyjęcia, a kto mógłby podjąć się tego zadania jako formy prowokacji lub krytycznego dialogu.

Autor	Przyjmuje zlecenie – tak/ nie/może	Uzasadnienie
Jan Lenica		
Waldemar Świerzy		
Franciszek Starowieyski		

Jan Młodożeniec		
Andrzej Pągowski		

Część 4

NOWY EKOSYSTEM MEDIALNY - KONWERCENCJA, REMIKS I WIRALNOŚĆ

Informacja dla nauczyciela/nauczycielki: Ćwiczenie z plakatami AI jest mikrokosmosem, w którym odbijają się najważniejsze procesy kształtujące współczesny krajobraz medialny. Jego analiza pozwala uczniom zrozumieć na konkretnym przykładzie abstrakcyjne pojęcia takie jak konwergencja mediów, kultura remiksu i dynamika komunikacji w mediach społecznościowych.

Zjawisko konwergencji mediów, opisane przez Henry’ego Jenkinsa, polega na zacieraniu się granic między różnymi mediami, platformami i formami kultury.

Konwergencja Technologiczna: Tradycyjna, analogowa sztuka plakatu (stare medium) jest przetwarzana przez algorytmy sztucznej inteligencji i dystrybuowana na platformach cyfrowych (nowe media).

Konwergencja Kulturowa: Kultura wysoka zderza się z kulturą masową/popularną.

Konwergencja Społeczna: Uczniowie i uczennice, jako odbiorcy i odbiorczynie oraz twórcy i twórczynie, aktywnie uczestniczą w interpretacji i redystrybucji tych treści, tworząc nowe znaczenia w ramach kultury uczestnictwa.

Wróć do wygenerowanych przez sztuką inteligencję plakatów do filmu *Botoks*. Spróbuj odpowiedzieć na pytanie, z którymi rodzajami konwergencji mamy do czynienia w ich przypadku.

AI w kulturze remiksu

W formie notatki syntetyzującej wyjaśnij, w jaki sposób wygenerowane przez sztuczną inteligencję obrazy odwołują się do konwergencji mediów i kultury remiksu. Wskaż inne konkretne przykłady przenikania się starych i nowych mediów, kultury wysokiej i popularnej oraz roli AI jako narzędzia do remiksowania całego dziedzictwa kulturowego.

Część 5

ETYKA UDOSTĘPNIANIA: MEDIA SPOŁECZNOŚCIOWE JAKO KONTEKST I WZMACNIACZ

Informacja dla nauczyciela/nauczycielki: ostatnie zadanie dotyczy dzielenia się obrazami wygenerowanymi przez sztuczną inteligencję w internecie. Jest to kluczowy element ćwiczenia, który przenosi dyskusję z analizy samego obiektu na analizę jego funkcjonowania w ekosystemie medialnym.

Wyobraź sobie, że jesteś administratorem popularnego portalu o sztuce i kulturze. Stwórz krótki „Kodeks dobrych praktyk” (5-7 zasad) dotyczący publikowania i udostępniania w mediach społecznościowych dzieł sztuki wygenerowanych przez AI, zwłaszcza tych naśladowujących styl innych twórców. W swoich zasadach uwzględnij kwestie takie jak: obowiązek atrybucji (oznaczania źródła), ochrona przed dezinformacją, szacunek dla dorobku oryginalnych artystów oraz odpowiedzialność za kontekst, w jakim dzieło jest udostępniane.

Oceń, które z wygenerowanych przez sztuczną inteligencję plakatów można by zamieścić w Twojej galerii, a które naruszają prawo autorskie i dobre zwyczaje etyczne twórców sztuki.

Regulamin

REGULAMIN OLIMPIADY WIEDZY O FILMIE I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ

PREAMBUŁA

Olimpiada Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej jest organizowana dla przywracania wartościom humanistycznym i kulturze, ze szczególnym uwzględnieniem kultury ojczystej, należnego miejsca w nauczaniu szkolnym.

Olimpiada ma na celu poszerzenie interdyscyplinarnych kompetencji uczniów w zakresie wiedzy o filmie i w zakresie nauki o komunikacji społecznej w wymiarze praktycznym.

Olimpiada promuje i doskonali umiejętność świadomego odbioru kultury oraz rozwija i pogłębia aktywne współuczestnictwo w kulturze. W dalszej perspektywie wspomaga rozwój ścieżki zawodowej młodzieży, umożliwiając podjęcie studiów wyższych w obszarze związanym z zakresem tematycznym Olimpiady i osobistymi zainteresowaniami uczniów.

W trakcie Olimpiady wiedza i umiejętności uczniów sprawdzane są w taki sposób, aby pobudzić twórcze myślenie oraz kształtować umiejętność samodzielnej pracy, co przyczyni się do lepszego przygotowania do nauki w szkołach wyższych.

PODSTAWA PRAWNA

Olimpiada Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej („Olimpiada”) jest organizowana zgodnie z:

1. art. 43, 44 ust. 1 i 3 ustawy z 27 sierpnia 2009 r. o finansach publicznych (t.j. Dz.U. z 2022 r. poz. 2230),

2. zasadami określonymi w rozporządzeniu Ministra Edukacji Narodowej i Sportu z 29 stycznia 2002 r. w sprawie organizacji oraz sposobu przeprowadzania konkursów, turniejów i olimpiad (Dz.U. z 2020 r., poz. 1036, dalej jako „Rozporządzenie MENiS”),
3. niniejszym Regulaminem Olimpiady Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej („Regulamin”).

FINANSOWANIE

Olimpiada jest finansowana ze środków własnych Organizatora. Organizator dopuszcza również możliwość częściowego finansowania Olimpiady przez inne instytucje wspomagające.

UDZIAŁ W OLIMPIADZIE JEST BEZPŁATNY.

CELE OLIMPIADY

Cel główny:

- stworzenie uczniom i uczennicom szkół średnich przestrzeni, w której będą mogli korzystać z elementów życia naukowego i poznają, na czym polega samokształcenie na poziomie akademickim w zakresie tematycznym Olimpiady. Udział w Olimpiadzie poszerza wiedzę i doskonali szereg umiejętności i kompetencji potrzebnych do dalszego, indywidualnego rozwoju.
- propagowanie wiedzy o filmie i komunikowaniu społecznym.
- pogłębianie wiedzy uczestników na temat filmu jako dziedziny sztuki i komunikatu kulturowego.
- wykorzystywanie dorobku kultury polskiej w kształtowaniu postaw obywatelskich i patriotycznych.

-popularyzowanie polskiej sztuki filmowej jako źródła inspiracji i wzorców propaństwowych i pronarodowych, kształtujących poczucie przynależności narodowej.

ROZDZIAŁ I – Olimpiada i jej organizator

§1. Prawa i obowiązki Organizatora

1. Organizatorem Olimpiady jest FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny z siedzibą w Warszawie (dalej zwana „Organizatorem”), ul. Wałbrzyska 3/5, 02-739 Warszawa, telefon: (22) 182 47 67, (22) 182 47 68, fax (22) 646 53 73, e-mail: olimpiada@fina.gov.pl.
2. Zadaniem Organizatora jest przeprowadzanie corocznych edycji Olimpiady, a w szczególności:
 - 1) powołanie organów koniecznych dla realizacji zadań związanych z organizacją Olimpiady i udzielenie im niezbędnego wsparcia merytorycznego oraz finansowego,
 - 2) przygotowanie Harmonogramu Olimpiady,
 - 3) przygotowanie i dystrybucja materiałów promocyjnych dotyczących Olimpiady oraz działanie na rzecz upowszechnienia wiedzy o Olimpiadzie,
 - 4) przeprowadzanie procesu rekrutacji Uczestników Olimpiady,
 - 5) zapewnienie stabilnej internetowej platformy z narzędziem egzaminacyjnym,
 - 6) organizowanie przebiegu poszczególnych Etapów Olimpiady,
 - 7) rezerwacja sal w przypadku organizacji III Etapu Olimpiady stacjonarnie,
 - 8) w przypadku organizacji III Etapu Olimpiady stacjonarnie - w miarę dostępnych możliwości finansowych pokrycie kosztów podróży lub zakwaterowania lub wyżywienia Uczestników,
 - 9) w przypadku organizacji III Etapu Olimpiady stacjonarnie - w miarę dostępnych możliwości finansowych pokrycie także kosztów podróży

lub zakwaterowania lub wyżywienia przedstawicieli ustawowych lub opiekunów merytorycznych,

- 10) publikacja wyników poszczególnych Etapów Olimpiady na stronie internetowej dedykowanej Olimpiadzie,

3. Organizator ma prawo do:

- 1) anulowania wyników poszczególnych Etapów lub poszczególnych konkurencji w ramach Etapu, a także do nakazania powtórzenia ich w razie ujawnienia istotnych (naruszających Regulamin) nieprawidłowości,
- 2) wykluczenia z udziału w Olimpiadzie Uczestników nieprzestrzegających lub łamiących Regulamin,
- 3) nawiązywania współpracy z partnerami, którymi mogą zostać uczelnie wyższe, organizacje pozarządowe i eksperckie oraz zrzeszenia nauczycieli i praktyków („Partner”).

4. Organizator ma obowiązki:

- 1) przygotowania i przeprowadzenia Olimpiady zgodnie z niniejszym Regulaminem,
- 2) wydania zaświadczeń dla Laureatów i Finalistów,
- 3) rozliczenia dotacji przyznawanych na organizację i realizację,
- 4) reprezentowania Olimpiady na zewnątrz.

§2 Struktura organizacyjna Olimpiady

1. Strukturę Organizacyjną Olimpiady tworzą:

- 1) Organizator,
- 2) Komitet Główny,
- 3) Prezydium Komitetu Głównego
- 4) Komisje: Szkolne, Okręgowe i Centralna, przeprowadzające poszczególne Etapy Olimpiady
- 5) Komitet okręgowy.

2. Komitet Główny

- 1) Komitet Główny jest powoływany przez Organizatora. Powołując Komitet Główny, Organizator powołuje także Przewodniczącego Komitetu Głównego.

- 2) Komitet Główny ma swoją siedzibę w siedzibie Organizatora i korzysta ze wszystkich adresów do kontaktu podanych w §1 ust. 1 Regulaminu.
- 3) W skład Komitetu Głównego wchodzi: wyznaczeni przez Organizatora nauczyciele akademicki, nauczyciele szkół ponadpodstawowych oraz specjaliści z zakresu dziedzin objętych programem Olimpiady. Organizator jest uprawniony do dokonywania zmian w składzie Komitetu Głównego, w tym do poszerzenia składu Komitetu Głównego, odwołania i powołania członka Komitetu Głównego, odwołania i powołania Przewodniczącego Komitetu Głównego.
- 4) Komitet Główny podejmuje kluczowe decyzje dotyczące organizacji Olimpiady oraz sprawuje funkcję nadzorczą nad organizacją i przebiegiem wszystkich Etapów Olimpiady.
- 5) Prace Komitetu Głównego mogą być prowadzone z wykorzystaniem środków porozumiewania się na odległość. W razie takiej potrzeby, na podstawie decyzji Przewodniczącego, Komitet Główny prowadzi prace w trybie stacjonarnym. Rozstrzygnięcia i decyzje Komitetu Głównego podejmowane są przez aklamację. Decyzje i rozstrzygnięcia podpisuje Przewodniczący Komitetu Głównego. Decyzje i rozstrzygnięcia w sprawach nieobjętych Regulaminem podejmuje Komitet Główny w porozumieniu z Organizatorem.
- 6) Komitet Główny m.in.:
 - a) opracowuje i przedstawia Organizatorowi program Olimpiady oraz zmiany w tym dokumencie, a także jest odpowiedzialny za poziom merytoryczny Olimpiady,
 - b) odpowiada za przygotowanie i zatwierdza zestawy zadań wszystkich Etapów Olimpiady wraz z zasadami ich jednolitej oceny; przekazuje je Komisjom przeprowadzającym wszystkie Etapy Olimpiady w sposób uniemożliwiający ich nieuprawnione ujawnienie do chwili rozpoczęcia danego Etapu Olimpiady,
 - c) opracowuje wykaz zalecanej literatury na poszczególne Etapy Olimpiady,
 - d) powołuje odpowiednią liczbę Komitetów Okręgowych oraz wyznacza Przewodniczących Komitetów Okręgowych, których następnie deleguje do podmiotów zaproszonych do przeprowadzenia II Etapu Olimpiady;

- e) powołuje zespoły sprawdzające prace Uczestników w II i III Etapie Olimpiady,
 - f) przyznaje tytuł Laureata lub Finalisty Olimpiady, oraz wydaje Laureatom i Finalistom zaświadczenia zgodnie z obowiązującym wzorem oraz je ewidencjonuje, wydaje dyplomy oraz przyznaje nagrody,
 - g) może przyznać inne wyróżnienia Uczestnikom Olimpiady,
 - h) może przyznać dyplomy i nagrody nauczycielom, którzy byli opiekunami merytorycznymi Laureatów lub Finalistów,
 - i) rozpatruje odwołania Uczestników,
 - j) powołuje Komisję Centralną;
 - k) może delegować część swoich uprawnień i obowiązków na:
 - Komisje Szkolne – w zakresie przeprowadzenia I Etapu,
 - Komisję Okręgową i Komitety Okręgowe – w zakresie przeprowadzenia II Etapu,
 - Komisję Centralną – w zakresie przeprowadzenia III Etapu.
- 7) Komitet Główny Olimpiady może też organizować jednorazowe, okolicznościowe konkursy tematyczne.
- 8) Komitet Główny Olimpiady prowadzi archiwum akt z wszystkich Etapów Olimpiady. W zakresie przechowywania i należytego zabezpieczenia dokumentacji, Komitet Główny współpracuje z Organizatorem. Komitet Główny gromadzi w szczególności:
- a) dokumentację w sprawie powołania Olimpiady,
 - b) prace pisemne Uczestników wykonane podczas II i III Etapu,
 - c) rejestr wydanych zaświadczeń i dyplomów,
 - d) informatory Olimpiady i tematy Olimpiady,
 - e) listy Laureatów i ich opiekunów merytorycznych,
 - f) dokumentację statystyczną i finansową.
- 9) Realizacją bieżących prac Komitetu Głównego zajmuje się Prezydium Komitetu Głównego („Prezydium Komitetu Głównego”), składające się z wybranych trzech członków Komitetu Głównego,
- Prezydium Komitetu Głównego powołuje Dyrektor FINA, który uprawniony jest także do zmiany składu Prezydium

3. Komitety Okręgowe

- 1) Dla usprawnienia organizacji II Etapu Olimpiady, w szczególności w przypadku dużej liczby Uczestników, Komitet Główny Olimpiady może powoływać Komitety Okręgowe w odpowiedniej liczbie, odpowiedzialne za realizację określonych zadań względem Uczestników zamieszkałych na określonym terenie.
- 2) W skład Komitetu Okręgowego wchodzi Przewodniczący Komitetu – wskazany przez Komitet Główny oraz 2 osoby wskazane przez podmiot zaproszony do przeprowadzenia II Etapu Olimpiady. Komitet Główny Olimpiady jest uprawniony do zmiany składu Komitetu Okręgowego, w tym do powołania i odwołania członka Komitetu Okręgowego czy jego Przewodniczącego.
- 3) Uchwała Komitetu Głównego powołująca Komitet Okręgowy lub Komitety Okręgowe określa co najmniej:
- 4) zakres terytorialny działania Komitetu Okręgowego,
- 5) skład Komitetu Okręgowego, w tym jego Przewodniczącego,
- 6) zakres zadań powierzonych danemu Komitetowi Okręgowemu.
- 7) Za realizację powierzonych zadań Komitet Okręgowy odpowiada względem Komitetu Głównego Olimpiady.
- 8) Do Komitetu Okręgowego, w tym trybu pracy Komitetu Okręgowego, odpowiednio stosuje się przepisy dotyczące Komitetu Głównego, z uwzględnieniem zmian wynikających z pkt 1-4.

4. Komisja Szkolna:

- 1) liczy 3 członków, powoływanych spośród członkiń i członków grona pedagogicznego szkoły przez Dyрекcję szkoły zgłoszonej do udziału w Olimpiadzie;
- 2) jest nadzorowana przez Dyрекcję szkoły, w której została powołana – Dyрекcja odpowiada za pracę Komisji Szkolnej i wyznacza jej Przewodniczącego;
- 3) zobowiązana jest zapewnić:
 - a) zachowanie tajności pytań I Etapu do chwili rozpoczęcia Olimpiady;
 - b) przeprowadzenie I Etapu Olimpiady zgodnie ze wskazówkami otrzymanymi od Komitetu Głównego, a w tym odpowiada za prze-

bieg Etapu zgodny z Regulaminem i za zapewnienie samodzielnej pracy Uczestników.

5. Komisja Okręgowa:

- 1) członkowie Komisji Okręgowej powołani są przez Komitet Główny;
- 2) odpowiedzialna jest za sprawdzenie i ocenienie prac Uczestników II Etapu Olimpiady.

6. Komisja Centralna:

- 1) członkowie Komisji Centralnej powołani są przez Komitet Główny,
- 2) odpowiedzialna jest za sprawdzenie i ocenienie prac Uczestników III Etapu Olimpiady.

7. Każdą Komisją szkolną oraz Komitetem okręgowym kieruje Przewodniczący Komisji, który odpowiada za:

- 1) kierowanie Komisją/Komitetem, w tym za przestrzeganie i zapewnienie przestrzegania Regulaminu,
- 2) sporządzenie kompletnej dokumentacji odnośnie do danego Etapu Olimpiady, a następnie przekazanie jej Komitetowi Głównemu,
- 3) kontakty z Komitetem Głównym,
- 4) dołożenie wszelkich starań, aby uczniowie ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi, w tym uczniowie z niepełnosprawnościami, o których mowa w Rozporządzeniu Ministra Edukacji Narodowej w sprawie warunków organizowania kształcenia, wychowania i opieki dla dzieci i młodzieży niepełnosprawnych, niedostosowanych społecznie i zagrożonych niedostosowaniem społecznym, („Uczniowie Niepełnosprawni”) mogli wziąć udział w Olimpiadzie.

ROZDZIAŁ II – Organizacja Olimpiady

§ 3 Uczestnicy Olimpiady

1. Adresatami Olimpiady są uczniowie szkół ponadpodstawowych działających na terenie Rzeczypospolitej Polskiej („Uczestnik”), z zastrzeżeniem ust. 2 poniżej.
2. Uczestnikami Olimpiady mogą być, za zgodą Komitetu Głównego, również:
 - 1) laureaci konkursów, rekomendowani przez wojewódzkie komisje konkursowe powołane przez kuratora oświaty, o których mowa w § 4 rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej i Sportu z dnia 29 stycznia 2002 r. w sprawie organizacji oraz sposobu przeprowadzania konkursów, turniejów i olimpiad (t.j. Dz.U. z 2020 r., poz. 1036),
 - 2) uczniowie szkół podstawowych, którzy realizują indywidualny program lub tok nauki, rekomendowani przez szkołę.
3. Aby wziąć udział w Olimpiadzie, Uczestnik powinien:
 - 1) zapoznać się z Regulaminem oraz podpisać Zgłoszenie uczestnictwa, obejmujące m.in. akceptację Regulaminu Olimpiady (w przypadku Uczestników niepełnoletnich – obok Uczestnika, Zgłoszenie uczestnictwa podpisuje także przedstawiciel ustawowy lub opiekun); Akceptacja Regulaminu w Zgłoszeniu uczestnictwa jest równoznaczna z zawarciem z Organizatorem umowy dotyczącej uczestnictwa w Olimpiadzie zorganizowanej przez FINA na warunkach określonych w Regulaminie.
 - 2) przekazać dyrektorowi swojej szkoły wypełnione i podpisane przez siebie Zgłoszenie uczestnictwa (w przypadku Uczestników niepełnoletnich – podpisane także przez przedstawiciela ustawowego/opiekuna).
4. Uczestnicy zobowiązani są do:
 - 1) przestrzegania zapisów Regulaminu,
 - 2) przestrzegania ogólnie przyjętych norm społecznych,
 - 3) samodzielnej (indywidualnej pracy) przy rozwiązywaniu zadań,

5. Uczestnik ma prawo do:

- 1) uzyskania zwolnienia na czas Olimpiady z zajęć szkolnych,
- 2) składania odwołań do Komitetu Głównego Olimpiady od decyzji właściwej Komisji, zgodnie z trybem odwoławczym określonym w Regulaminie,
- 3) wniesienia odwołania od uzyskanych wyników wstępnych, w trybie określonym w §6 niniejszego Regulaminu,
- 4) informowania Organizatora o wszelkich zastrzeżeniach do przebiegu Olimpiady.

6. Przed przystąpieniem do każdego z etapów Olimpiady, Uczestnik zobowiązany jest potwierdzić swoją tożsamość poprzez okazanie właściwej Komisji ważnego dokumentu ze zdjęciem (legitymacji szkolnej, dowodu osobistego lub innego dokumentu ze zdjęciem) przed wejściem na salę, w której będzie odbywać Etap Olimpiady. Uczestnik okazuje dokument Członkom Komisji lub osobom upoważnionym do weryfikacji tożsamości Uczestnika, którzy odnotowują obecność Uczestnika na liście. Po odznaczeniu na liście, Uczestnik zajmuje wskazane miejsce w sali.

§ 4. Organizacja zawodów

1. Olimpiadę organizuje się jako trójstopniowe zawody o zasięgu ogólnopolskim, w których wymagany jest od Uczestników określony zakres i poziom wiedzy oraz umiejętności:
 - 1) w zawodach pierwszego stopnia (szkolnych) - wystarczający do uzyskania oceny bardzo dobrej na zakończenie nauki przedmiotu,
 - 2) w zawodach drugiego stopnia (okręgowych) - niezbędny do uzyskania oceny celującej na zakończenie nauki przedmiotu,
 - 3) w zawodach trzeciego stopnia (centralnych) - w zakresie wskazanym w programie Olimpiady.
2. Zawody Olimpiady mają charakter indywidualny.
3. Rejestracja Komisji Szkolnych i Uczestników prowadzona jest w terminach określonych Harmonogramem, znajdującym się na stronie internetowej Olimpiady. Rejestracja przebiega w następujący sposób:

- 1) dyrektor danej szkoły przyjmuje zgłoszenia, o których mowa w § 3 ust. 3 pkt 2, podpisane przez Uczestnika (w przypadku uczniów niepełnoletnich - przez Uczestnika i przedstawiciela ustawowego/opiekuna Uczestnika);
- 2) dyrektor danej szkoły powołuje Komisję Szkolną, w skład której powinny wchodzić co najmniej trzy osoby będące nauczycielami w tej szkole, a jedną z nich jest nauczyciel informatyki. Dyrektor wyznacza Przewodniczącego Komisji Szkolnej, który pełni funkcję organizatora Etapu I Olimpiady;
- 3) Przewodniczący Komisji Szkolnej, wypełnia formularze zgłoszeniowe znajdujące się na stronie internetowej Olimpiady w zakładce „Formularz zgłoszeniowy”, obejmujące:
- 4) zgłoszenie danej Komisji Szkolnej; zakres danych osobowych ujętych w formularzu zgłoszeniowym obejmuje podanie składu Komisji Szkolnej, jej Przewodniczącego,
- 5) zgłoszenie Uczestników;
- 6) po zakończeniu rejestracji elektronicznej, na adres mailowy Przewodniczącego Komisji Szkolnej, podany podczas rejestracji, automatyczny system prześle potwierdzenie zgłoszenia Komisji Szkolnej i Uczestników. W przypadku nieotrzymania przez Przewodniczącego Komisji Szkolnej w ciągu 24 godzin od zakończenia wypełniania formularza zgłoszeniowego wiadomości e-mail z potwierdzeniem zgłoszenia, należy skontaktować się z Organizatorem w celu wyjaśnienia tej kwestii;
- 7) Przewodniczący Komisji Szkolnej zapewnia zeskanowanie Zgłoszeń uczestnictwa, a następnie:
 - a) przesyła do Komitetu Głównego (na adres Organizatora) w terminie określonym w Harmonogramie oryginały Zgłoszeń uczestnictwa, na podstawie których został uzupełniony formularz zgłoszeniowy na stronie internetowej Olimpiady. Oryginały przesyła się w formie pisemnej, listem poleconym.
 - b) niezwłocznie po wysyłce oryginałów pocztą, Przewodniczący Komisji Szkolnej przesyła sporządzone skany Zgłoszeń Uczestnictwa w formie osobnych plików pdf na adres: olimpiada@fina.gov.pl.
- 8) po zamknięciu rejestracji Organizator każdemu Uczestnikowi, który zgodnie z Regulaminem zarejestrował się online oraz którego Zgłosze-

nie uczestnictwa zostało przesłane przez szkołę, przydziela indywidualny kod identyfikacyjny. O swoim kodzie Uczestnik zostanie poinformowany przez Organizatora przed I Etapem Olimpiady. Kod ten jest nadany jednorazowo i pozostaje niezmienny w trakcie wszystkich Etapów Olimpiady. Kody używane będą także w tabeli wyników po I i II Etapie Olimpiady zamiast imion i nazwisk Uczestników.

4. W trakcie udziału w Olimpiadzie, Uczestnicy korzystają z kont na internetowej platformie edukacyjnej Olimpiady, wygenerowanych przez Organizatora. Uzyskanie dostępu do platformy odbywa się w następujący sposób:
 - 1) Organizator przesyła dane dostępowe Uczestników do kont na platformie (kod oraz hasło) na adres e-mail Przewodniczącego Komisji Szkolnej minimum 5 dni kalendarzowych przed datą I Etapu.
 - 2) W przypadku nieotrzymania wiadomości, o której mowa w pkt 1, Przewodniczący Komisji Szkolnej zobowiązany jest poinformować o tym fakcie Organizatora – nie później niż na 3 dni kalendarzowe przed rozpoczęciem I Etapu Olimpiady. Przekazanie informacji po tym terminie może skutkować niedopuszczeniem uczniów szkoły do Olimpiady.
 - 3) Przewodniczący Komisji Szkolnej, w dniu w którym odbywa się Etap Olimpiady, bezpośrednio przed jego rozpoczęciem, udostępnia Uczestnikom dane dostępowe do konta na platformie, uzyskane od Organizatora.
 - 4) Pytania udostępniane są Uczestnikom przez Komitet Główny w ściśle określonym czasie za pośrednictwem internetowej platformy edukacyjnej, w szyfrowanym połączeniu.
5. Organizator, we współpracy z Komitetem Głównym, przed rozpoczęciem każdej kolejnej edycji Olimpiady, publikuje na stronie internetowej Olimpiady:
 - 1) „Informator” zawierający m.in. Zakres tematyczny, Harmonogram, najważniejsze zasady określone Regulaminem oraz szczegółowe wytyczne związane z jej organizacją i literaturą obowiązującą w przygotowaniach do wszystkich Etapów Olimpiady oraz
 - 2) „Poradnik” stanowiący pomoc dla Uczestników w przygotowaniach, wskazujący na ważne aspekty oceny, pomagający w spełniania wymagań i kryteriów Informatora i Regulaminu.

6. Organizator, we współpracy z Komitetem Głównym, publikuje literaturę obowiązującą uczestników na poszczególnych Etapach (Załącznik nr 5). Organizator zastrzega sobie prawo przygotowania zadań wykraczających poza obowiązującą literaturę i filmografię.
7. W I etapie mogą uczestniczyć te osoby, które spełniły warunki przystąpienia do Olimpiady określone niniejszym Regulaminem. I Etap Olimpiady obejmuje:
 - 1) Zakres tematyczny: zakres tematyczny I Etapu odpowiada znajomości:
 - a) zagadnień z podstawy programowej kształcenia ogólnego na III etapie edukacyjnym z przedmiotów: język polski, historia, historia sztuki i IV etapie (edukacyjnym z przedmiotów: język polski, historia, historia sztuki, historia i teraźniejszość/historia i społeczeństwo (wcześniej: wiedza o społeczeństwie), edukacja obywatelska w stopniu wystarczającym do uzyskania oceny bardzo dobrej na zakończenie nauki przedmiotu,
 - b) dobrej znajomości innych zagadnień ujętych w Zakresie tematycznym Olimpiady.
 - 2) Lista obowiązującej literatury: Lista obowiązującej w I Etapie literatury oraz filmografii zawarta jest w załączniku nr 5 do niniejszego Regulaminu.
8. I Etap organizowany jest w formule stacjonarnej za pośrednictwem internetowej platformy edukacyjnej i przeprowadzany przez Komisje Szkolne we współpracy z Komitetem Głównym, według następujących zasad:
 - 1) Uczestnicy podchodzą do jednej konkurencji i rozwiązują test składający się z 60 pytań. Maksymalna liczba punktów do zdobycia w I Etapie to 80 punktów. Test składa się z:
 - a) 40 pytań zamkniętych jednokrotnego wyboru, gdzie za prawidłową odpowiedź Uczestnik otrzymuje 1 punkt,
 - b) 20 pytań zamkniętych jednokrotnego wyboru, o podwyższonym poziomie trudności, gdzie za prawidłową odpowiedź Uczestnik otrzymuje 2 punkty.
 - 2) Pytania mają formę tekstową, ale mogą być wzbogacone o materiał źródłowy (krótka notka, grafika, zdjęcie, nagranie audio, nagranie wideo).

- 3) Na udzielanie odpowiedzi na pytania zamknięte, o których mowa w pkt 1 lit. a Uczestnicy mają 30 minut. Po zakończeniu udzielania odpowiedzi na pytania zamknięte, Uczestnik przechodzi do rozwiązywania testu składającego się z pytań zamkniętych jednokrotnego wyboru o podwyższonym poziomie trudności, o których mowa w pkt 1 lit. b. Na udzielenie odpowiedzi na pytania zamknięte o podwyższonym poziomie trudności Uczestnik ma 20 minut. Po przejściu do rozwiązywania pytań o podwyższonym poziomie trudności, Uczestnik nie ma możliwości powrotu do rozwiązania pytań, o których mowa w pkt 1 lit. b. Rozwiązanie pytań, o których mowa w pkt 1 lit. a w czasie krótszym niż 30 minut nie powoduje wydłużenia czasu na rozwiązanie pytań, o których mowa w pkt 1 lit. b.
- 4) Organizator zastrzega sobie prawo przygotowania zadań dotyczących utworów wykraczających poza obowiązującą literaturę i filmografię.

9. W zakresie dokumentacji I Etapu Olimpiady:

- 1) Przewodniczący Komisji Szkolnej w ciągu 2 dni kalendarzowych od dnia zakończenia I Etapu Olimpiady przesyła Komitetowi Głównemu:
 - a) podpisany przez wszystkich członków Komisji Szkolnej oraz dyrektora szkoły protokół z przebiegu I Etapu Olimpiady (Załącznik nr 2A),
 - b) oświadczenie dyrektora szkoły o posiadaniu pełnej dokumentacji I Etapu Olimpiady (Załącznik nr 2B), o której mowa w § 5 ust 14.
- 2) Dokumenty, o których mowa w pkt 1 Przewodniczący Komisji Szkolnej przesyła:
 - a) w formie papierowej - pocztą na adres Komitetu Głównego - Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, ul. Wałbrzyska 3/5, 02-739 Warszawa),
 - b) w formie skanów na adres olimpiada@fina.gov.pl.
- 3) Spełnienie obowiązków formalnych, o których mowa w pkt 1 i 2 jest niezbędne do publikacji wyników I etapu. W ciągu 7 dni kalendarzowych od otrzymania wszystkich protokołów z przebiegu I Etapu, Komitet Główny podejmuje decyzję w sprawie zatwierdzenia wyników I Etapu i publikuje je na stronie internetowej Olimpiady.

10. W II etapie może uczestniczyć 110 Uczestników z najwyższymi wynikami uzyskanymi w I etapie. W przypadku, kiedy więcej niż jedna osoba uzyskała wynik zapewniający 110. miejsce, wówczas Organizator zwiększy liczbę Uczestników zakwalifikowanych do II Etapu o te dodatkowe osoby. Lista osób zakwalifikowanych zostanie ujęta w tabeli wyników ostatecznych tego Etapu. II Etap Olimpiady realizowany jest w następującej formule:

- 1) Zakres tematyczny II Etapu odpowiada:
 - a) znajomości zagadnień z podstawy programowej kształcenia ogólnego na III etapie edukacyjnym z przedmiotów: język polski, historia, historia sztuki, historia i teraźniejszość / historia i społeczeństwo (wcześniej: wiedza o społeczeństwie), edukacja obywatelska w stopniu wystarczającym do uzyskania oceny celującej na zakończenie nauki przedmiotu,
 - b) dobrej znajomości innych zagadnień ujętych w Zakresie tematycznym Olimpiady.
- 2) Lista obowiązującej w II Etapie literatury oraz filmografii zawarta jest w załączniku nr 5 do niniejszego Regulaminu. Organizator zastrzega sobie prawo przygotowania zadań dotyczących utworów wykraczających poza obowiązującą literaturę i filmografię.
- 3) II Etap Olimpiady składa się z dwóch konkurencji:
 - a) konkurencja pierwsza polega na przygotowaniu przez Uczestnika autorskiej pracy projektowej związanej z hasłem przewodnim danej edycji Olimpiady (konkurencja „Projekt”).
 - b) konkurencja druga odbywa się formule testu zawierającego 40 pytań zamkniętych, a następnie rozwiązania 2 pytań otwartych. (konkurencja „Test”)
- 4) W zakresie przygotowania Projektu:
 - a) Hasło przewodnie obowiązujące w danej edycji podawane jest przez Organizatora na stronie internetowej Olimpiady przed otwarciem rejestracji na daną edycję.
 - b) Informacje dotyczące Projektu (temat, forma, kryteria oceny, sposób przygotowania i dostarczenia go do Organizatora, potrzebne dokumenty) Organizator zamieszcza na stronie internetowej Olimpiady najpóźniej 14 dni roboczych od daty publikacji wyników ostatecznych I Etapu.

- c) Zadanie wykonywane jest przez Uczestnika zdalnie we własnym zakresie przy wykorzystaniu infrastruktury i narzędzi przez siebie zapewnionych. Podczas wykonywania Projektu, Uczestnik nie może korzystać z komunikatorów, czy z dużych modeli językowych (LLM) generujących odpowiedzi przy wykorzystaniu sztucznej inteligencji, wykonany Projekt nie może także naruszać praw osób trzecich, w tym praw autorskich.
 - d) Projekt składa się łącznie z trzech zadań, punktacja łączna wynosi 75 punktów. Szczegółowa karta ocen stanowi element Informatora Projektowego.
 - e) Projekt musi być podpisany kodem, który Organizator nadał Uczestnikowi przed I Etapem. Oznakowanie Projektu kodem ma na celu zachowanie anonimowości i zasad uczciwej konkurencji, co umożliwi zachowanie obiektywności przez komisję oceniającą Projekt.
 - f) Uczestnik w treści Projektu ani w nazwie pliku z Projektem nie może:
 - g) podawać swojego imienia i nazwiska,
 - h) podawać wymyślonych danych osobowych.
 - i) Projekt musi składać się z plików zgodnych ze specyfikacją techniczną dostępną w Informatorze Projektowym. Ocenie podlegają tylko Projekty przesłane w pełnej formie.
 - j) Projekt musi zostać dostarczony do Organizatora w terminie określonym w Harmonogramie.
- 5) W zakresie drugiej konkurencji II Etapu Olimpiady:
- a) druga konkurencja II Etapu Olimpiady odbywa się w trybie stacjonarnym tj. każdy Uczestnik przystępuje do testu w szkole zaproszonej do przeprowadzenia II Etapu Olimpiady w danym okręgu, korzystając ze sprzętu zapewnionego samodzielnie przez Uczestnika lub przez szkołę.
 - b) obejmuje ona rozwiązywanie w pierwszej kolejności testu zawierającego 40 pytań zamkniętych, a następnie udzielenie odpowiedzi na 2 pytania otwarte.

- c) Pytania zamknięte:
 - mają formę tekstową, ale mogą być wzbogacone o materiał źródłowy (krótka notka, grafika, zdjęcie, nagranie audio, nagranie wideo),
 - za każdą prawidłową odpowiedź na pytanie zamknięte uczestnik otrzymuje 1 punkt, maksymalna liczba punktów do zdobycia za pytania zamknięte to 40,
 - na udzielenie odpowiedzi na pytania zamknięte Uczestnicy mają 30 minut.
 - d) Pytania otwarte:
 - obejmują analizę i interpretację plakatu filmowego oraz analizę i interpretację sceny filmowej;
 - maksymalna liczba punktów do zdobycia za pytania otwarte to 55 punktów, z czego 20 pkt za pierwsze i 35 pkt za drugie pytanie;
 - na udzielenie odpowiedzi na pytania otwarte Uczestnicy mają 100 minut,
 - kryteria przyznawania punktów opisane są w „Informatorze” udostępnionym na stronie Olimpiady.
 - e) W dniu drugiej części II Etapu Uczestnik ma obowiązek stawić się w szkole określonej dla danego okręgu jako miejsce przeprowadzenia Testu w ramach II Etapu przynajmniej 15 minut przed godziną rozpoczęcia II Etapu, która określona jest w Harmonogramie.
- 6) Pytania udostępnione są Uczestnikom przez Komitet Główny w ściśle określonym czasie za pośrednictwem internetowej platformy Olimpiady, w szyfrowanym połączeniu. Korzystanie z platformy odbywa się według następujących zasad:
- Uczestnik powinien mieć założone słuchawki przynajmniej na czas oglądania fragmentu filmowego, który jest elementem jednego z pytań otwartych
 - Uczestnik rozpoczyna rozwiązywanie drugiej części od odpowiedzi na pytania zamknięte. Na platformie egzaminacyjnej pytania zamknięte podzielone są na podstrony. Na każdej podstronie znajdują się 2 pytania. Łączna liczba podstron wynosi

20. Po przejściu do następnej podstrony nie będzie możliwości powrotu do wcześniejszej.
- Dla każdego Uczestnika czas liczony jest indywidualnie od momentu rozpoczęcia rozwiązywania testu (pojawienia się pierwszej podstrony z pytaniami). Na platformie egzaminacyjnej stale widoczny jest zegar pokazujący czas, który pozostał do zakończenia testu.
 - Czas na udzielenie odpowiedzi na pytania zamknięte liczony jest całościowo – nie ma ograniczeń czasowych dla konkretnego pytania czy podstrony. Uczestnik sam decyduje, jak długo będzie przebywał na poszczególnych podstronach.
 - Uczestnik przystępuje do udzielania odpowiedzi na pytania otwarte po zakończeniu rozwiązywania testu. W przypadku, gdy Uczestnik rozwiąże test w czasie krótszym niż 30 minut, nie powoduje to wydłużenia czasu na udzielenie odpowiedzi na pytania otwarte.
 - W sytuacji, gdy skończy się czas na udzielenie odpowiedzi na pytania zamknięte, a do tego momentu Uczestnik sam nie zakończy rozwiązywania testu poprzez przejście do części z pytaniami otwartymi, wtedy część testu z pytaniami zamkniętymi zostanie przerwana automatycznie, a wszystkie dotychczas udzielone odpowiedzi zostaną zapisane.
 - W sytuacji, gdy skończy się czas na udzielenie odpowiedzi na pytania otwarte, a do tego momentu uczestnik sam nie zakończy rozwiązywania zadania dotyczącego pytań otwartych poprzez zamknięcie platformy egzaminacyjnej, wtedy część otwarta zostanie przerwana automatycznie, a wszystkie dotychczas udzielone odpowiedzi zostaną zapisane.
- a) Organizator zastrzega sobie możliwość określenia dodatkowych wymogów względem sprzętu i jego konfiguracji oraz oprogramowania i jego konfiguracji, z których korzysta Uczestnik podczas drugiej konkurencji II Etapu.

- 7) Dokumentację II Etapu Przewodniczący Komitetu Okręgowego przekazuje do Komitetu Głównego.
 - 8) Organizator w miarę możliwości finansowych może zapewnić Uczestnikowi pokrycie kosztu podróży z miejsca zamieszkania do miejsca przeprowadzania II Etapu Olimpiady.
11. W III etapie może uczestniczyć 25 Uczestników z najwyższymi wynikami uzyskanymi w II etapie. Do III Etapu Olimpiady kwalifikuje się kolejno Uczestników, poczynszyszy od Uczestników (lub grup Uczestników w przypadku punktacji *ex aequo*), którzy osiągnęli najwyższy wynik w II Etapie, aż do zebrania grupy 25 Uczestników. Jeśli w wyniku przeprowadzonej kwalifikacji okaże się, że zakwalifikowanie grupy Uczestników, którzy osiągnęli kolejny najlepszy wynik, spowodowałoby przekroczenie liczby 25 osób zakwalifikowanych, w ramach tej grupy Uczestników zakwalifikowani do III Etapu zostają Uczestnicy/Uczestnik, którzy osiągnęli wyższą liczbę punktów za pytania otwarte w II Etapie Olimpiady. Jeśli kryterium, o którym mowa w zdaniu poprzedzającym nie będzie rozstrzygające, zakwalifikowani do udziału w III Etapie zostają Uczestnicy/Uczestnik, którzy uzyskali najwyższą liczbę punktów za wykonanie autorskiej pracy – Projektu. Jeśli zastosowanie obu dodatkowych kryteriów nie pozwala na wyłonienie grupy 25 Uczestników, Organizator zwiększy liczbę Uczestników podlegających kwalifikacji do III Etapu o te dodatkowe osoby. Lista osób zakwalifikowanych zostanie ujęta w tabeli wyników ostatecznych. III Etap Olimpiady odbywa się wg poniższych zasad:
- 1) Zakres tematyczny III Etapu odpowiada znajomości zagadnień wykraczających poza program szkolny. Zakres tematyczny III Etapu określony jest w Programie Olimpiady. Zagadnienia do odpowiedzi ustnych zawarte są w zakresie tematycznym III etapu.
 - 2) Program Olimpiady oraz wykaz obowiązującej literatury, mającej na celu ukierunkowanie Uczestników i ułatwienie im przygotowania się do Etapu, znajdują się na stronie internetowej Olimpiady.
 - 3) Organizator zastrzega sobie prawo przygotowania zadań dotyczących utworów wykraczających poza obowiązującą literaturę i filmografię.
 - 4) Zadania III Etapu Olimpiady składają się z trzech konkurencji:
 - a) I konkurencja polega na napisaniu pracy o charakterze argumentacyjnym w ciągu 120 minut. Temat pracy związany jest z hasłem

- przewodnim danej edycji Olimpiady i podany jest Uczestnikom bezpośrednio przed rozpoczęciem jej pisania.
- b) II konkurencja - uczestnik udziela odpowiedzi ustnej na wylosowane pytania. Uczestnik losuje dwa pytania z dwóch pul, w których znajduje się kilkadziesiąt pytań i odpowiada na nie przed Komisją Centralną. Obydwa pytania będą dotyczyły zagadnień opublikowanych przez Organizatora przed III Etapem Olimpiady, a jedno z nich oprócz polecenia będzie zawierało materiał dodatkowy (np. fragment tekstu kultury, tekstu ikonического). Odpowiedź poprzedzona zostanie czasem na przygotowanie trwającym 25 min. Uczestnik następnie udziela odpowiedzi na pytania w czasie 15 minut. Podczas odpowiedzi Komisja może zadawać pytania pogłębiające mieszczące się w zakresie tematycznym wylosowanego zestawu i w czasie przeznaczonym na odpowiedź.
 - c) III konkurencja III Etapu polega na przeprowadzeniu wywiadu z wylosowanym gościem specjalnym Olimpiady oraz zredagowaniu odbytej rozmowy pod kątem jej publikacji. Na przeprowadzenie wywiadu Uczestnik ma 10 minut a na jego redakcję 150 minut.
- 5) Na 14 dni kalendarzowych przed datą danej części III Etapu Organizator:
- a) publikuje listę zagadnień tematycznych, wokół których będą zadawane pytania podczas II konkurencji III Etapu;
 - b) publikuje imiona i nazwiska Gości Specjalnych, z którymi Uczestnicy będą przeprowadzali wywiad.
- 6) W ramach III Etapu Olimpiady:
- a) nieuregulowane przez Komitet Główny kwestie dotyczące spraw porządkowych (rozsadzenie uczniów, umieszczenie zegara itp.) oraz przebiegu Olimpiady, rozstrzyga każdorazowo Organizator Olimpiady,
 - b) Organizator zapewnia pokrycie kosztu podróży, podstawowe wyżywienie oraz zakwaterowanie dla Uczestników oraz, w miarę możliwości, ich opiekunów w trakcie III Etapu.
- 7) W czasie wolnym dla Uczestników i opiekunów merytorycznych w trakcie III Etapu Olimpiady mogą być organizowane imprezy towarzyszące.

- 8) Przeprowadzenie rozmowy (Wywiadu) z Gościem Specjalnym (trzecia konkurencja III Etapu) odbywa się wg następujących zasad:
 - a) Nagranie rozmowy z Gościem Specjalnym Uczestnik sporządza samodzielnie.
 - b) Redagując wywiad, Uczestnik może:
 - wielokrotnie odsłuchiwać nagrania rozmowy z Gościem Specjalnym w sposób nie utrudniający udziału w Olimpiadzie innym Uczestnikom, w tym przy użyciu słuchawek,
 - korzystać z informacji dotyczących Gościa Specjalnego, dostępnych w sieci Internet.
 - c) Jeżeli Uczestnik w swoim tekście posłuży się cytatem z innego opracowania, powinien ten fragment tekstu oznaczyć jako cytat i podać źródło cytowanego fragmentu
 - d) Redagując wywiad, Uczestnik nie może
 - korzystać z poczty elektronicznej ani komunikatorów, czy z wykorzystujących sztuczną inteligencję, generujących odpowiedzi, dużych modeli językowych (LLM),
 - oznaczać autorstwa wywiadu, tj. w szczególności oznaczać go swoim imieniem i nazwiskiem, pseudonimem czy danymi wymyślonymi, a także podawać w treści wywiadu informacji pozwalających na identyfikację autora,
 - korzystać z sieci Internet w sposób inny niż określony w lit. b tiret drugie.
12. Sprawdzanie prac i publikacja wyników odbywa się według następujących zasad:
 - 1) Pytania zamknięte:
 - a) Weryfikacja poprawności odpowiedzi na pytania zamknięte z I i II Etapu odbywa się przy użyciu systemu informatycznego zapewnionego przez Organizatora, posiadającego automatyczny mechanizm samosprawdzający.
 - b) Organizator nie udostępnia klucza poprawnych odpowiedzi.

- 2) Pytania otwarte
 - a) W przypadku II etapu:
 - Projekty oraz odpowiedzi na pytania otwarte ocenia Komisja wskazana przez Komitet Główny. Komisja składa się z dwóch osób, które podejmują wspólną decyzję dotyczącą oceny każdej pracy.
 - Komisja ocenia pracę w terminie 20 dni kalendarzowych od zakończenia drugiej części II Etapu.
 - Wszystkie zadania, z wyłączeniem pytań zamkniętych, oceniane są przez Komisję według kryteriów podanych w „Informatorze” dostępnym na stronie internetowej Olimpiady.
 - b) W przypadku III etapu:
 - Wszystkie zadania III Etapu oceniane są przez Komisję Centralną według kryteriów i punktacji podanych w „Informatorze”, który jest dostępny na stronie internetowej Olimpiady.
 - Komisja Centralna ocenia poszczególne części III Etapu Olimpiady w terminie 20 dni kalendarzowych od zakończenia trzeciej części III Etapu.
 - Zadania pisemne oceniane są przez dwuosobowy zespół ekspertów, zaś odpowiedź ustna przez trzyosobowy zespół ekspertów, utworzone w ramach Komisji Centralnej. Zespoły ekspertów podejmują wspólną decyzję odnośnie do oceny prac pisemnych oraz odpowiedzi ustnych Uczestników.
- 3) Publikacja wyników wstępnych odbywa się według następujących zasad
 - a) Komitet Główny w ciągu 3 dni kalendarzowych od otrzymania ocen Komisji i Komisji Centralnej, podejmuje decyzję w sprawie zatwierdzenia wyników poszczególnych Etapów Olimpiady.
 - b) Zatwierdzone przez Komitet Główny wyniki Organizator publikuje na stronie internetowej Olimpiady, oznaczając je w widoczny sposób jako „wyniki wstępne”.

§ 5. Przepisy szczegółowe

1. Organizator na każdym szczeblu Olimpiady dokłada starań, aby uwzględnić potrzeby Uczestników Olimpiady z niepełnosprawnością, po wcześniejszym (najpóźniej 14 dni kalendarzowych przed I Etapem) zgłoszeniu Organizatorowi udziału takich osób w Olimpiadzie przez Komisję Szkolną. Przed Etapem Olimpiady, na który składa się także część pisemna (II Etap i III Etap), Uczestnik o stwierdzonej dysleksji lub dysgrafii może przekazać do Komitetu Głównego aktualne zaświadczenie o takiej dysfunkcji z właściwej poradni. Komisja Oceniająca bierze pod uwagę zaświadczenie o dysfunkcji, jeśli niższa ocena pracy wynika wyłącznie ze stwierdzonych w nim trudności w poprawnym pisaniu. Zaświadczenie powinno zostać przekazane listem poleconym na adres Organizatora, w terminie do 14 dni kalendarzowych przed rozpoczęciem danego Etapu (liczy się data wpłynięcia oryginału dokumentu).
2. W przypadku nagłych zachorowań i wypadków losowych dotyczących Uczestnika, Organizator nie przewiduje alternatywnych form możliwości przystąpienia do konkurencji, które odbywają się w określonym miejscu i czasie.
3. Organizator w miarę możliwości uwzględnia, aby terminy wszystkich Etapów Olimpiady nie pokrywały się z terminami Olimpiad pokrewnych.
4. Uczestnik podlega dyskwalifikacji, rozumianej jako przerwanie udziału Uczestnika w Olimpiadzie oraz utrata prawa do dalszego udziału w Olimpiadzie w danej edycji, w przypadku:
 - 1) rozwiązywania zadań przez Uczestnika w sposób niesamodzielny, w tym szczególności poprzez:
 - a) korzystanie z pomocy innych Uczestników czy osób trzecich,
 - b) udostępnianie przez Uczestnika swoich odpowiedzi innym Uczestnikom Olimpiady,
 - c) kopiowanie odpowiedzi z karty odpowiedzi innego Uczestnika Olimpiady,
 - d) komunikowanie się z innymi Uczestnikami Olimpiady podczas rozwiązywania testu lub udzielania odpowiedzi,
 - e) korzystanie przez Uczestników podczas rozwiązywania testu lub udzielania odpowiedzi z jakichkolwiek pomocy naukowych, książ-

- żek i innych dokumentów nie dostarczonych przez Organizatora, chyba że Organizator wyraźnie to dopuści,
- f) korzystanie przez Uczestników podczas rozwiązywania testu lub udzielania odpowiedzi, a także przy przygotowywaniu Projektu czy przeprowadzaniu Wywiadu z aplikacji wspomagających przygotowanie odpowiedzi, w szczególności z aplikacji wykorzystujących sztuczną inteligencję, w tym z dużych modeli językowych.
 - g) Podczas wykonywania Projektu, Uczestnik nie może korzystać z komunikatorów, czy z dużych modeli językowych (LLM) generujących odpowiedzi przy wykorzystaniu sztucznej inteligencji, wykonany Projekt nie może także naruszać praw osób trzecich, w tym praw autorskich
 - h) Z uwagi na możliwości techniczne platformy wykorzystywanej do rozwiązywania zadań oraz zastosowanych platform do komunikacji, Uczestnik nie może przystąpić do żadnej z konkurencji poprzez tablet lub telefon komórkowy.
5. Decyzję o dyskwalifikacji Uczestnika podejmuje właściwa Komisja, odpowiedzialna za przeprowadzenie danego Etapu Olimpiady. W przypadku dyskwalifikacji, Komisja sporządza protokół wg wzoru określonego w Załączniku nr 1A.
6. Komitet Główny ma prawo (z własnej inicjatywy oraz na wniosek Komisji Szkolnej, Komisji Okręgowej albo Komisji Centralnej) dokonać dyskwalifikacji i wykluczyć z dalszego udziału w Olimpiadzie w przypadku naruszania Regulaminu, a także wykluczyć z dalszego udziału w Olimpiadzie Uczestników nieprzestrzegających postanowień Regulaminu w sposób rażący (w szczególności dopuszczających się plagiatu).
7. Uczestnik może zostać zdyskwalifikowany także w wypadku wykrycia nieprawidłowości w postępowaniu Uczestnika już po zakończeniu Etapu Olimpiady lub Olimpiady.

8. Dyskwalifikacja Finalisty lub Laureata oznacza automatycznie utratę uzyskanego tytułu.
9. Licencja do Projektu oraz Wywiadu i Pracy udzielana FINA przez Uczestnika (lub w jego imieniu przez przedstawiciela ustawowego) jest na następujących zasadach:
- 1) Uczestnik, który zakwalifikuje się do II Etapu Olimpiady oraz który opracuje i przekaze Organizatorowi Projekt, z momentem przekazania Projektu udziela Organizatorowi bezpłatnej, niewyłącznej licencji, na okres 10 lat z prawem do korzystania z Projektu na polach eksploatacji szczegółowo określonych w pkt 3.
 - 2) Uczestnik, który zakwalifikuje się do III Etapu Olimpiady oraz który opracuje i przekaze Organizatorowi pracę pisemną w ramach pierwszej konkurencji III Etapu oraz zredagowany wywiad w ramach trzeciej konkurencji III Etapu (łącznie „Utworami”), z momentem przekazania każdego z Utworów udziela Organizatorowi bezpłatnej, niewyłącznej licencji, na okres 10 lat z prawem korzystania z Utworów na polach eksploatacji szczegółowo określonych w pkt 3.
 - 3) Licencje, o których mowa w pkt 1 i 2 udzielane są na następujących polach eksploatacji:
 - a) wszelkie utrwalanie (w tym wprowadzanie do pamięci komputera lub innego urządzenia), na wszelkich nośnikach, w jakiegokolwiek technice (w tym cyfrowej), systemie lub formacie, zapisem mechanicznym, optycznym, magnetycznym, elektronicznym lub innym; drukiem, na nośnikach audio lub video, nośnikach światłoczułych, magnetycznych, optycznych, dyskach, nośnikach komputerowych i wszelkich innych nośnikach zapisów i pamięci;
 - b) wszelkie publiczne udostępnianie w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym, w tym poprzez stacje naziemne, za pośrednictwem satelity, sieci kablowe, telekomunikacyjne lub multimedialne, bazy danych, serwery lub inne urządzenia i systemy, w tym także osób trzecich, w obiegu otwartym lub zamkniętym, w jakiegokolwiek technice (w tym analogowej lub cyfrowej), systemie lub formacie, z lub bez

- możliwości zapisu, w tym także w serwisach wymienionych w lit. d), w tym na stronach internetowych FINA;
- c) wszelkie zwielokrotnianie, w tym: techniką magnetyczną na kasetach video, audio, dyskach audiowizualnych, audialnych, techniką światłoczułą i cyfrową, drukiem, techniką zapisu komputerowego;
 - d) wszelkie nadawanie i reemitowanie, w tym: w stacjach naziemnych, za pośrednictwem satelity, w sieciach multimedialnych lub telekomunikacyjnych lub innych systemach przekazu (w tym tzw. simulcasting lub webcasting), w sposób niekodowany lub kodowany, w obiegu otwartym lub zamkniętym, w jakiegokolwiek technice (w tym analogowej lub cyfrowej, systemie lub formacie, z lub bez możliwości zapisu, w tym także w serwisach tekstowych, multimedialnych, internetowych, telefonicznych lub telekomunikacyjnych, w tym także w ramach tzw. “platform cyfrowych”, dla odbiorców wszelkich systemów odbioru telewizji i radia (w tym także “on demand”, “pay per view”, w zamkniętych obiektach, itp.), w tym Internet;
 - e) wszelkie publiczne odtwarzanie, wyświetlanie;
 - f) wprowadzenie do obrotu w kraju i za granicą, w tym przy użyciu Internetu;
 - g) wykorzystanie w całości lub we fragmentach w utworach multimedialnych, audiowizualnych;
 - h) wykorzystanie w całości lub we fragmentach do celów promocji lub reklamy FINA;
 - i) wypożyczenie, najem lub wymiana nośników, na których Utwór utrwalono;
- 4) Licencje, o których mowa w pkt 1 i 2 obejmują też prawo wykonywania oraz zezwalania na wykonywanie autorskich praw zależnych do Projektu lub Utworu w postaci sporządzenia jego opracowania, w szczególności skróconej wersji, w tym dla celów promocji i reklamy, tłumaczenia oraz korzystania i rozpowszechniania tak powstałego opracowania na ww. polach eksploatacji na cały okres trwania licencji.
- 5) Przekazanie Organizatorowi Projektu lub Utworów, o których mowa w pkt 1 i 2, jest równoznaczne z oświadczeniem, że prace te mają charakter oryginalny, są autorstwa Uczestnika, że Uczestnikowi przysługują

ją wyłączne i nieograniczone autorskie prawa majątkowe, że nie są one obciążone prawami osób trzecich, nie naruszają przepisów prawa ani interesów i praw osób trzecich oraz że Uczestnik (lub w jego imieniu przedstawiciel ustawowy) jest uprawniony do udzielenia licencji w zakresie i na polach eksploatacji określonych w pkt 1-3. Jednocześnie Uczestnik (lub w jego imieniu przedstawiciel ustawowy) przyjmuje do wiadomości i akceptuje, że w przypadku nieprawdziwości oświadczeń, o których mowa w zdaniu poprzedzającym, ponosi odpowiedzialność z tytułu naruszeń majątkowych praw autorskich oraz dóbr osobistych osób trzecich, mogących wynikać z tytułu eksploatacji Utworów w zakresie i na polach wymienionych w pkt 3.

10. Uczestnik zobowiązuje się nie sporządzać we własnym zakresie nagrania (fonogramu, wideogramu) Wywiadu, przeprowadzanego w ramach III Etapu Olimpiady. Sporządzenie nagrania we własnym zakresie, a następnie korzystanie z takiego nagrania, wbrew zobowiązaniu określonymu w zdaniu poprzedzającym, może skutkować odpowiedzialnością cywilną z tytułu naruszenia majątkowych praw autorskich, a także z tytułu naruszenia dóbr osobistych osób trzecich.
11. Przetwarzanie danych osobowych odbywa się według następujących zasad:
 - 1) Organizator informuje, że zgodnie z art. 13 Rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE (ogólne rozporządzenie o ochronie danych) (Dz. Urz. UE L 119 z 2016 r., str. 1-88) („RODO”), administratorem danych osobowych Uczestników, przedstawicieli ustawowych oraz opiekunów merytorycznych, członków Komisji Szkolnych, członków Komisji Okręgowych, a także członków Komisji Centralnej, dyrektora Szkoły udostępnionych w ramach powołania organów Olimpiady, procedury rejestracyjnej i uczestnictwa w Olimpiadzie jest Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny z siedzibą w Warszawie (02-739) przy ul. Wałbrzyskiej 3/5, NIP:5213784838 („Administrator”).
 - 2) Administrator przetwarza następujące kategorie danych osobowych Uczestników: imię, nazwisko, data urodzenia, miejsce urodzenia, klasa,

adres e-mail, numer telefonu, biogram imię i nazwisko przedstawiciela ustawowego, dane w zakresie niepełnosprawności, wymagane w formularzu zgłoszeniowym dane w zakresie stwierdzonej dysleksji lub dysgrafii czy innych dysfunkcjach (dane pozyskane przez Organizatora przed II Etapem Olimpiady), preferencje żywnościowe, dane w zakresie wizerunku i głosu, (dane pozyskane przez Organizatora przed i w trakcie II Etapu Olimpiady), w przypadku opiekuna merytorycznego: imię, nazwisko, adres e-mail, telefon; w przypadku przedstawiciela ustawowego: imię, nazwisko, adres; w przypadku dyrektora Szkoły, członków Komisji Szkolnych, Okręgowych i Komisji Centralnej: imię, nazwisko, stanowisko, tytuł naukowy, zawód. adres email, telefon, wizerunek i głos.

- 3) Przetwarzanie ww. danych osobowych odbywa się w celu realizacji umowy cywilnoprawnej pomiędzy Organizatorem i Uczestnikiem (przedstawicielem ustawowym) polegającej na zorganizowaniu uczestnictwa w Olimpiadzie przez FINA na warunkach określonych w Regulaminie (art. 6 ust. 1 lit. b) RODO), realizacji prawnie uzasadnionego interesu Administratora, w postaci ewentualnego dochodzenia roszczeń przez Administratora wynikających z zawartej umowy cywilnoprawnej (art. 6 ust. 1 lit f) RODO) oraz jest niezbędne do wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na Administratorze (art. 6 ust. 1 lit. c) RODO) oraz kiedy ma to zastosowanie, także na potrzeby realizacji celów określonych w dobrowolnie udzielonej zgodzie (art. 6 ust. 1 lit. a RODO). Podstawę przetwarzania szczególnych kategorii danych osobowych Uczestnika stanowi wyraźna zgoda Uczestnika bądź jego przedstawiciela ustawowego na przetwarzanie ww. danych osobowych (art. 9 ust. 2 lit a) RODO). Uczestnikowi bądź jego przedstawicielowi ustawowemu przysługuje prawo do cofnięcia w/w zgody w dowolnym momencie, co pozostaje bez wpływu na zgodność z prawem przetwarzania, którego dokonano na podstawie zgody przed jej cofnięciem. Cofnięcie zgody może nastąpić w formie pisemnej na adres Administratora wskazany w pkt 1 powyżej lub w formie mailowej na adres e-mail: iod@fina.gov.pl. Podstawę przetwarzania danych osobowych dyrektora Szkoły, członków Komisji Szkolnych, Okręgowych oraz Komisji Centralnej stanowi

prawnie uzasadniony interes administratora polegający na konieczności zorganizowania Olimpiady według struktury opisanej w §2 niniejszego regulaminu.

- 4) Jeżeli w związku z udziałem w Olimpiadzie Uczestnik bądź jego przedstawiciel ustawowy, poprzez zaznaczenie odpowiedniego pola pod formularzem zgłoszeniowym wyraził zgodę na przetwarzanie jego danych osobowych, w szczególności wyraził zgodę na przetwarzanie jego danych osobowych w celach edukacyjnych – zgodnie z treścią i zakresem określonym podczas udzielania zgody, wówczas zastosowanie znajdują następujące postanowienia:
 - a) udzielenie zgody do innych celów edukacyjnych i promocyjnych (marketingowych) jest dobrowolne, nieudzielenie tej zgody nie uniemożliwia udziału w Olimpiadzie, ani nie wpływa na prawa Uczestnika,
 - b) dane osobowe udostępnione na podstawie w/w zgody będą przetwarzane w celach edukacyjnych i informacyjnych Organizatora,
 - c) podstawę przetwarzania danych osobowych stanowi udzielona przez Uczestnika bądź jego przedstawiciela ustawowego zgoda (art. 6 ust. 1 lit a) RODO),
 - d) dane osobowe udostępnione na podstawie udzielonej zgody na cele promocyjne będą przetwarzane przez czas nieokreślony, chyba że Uczestnik bądź jego przedstawiciel ustawowy wycofa udzieloną zgodę.
- 5) Dane osobowe Uczestnika oraz przedstawiciela ustawowego zebrane na potrzeby uczestnictwa w Olimpiadzie, a także dane opiekuna merytorycznego będą przechowywane przez okres trwania umowy cywilnoprawnej, a dane dyrektora Szkoły, członków Komisji Szkolnych, Okręgowych oraz Komisji Centralnej przez okres niezbędny do przeprowadzenia odpowiednich Etapów Olimpiady, a wszystkie powyższe dane osobowe również przez okresy przechowywania dokumentacji związanej z przeprowadzonymi Etapami, o której mowa w § 5 ust. 14-16 Regulaminu oraz do czasu upływu ewentualnych terminów przedawnienia roszczeń z ww. umowy oraz z zastrzeżeniem właściwych przepisów powszechnie obowiązującego prawa, w przypadku udzielonej zgody na przetwarzanie do momentu jej wycofania.

- 6) Administrator wyznaczył inspektora ochrony danych („IOD”), z którym można kontaktować się pod adresem pocztowym siedziby Administratora lub elektronicznie poprzez adres e-mail: iod@fina.gov.pl we wszystkich sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych oraz korzystania z praw związanych z przetwarzaniem danych osobowych Uczestnika lub przedstawiciela ustawowego.
- 7) Dane osobowe Uczestnika, przedstawiciela ustawowego, opiekuna merytorycznego ani członków Komisji Szkolnych, Okręgowych oraz Komisji Centralnej nie będą przekazywane do państwa trzeciego, ani organizacji międzynarodowej w rozumieniu RODO.
- 8) Administrator oświadcza, że odbiorcami danych osobowych Uczestnika mogą być w szczególności podmioty przetwarzające dane na zlecenie Administratora, przy czym takie podmioty przetwarzają dane na podstawie umów zawartych z Administratorem i wyłącznie zgodnie z poleceniami Administratora.
- 9) W oparciu o dane osobowe osób, o których mowa w § 4 ust. 3 Regulaminu, Administrator nie będzie podejmował zautomatyzowanych decyzji, w tym decyzji będących wynikiem profilowania w rozumieniu RODO.
- 10) Organizator oświadcza, że dane osobowe Uczestnika będą podlegały pseudonimizacji.
- 11) W odniesieniu do przekazanych Administratorowi danych osobowych, osobom, o których mowa w § 4 ust. 3 Regulaminu przysługuje prawo do:
 - a) dostępu do treści swoich danych, żądania ich sprostowania, usunięcia, przeniesienia lub ograniczenia ich przetwarzania,
 - b) wniesienia sprzeciwu wobec przetwarzania danych osobowych w zakresie, w jakim podstawą przetwarzania danych osobowych jest prawnie usprawiedliwiony interes Administratora,
 - c) wniesienia skargi do Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych, gdy Uczestnik, przedstawiciel ustawowy, opiekun merytoryczny lub członek Komisji Szkolnej, Okręgowej lub Centralnej uzna, że Administrator podczas przetwarzania danych osobowych naruszył przepisy RODO lub innych właściwych przepisów dotyczących ochrony danych osobowych.

- 12) Uczestnik oraz przedstawiciel ustawowy przyjmują do wiadomości, że podanie danych osobowych w zakresie określonym w pkt 2 jest dobrowolne, jednakże ich niepodanie skutkuje brakiem możliwości zawarcia umowy uczestnictwa w Olimpiadzie.
 - 13) Uczestnik może wyrazić zgodę, w przypadku osiągnięcia statusu finalisty Olimpiady, na udostępnienie danych osobowych dotyczących Jego osoby, Partnerom i podmiotom współpracującym z Organizatorem, w celu uczestniczenia w festiwalach oraz wydarzeniach kulturalnych, w których zaplanowany jest udział finalistów Olimpiady. Zgoda o której mowa w uprzednim zdaniu może być wycofana w każdym czasie, lecz nie deligitymizuje to przetwarzania danych, które miało miejsce przed cofnięciem udzielonej przez Uczestnika zgody.
 - 14) Uczestnik może wyrazić zgodę w przypadku osiągnięcia statusu Laureata Olimpiady, na udostępnienie jego danych osobowych (imię, nazwisko, data urodzenia, pesel) Szkołom Partnerskim Olimpiady, w celu uczestniczenia w wewnętrznej rekrutacji na uczelnie, na których oferowane jest zwolnienie z postępowania rekrutacyjnego lub jego części dla Laureatów Olimpiady.
- 12.** Dane osobowe Uczestników, którzy nie przeszli do II i III Etapu oraz nie wyrazili zgody na przetwarzanie danych osobowych dla celów edukacyjnych zostaną usunięte zgodnie z regulacjami obowiązującymi u Organizatora dostępnymi na stronie internetowej Olimpiady, z zastrzeżeniem, że będą one przetwarzane do czasu upływu ewentualnych terminów przedawnienia roszczeń z ww. umowy, na czas niezbędny do obrony przed roszczeniami z przedmiotowej umowy oraz zgodnie z właściwymi przepisami powszechnie obowiązującego prawa oraz w celu wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na Organizatorze.
- 13.** W zakresie przeprowadzenia Olimpiady Organizator współpracuje z Dyrekcjami szkół, które dokonały zgłoszenia Uczestnictwa. Dokonując zgłoszenia, Dyrekcja szkoły zobowiązuje się do podjęcia w szczególności następujących działań:
- 1) w zakresie przeprowadzenia I Etapu Olimpiady:
 - a) powołania Komisji Szkolnej;

- b) nadzór nad działaniami Komisji Szkolnej;
 - c) zapewnienie terminowego przesłania dokumentacji do Komitetu Głównego.
- 2) w zakresie przeprowadzenia II Etapu Olimpiady, w przypadku, gdy uczniowie szkoły przeszli do tego Etapu, a dana szkoła została zaproszona przez Komitet Główny do przeprowadzenia II Etapu (okręgowego) Olimpiady:
- a) współpracy z Komitetem Głównym w zakresie powołania Komitetu Okręgowego,
 - b) przeprowadzenie II Etapu Olimpiady we współpracy z Komitetem Głównym, w tym umożliwienie Uczestnikom z danego okręgu zakwalifikowanym do II Etapu Olimpiady wzięcia udziału w Olimpiadzie w danej szkole,
 - c) zapewnienia Uczestnikom komputerów spełniających wymogi określone w Regulaminie, a także słuchawek;
 - d) zapewnienie sali lub sal, w których Uczestnicy mogliby przystąpić do Olimpiady;
 - e) zapewnienia Uczestnikom stabilnego łącza internetowego;
 - f) zapewnienia obecności dodatkowego pracownika odpowiedzialnego za wsparcie techniczne i wsparcie IT.
- 3) Szkoła przeprowadzająca I i II Etap Olimpiady przygotowuje sprzęt i oprogramowanie spełniające wymogi przystąpienia do Olimpiady zgodnie z wytycznymi Organizatora; Organizator nie odpowiada za niewłaściwe zastosowanie się przez szkołę lub Uczestnika korzystającego z własnego sprzętu do wymogów technicznych,
14. Dokumentacja I Etapu - Szkoły przechowują przez 2 lata dokumentację I Etapu Olimpiady, licząc od początku roku kalendarzowego następnego po roku, w którym odbyła się Olimpiada. Na przechowywaną dokumentację składają się:
- 1) kopie Zgłoszeń uczestnictwa,
 - 2) protokół powołania Komisji Szkolnej,
 - 3) kopia protokołu z przebiegu I Etapu Olimpiady (Załącznik nr 2A)
 - 4) protokoły dyskwalifikacji Uczestników (Załącznik nr 1A).

15. Organizator przechowuje przez 2 lata dokumentację II Etapu Olimpiady, licząc od początku roku kalendarzowego następnego po roku, w którym odbyła się Olimpiada. Na dokumentację składają się:
 - 1) listy Uczestników,
 - 2) dokumenty powołania członków Komisji Okręgowych
 - 3) protokół z przebiegu II Etapu Olimpiady (Załącznik nr 3),
 - 4) protokoły dyskwalifikacji Uczestników (Załącznik nr 1A),
 - 5) autorskie prace Uczestników (Projekty).
16. W zakresie dokumentacji III Etapu:
 - 1) Organizator dokumentuje przebieg II i III konkurencji III Etapu w formie nagrania audio.
 - 2) Dokumentację dotyczącą III Etapu Organizator przechowuje przez okres:
 - a) 6 lat licząc od początku roku kalendarzowego następnego po roku, w którym odbyła się Olimpiada lub
 - b) przez okres czasu potrzebny do prawomocnego rozstrzygnięcia roszczeń Uczestników,
 - w zależności który z tych okresów jest dłuższy.
 - 3) Na dokumentację, o której mowa w pkt 1 i 2 składają się:
 - a) lista Uczestników,
 - b) dokument powołania członków Komisji Centralnej,
 - c) protokół z przebiegu III Etapu Olimpiady (Załącznik nr 4),
 - d) protokoły dyskwalifikacji Uczestników (Załącznik nr 1A),
 - e) informatory Olimpiady, programy Olimpiady oraz zestawy zadań, testów i studiów przypadku wykorzystywanych we wszystkich trzech Etapach Olimpiady, protokoły z Etapów Okręgowych i Centralnego, listy Laureatów i opiekunów merytorycznych, którzy przygotowywali Laureatów do Olimpiady, rejestr zaświadczeń wydanych Laureatom i Finalistom.

§ 6. Tryb odwoławczy

1. Odwołania od wyniku można składać według następujących zasad:

- 1) Uczestnik, który uważa, że:
 - a) wynik, który uzyskał w czasie Olimpiady, nie odzwierciedla, zgodnie ze schematem oceniania, treści zawartych w jego pracy,
 - b) dany Etap Olimpiady był prowadzony z naruszeniem Regulaminu,
 - c) został zdyskwalifikowany w sposób niezgodny z przepisami Regulaminu,
 - ma prawo złożenia odwołania do Komitetu Głównego.
- 2) Odwołania dotyczące wyników Olimpiady składa się w terminie 5 dni kalendarzowych od ogłoszenia wyników w jednym z dwóch trybów:
 - a) Wysyłając w w/w terminie dokumenty określone w pkt 3 listem poleconym (decyduje data stempla pocztowego) do Komitetu Głównego, adresując korespondencję na adres Komitetu Głównego, z oznaczeniem „Komitet Główny Olimpiady Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej”, jednocześnie przesyłając w w/w terminie skany odwołania pocztą elektroniczną (warunek konieczny) na adres olimpiada@fina.gov.pl albo
 - b) Oddając w w/w terminie dokumenty określone w pkt 3 osobiście w siedzibie Organizatora w godzinach pracy Kancelarii (godziny 08:00-16:00 w dzień roboczy) w zaklejonej kopercie, opisanej „Komitet Główny Olimpiady Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej”.
- 3) Uczestnik odwołując się dostarcza:
 - a) Kartę Odwołania (Załącznik nr 1B) oraz
 - b) uzasadnienie wniesienia odwołania na osobnym dokumencie podpisanym tylko i wyłącznie kodem uczestnika (niezawierającym danych osobowych Uczestnika, w tym imienia i nazwiska ani danych kontaktowych). Uzasadnienie odwołania (maksymalnie jedna strona dla jednej konkurencji) musi zawierać merytoryczny, możliwie szczegółowy opis przyczyny odwołania, opis okoliczności istotnych dla oceny zasadności odwołania.
- 4) Rozpatrzeniu podlegają wyłącznie te odwołania, których forma i dostarczenie spełnia warunki określone w niniejszym paragrafie.

- 5) Wynik, co do którego Uczestnik terminowo nie wniósł odwołania staje się wynikiem ostatecznym w momencie upływu okresu na wniesienie odwołania.
2. Wgląd w prace i karty ocen odbywa się według następujących zasad:
 - 1) do wglądu w pracę Uczestnika uprawnieni są Uczestnik lub jego przedstawiciel ustawowy. Wgląd w pracę osoby te mogą uzyskać przesyłając wniosek w formie wiadomości e-mail na adres olimpiada@fina.gov.pl.
 - 2) Wniosek powinien być przesłany z adresu e-mail wykorzystywanego do rejestracji Uczestnika w formularzu zgłoszeniowym Olimpiady nie później niż do upływu okresu na wniesienie odwołania od wyniku danego Etapu Olimpiady.
 - 3) Wnioski przesłane po terminie, o którym mowa w pkt 2 nie będą rozpatrywane.
 - 4) Realizacja wniosku następuje najpóźniej do końca następnego dnia roboczego. Złożenie wniosku o wgląd w pracę nie przedłuża terminu na wniesienie odwołania.
 3. Odwołania rozpatrywane są w następującym trybie:
 - 1) Komitet Główny rozpatruje odwołanie i udziela odpowiedzi w najkrótszym możliwym terminie, nie dłuższym jednak niż 10 dni kalendarzowych od upływu terminu na wnoszenie odwołań od wyników wstępnych w danym Etapie. Odpowiedź udzielana jest na piśmie i przesyłana Uczestnikowi listem poleconym na adres szkoły oraz w wiadomości mailowej na adres Uczestnika.
 4. Rozpatrzenie odwołania wiąże się z ponowną weryfikacją pracy Uczestnika w danej konkurencji wskazanej na Karcie Odwołania, z możliwością zmiany przyznanej punktacji (zwiększenie, ale także zmniejszenie liczby punktów). Rozstrzygnięcia Komitetu Głównego dokonane w wyniku wniesionego odwołania są ostateczne. Wynik uzyskany przez Uczestnika w konsekwencji rozpatrzenia odwołania jest wynikiem ostatecznym.

5. Zatwierdzone przez Komitet Główny wyniki ostateczne Etapu Organizator publikuje na stronie internetowej Olimpiady, oznaczając je jako „wyniki ostateczne” w widocznym miejscu.

§ 7. Rejestracja przebiegu zawodów/powołanie do komisji niezależnego obserwatora zewnętrznego

Organizator informuje, że przebieg II i III Etapu może być utrwalany w postaci: rejestracji audio, rejestracji audio-wideo, rejestracji fotograficznej, na co Uczestnik wyraża zgodę. Powstałe w ten sposób nagrania lub zdjęcia mogą być wykorzystane przez Organizatora w celu weryfikacji wyników uzyskanych w czasie Olimpiady dla potrzeb przeprowadzenia postępowania odwoławczego lub w celach edukacyjnych i promocyjnych.

ROZDZIAŁ III – Uprawnienia i nagrody

§ 8. Nagrody i uprawnienia

1. Tytuł Laureata i tytuł Finalisty przyznawane są według następujących zasad:
 - 1) Tytuł Laureata otrzymuje 12 Uczestników III Etapu, którzy w ostatecznej klasyfikacji (wyniki ostateczne) uzyskali najwięcej punktów („Laureat”), zaś pozostali uczestnicy III Etapu otrzymują tytuł Finalisty („Finalista”). Organizator przyznaje tytuły Laureata Pierwszego, Drugiego, Trzeciego, Czwartego i Piątego Miejsca na podstawie punktacji uzyskanej przez Uczestników w III Etapie Olimpiady oraz przy zastosowaniu kryteriów, o których mowa w pkt 2.
 - 2) W przypadku wyników ex aequo, o miejscu w rankingu po III Etapie decyduje:
 - a) w pierwszej kolejności - liczba punktów uzyskanych za I część III Etapu (praca pisemna o charakterze argumentacyjnym)
 - b) jeżeli po przyjęciu pierwszego dodatkowego kryterium Uczestnicy wciąż zajmują miejsca ex aequo, w drugiej kolejności decyduje

liczba punktów uzyskanych za II część III Etapu (odpowiedź ustna na wylosowane pytania),

- c) jeżeli po przyjęciu drugiego dodatkowego kryterium Uczestnicy wciąż zajmują miejsca ex aequo, w trzeciej kolejności decyduje liczba punktów uzyskanych za III część III Etapu (przeprowadzenie wywiadu i jego redakcja),
 - d) jeżeli po przyjęciu trzeciego dodatkowego kryterium Uczestnicy wciąż zajmują miejsca ex aequo, w czwartej kolejności decyduje liczba punktów uzyskanych w II Etapie Olimpiady,
 - e) jeżeli po przyjęciu czwartego dodatkowego kryterium Uczestnicy wciąż zajmują miejsca ex aequo, w piątej kolejności decyduje liczba punktów uzyskanych w I Etapie Olimpiady,
 - f) jeżeli po przyjęciu piątego dodatkowego kryterium Uczestnicy wciąż zajmują miejsca ex aequo, Organizator przyznaje tytuły ex aequo tym Uczestnikom.
- 3) Potwierdzeniem uzyskania uprawnień Laureata i Finalisty jest zaświadczenie. Zaświadczenie o uzyskanym tytule Organizator przesyła na adres szkoły Uczestnika, wskazanej w Zgłoszeniu do Olimpiady. Zaświadczenie zostaje wydane w ciągu 14 dni kalendarzowych od daty publikacji wyników ostatecznych III etapu.

2. Przyznawanie innych nagród:

- 1) Laureatom Olimpiady, a także Finalistom mogą być przyznawane nagrody. Przyznanie nagród, a także ich liczba, forma i wysokość zależne są od decyzji Organizatora oraz pozyskania sponsorów/Partnerów.
- 2) Nagrody mogą mieć formę rzeczową. Organizator, w zależności od pozyskanych Partnerów, może także przyznać nagrody w postaci akredytacji/karnetów/voucherów na wybrane festiwale filmowe. Skorzystanie przez Uczestników lub ich przedstawicieli ustawowych z tej formy nagród warunkują zasady określone w zapisach Regulaminu festiwali partnerskich.

3. Zasady przyjmowania Laureatów i Finalistów olimpiad stopnia centralnego na studia wyższe określa art. 70 ust. 6 ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2024 r. poz. 1571 ze zm.).

4. Wykaz Szkół Partnerskich oraz kierunków, na które uzyskany tytuł Laureata (a w niektórych przypadkach także Finalisty) uprawnia do zwolnienia z postępowania rekrutacyjnego Organizator publikuje na stronie internetowej Olimpiady.
5. Zasady przyjmowania Laureatów i Finalistów stopnia centralnego na studia wyższe określone są przez uczelnie i podawane do wiadomości publicznej w sposób zwyczajowo przyjęty w danej uczelni. Organizator nie ma wpływu na ustalenie tych zasad i nie może zagwarantować, że nie ulegną one zmianie. Dlatego w szczególności ci spośród Uczestników, którzy zdawali lub planują zdawać egzamin maturalny w innym roku, niż rok, w którym otrzymują tytuł Laureata lub Finalisty, zobowiązani są do samodzielnego sprawdzania informacji dotyczących przyjęć Laureatów i Finalistów na studia.
6. W niektórych przypadkach, szczególnie w przypadku, gdy dana Szkoła Partnerska w ramach nagrody przekazuje niewielką liczbę uprawnień do zwolnienia z postępowania rekrutacyjnego, Organizator zobowiązany jest do przeprowadzenia wśród Laureatów wewnętrznej rekrutacji na studia do takiej Szkoły Partnerskiej. Określa się następujące zasady rekrutacji wewnętrznej:
 - 1) Rekrutacja wewnętrzna dotyczy pierwszego roku akademickiego rozpoczynającego się roku kalendarzowym, w którym publikowane są wyniki ostateczne III etapu Olimpiady. Organizator ogłasza rekrutację wewnętrzną poprzez zamieszczenie komunikatu na stronie internetowej Olimpiady. Rekrutacja wewnętrzna prowadzona jest zgodnie z poniższymi zasadami:
 - a) Rekrutacja trwa 7 dni i odbywa się w terminie wskazanym przez Organizatora, opublikowanym na stronie internetowej Olimpiady nie później niż 21 dni od daty podania wyników ostatecznych III Etapu.
 - b) W rekrutacji mogą brać udział tylko Laureaci, którzy są uczniami klas maturalnych.
 - c) Laureat zgłasza chęć wzięcia udziału w rekrutacji wewnętrznej w formie wiadomości e-mail przesłanej na adres: olimpiada@fina.gov.pl. Laureat otrzyma potwierdzenie zgłoszenia w kolejnym dniu roboczym.

- d) Organizator nie wymaga zgłoszenia w szczególnej formie; wystarczające jest przesłanie wiadomości e-mail ze wskazaniem swojego imienia i nazwiska oraz wybranej uczelni.
 - e) Laureat jest uprawniony do zgłoszenia chęci skorzystania ze zwolnienia z postępowania rekrutacyjnego na więcej niż jedną uczelnię. W takim wypadku Laureat zobowiązany jest wskazać kolejność uczelni, na jakiej zależy Laureatowi. Niezależnie od podanej liczby szkół, Uczestnikowi zostanie przyznane maksymalnie jedno uprawnienie.
 - f) Pod uwagę w procesie przyznawania uprawnień brane są osoby spełniające warunki Organizatora i danej Szkoły Partnerskiej; uprawnienie w pierwszej kolejności otrzymuje Laureat, który znajduje się na najwyższym miejscu na liście Laureatów spośród osób, które wyraziły chęć skorzystania ze zwolnienia z postępowania rekrutacyjnego w odniesieniu do danej Szkoły Partnerskiej.
 - g) Laureat 1. Miejsca może dodatkowo wziąć udział w rekrutacji wewnętrznej i w jej wyniku otrzymać maksymalnie jedno uprawnienie, niezależnie od tego, czy dla Laureata 1. Miejsca zostanie przeznaczona nagroda specjalna w postaci indeksu na inną uczelnię.
 - h) W rekrutacji mogą również brać udział Laureaci z poprzednich edycji z zastrzeżeniem spełnienia warunków określonych pkt2.
 - i) W ciągu 7 dni roboczych od dnia zamknięcia rekrutacji wewnętrznej, drogą mailową, Organizator informuje Laureatów, którzy zgłosili chęć wzięcia udziału w rekrutacji wewnętrznej w myśl lit c, o wyniku danego Laureata w rekrutacji wewnętrznej.
 - j) Przyznawanie zwolnień z postępowania rekrutacyjnego Laureatom spoczywa na Organizatorze (nie na Szkole Partnerskiej).
- 2) Zgłoszenia Laureatów poprzednich edycji mogą być rozważane w rekrutacji wewnętrznej na studia w Szkołach Partnerskich oferujących małą liczbę uprawnień (maksymalnie 3), przy czym:
- a) w pierwszej kolejności będą uwzględniane zgłoszenia Laureatów bieżącej edycji Olimpiady, którzy w tym samym roku kalendarzowym uczęszczali do klas maturalnych oraz zgłosili chęć wzięcia udziału w rekrutacji na pierwszy rok studiów I stopnia,

- b) pozostałe zgłoszenia będą uwzględniane tylko w przypadku niewykorzystania puli dostępnych uprawnień przez Laureatów bieżącej edycji,
 - c) taką możliwość muszą dopuszczać aktualne w momencie odbywania się rekrutacji wewnętrznej wewnętrzne zasady danej uczelni (tj. dana uczelnia dopuszcza udział Laureata edycji Olimpiady innej niż bieżąca edycja),
 - d) warunkiem wzięcia udziału w rekrutacji jest dokonanie zgłoszenia wg zasad określonych pkt 1.
- 3) Laureaci poprzednich edycji mogą skorzystać z tego uprawnienia tylko w roku, w którym piszą egzamin maturalny i uzyskali świadectwo maturalne; z uprawnienia Laureat może skorzystać tylko jeden raz.
7. Laureaci i Finaliści Olimpiady, którzy ukończyli 16 rok życia, mogą uzyskać możliwość wzięcia udziału w festiwalach organizowanych przez Partnerów Olimpiady, odbywających się w tym samym roku kalendarzowym, kiedy publikowane są wyniki ostateczne III etapu. Udział w festiwalach odbywa się według następujących zasad:
- 1) Organizator informuje Laureatów i Finalistów o możliwości wzięcia udziału w festiwalu organizowanym przez Partnera Olimpiady w formie komunikatu zamieszczonego na stronie internetowej Olimpiady lub w formie wiadomości e-mail przesłanej na adres przekazany przez danego Laureata lub Finalistę.
 - 2) Partner Olimpiady organizujący dany festiwal określa w szczególności możliwą formę (online lub stacjonarna) i zakres uczestnictwa (uczestnictwo pełne lub częściowe) w festiwalu.
 - 3) W szczególnych przypadkach Organizator lub Partner Olimpiady mogą zdecydować o przyznaniu akredytacji oraz pokryciu kosztu noclegu, wyżywienia lub dojazdu.
 - 4) Organizator zastrzega sobie możliwość ograniczenia udziału w festiwalu tylko do pełnoletnich Laureatów i Finalistów albo do Laureatów i Finalistów w określonym wieku – w takim przypadku Uczestnik będzie obowiązany osiągnąć wymagany wiek najpóźniej w dniu rozpoczęcia festiwalu. Informacja o takim ograniczeniu podana zostanie w ogłoszeniu o konkretnym festiwalu. W każdym przypadku, samodzielny udział

Laureatów i Finalistów niepełnoletnich, którzy ukończyli 16. rok życia, będzie możliwy wyłącznie po uzyskaniu i przekazaniu Organizatorowi zgody pisemnej od rodzica/przedstawiciela ustawowego/opiekuna prawnego.

- 5) Organizator zastrzega, że ograniczenie udziału w festiwalu tylko do pełnoletnich Laureatów i Finalistów albo do Laureatów i Finalistów w określonym wieku może wynikać z ograniczeń nałożonych przez Partnera.
- 6) W przypadku większej liczby chętnych niż przyznanych akredytacji/karnetów/voucherów, o kolejności przyznania decydować będzie w pierwszej kolejności – udział we wcześniejszych festiwalach partnerskich (preferowani są Uczestnicy, którzy nie brali udziału we wcześniejszych festiwalach, albo brali udział w mniejszej liczbie festiwali), a w drugiej kolejności – miejsce w rankingu III etapu Olimpiady.
- 7) Akredytacje/vouchery/karnety na festiwale partnerskie obejmujące pełnienie przez Uczestnika roli jurora w konkursie filmowym oraz akredytacje/vouchery/karnety na festiwale partnerskie nie obejmujące pełnienia takiej funkcji traktowane są jako osobne kategorie, z punktu widzenia określenia pierwszeństwa do otrzymania danej kategorii akredytacji/vouchera/karnetu, o której mowa w pkt 6. Wcześniejszy udział w festiwalu partnerskim, gdzie akredytacja/voucher/karnet nie obejmuje pełnienia roli jurora nie jest traktowany jako przeszkoda w uzyskaniu akredytacji/vouchera/karnetu na festiwal partnerski obejmujący pełnienie przez Uczestnika roli jurora i vice versa.
- 8) W przypadku dostępności obu kategorii akredytacji/vouchera/karnetu na dany festiwal partnerski, o których mowa w pkt 7, i w sytuacji gdy dany Uczestnik kwalifikuje się do otrzymania akredytacji/vouchera/karnetu obu kategorii, Uczestnik otrzymuje akredytację/voucher/karnet tylko jednej, wybranej przez siebie kategorii.
- 9) Przy określaniu wcześniejszego udziału Uczestnika w festiwalach, o którym mowa w pkt 6, Organizator uznaje, że Uczestnik wykorzystał akredytację/voucher/karnet także w przypadku, gdy zostały one Uczestnikowi przyznane, a następnie Uczestnik zrezygnował z udziału lub nie wziął udziału w wydarzeniu, którego dotyczyła akredytacja/karnet/voucher – niezależnie od przyczyny takiej rezygnacji. Przepis

zdania poprzedzającego nie znajduje zastosowania w sytuacji, gdy rezygnacja nastąpiła z wyprzedzeniem umożliwiającym skorzystanie z akredytacji/karnetu/vouchera przez innego Uczestnika.

- 10) Nagroda, w przypadku udziału w festiwalach partnerskich może obejmować pokrycie/refundację kosztów udziału Uczestnika takich jak: koszt przejazdu Uczestnika z miejsca zamieszkania do miejsca festiwalu do określonej wysokości, koszt ewentualnego noclegu, wejściówki, wyżywienia. Organizator nie pokrywa kosztów udziału opiekuna Uczestnika. Organizator nie pokrywa kosztów poniesionych przez Uczestnika, które nie były uprzednio uzgodnione z Organizatorem.
- 11) Organizator zastrzega sobie możliwość przyznania Akredytacji/vouchera/karnetu tylko Uczestnikom spełniającym warunki określone Regulaminem Olimpiady, warunki określone w ogłoszeniu o możliwości wzięcia udziału w festiwalu oraz warunki określone przez Partnera, w szczególności warunki dotyczące wieku Uczestnika.

ROZDZIAŁ IV – Postanowienia końcowe

§ 9. Postanowienia końcowe

1. Strona internetowa Olimpiady dostępna jest pod adresem <https://fina.gov.pl/edukacja/olimpiada-wiedzy-o-filmie/>.
2. Wszelkie informacje dotyczące: procesu rejestracji, warunków uczestnictwa i przebiegu Olimpiady są zamieszczane na stronie internetowej Olimpiady, która jest podstawowym kanałem komunikacji między Organizatorem i Uczestnikami.
3. Regulamin Olimpiady dostępny jest w siedzibie Organizatora oraz na stronie internetowej Olimpiady.
4. Organizator zastrzega sobie prawo do jednostronnego dokonywania zmian Regulaminu w każdym czasie, przy czym w trakcie trwania danej Edycji Olimpiady Organizator może dokonywać zmian tylko w przypadkach wyjątkowych,

gdy jest to niezbędne dla sprawnego przeprowadzenia Olimpiady. Dokonując zmian, Organizator uwzględnia uprawnienia i warunki uczestnictwa zarejestrowanych już Uczestników w danej edycji Olimpiady.

5. Zmiany Regulaminu wchodzi w życie z dniem ich opublikowania na stronie internetowej <https://fina.gov.pl/edukacja/olimpiada-wiedzy-o-filmie/>.
6. Regulamin wchodzi w życie z dniem r.

Partnerzy:



**Warszawska
Szkoła
Filmowa**



**Filmoteka
Szkolna**

akademia
polskiego
filmu

Olimpiada wiedzy o filmie i komunikacji społecznej
Poradnik dla uczniów i nauczycieli

ILUSTRACJE NA OKŁADKACH: kadr z filmu *Pierwszy, drugi, trzeci* (1964), reż. Daniel Szczechura

KOORDYNACJA OLIMPIADY: Julia Radziszewska, Iwo Maciak, olimpiada@fina.gov.pl

AUTORZY OPRACOWAŃ: Tadeusz Banowski, Małgorzata Bazan, Maciej Dowgiel, Dorota Gołębiowska, Ewa Kanownik,
Anna Kołodziejczak, Dariusz Martynowicz, Jadwiga Mostowska, Anna Równy, Małgorzata Stasiak, Grzegorz Stunża,
Maria Szoska

PROJEKT GRAFICZNY: Zofia Konarska

SKŁAD: Tadeusz Czebiołko



FilMOTEKA Narodowa
Instytut Audiowizualny

FilMOTEKA Narodowa - Instytut Audiowizualny
ul. Wałbrzyska 3/5, 02-739 Warszawa, fina.gov.pl

Warszawa, 2025 r.

WSPÓŁFINANSOWANIE:



POLSKI
INSTYTUT
SZTUKI
FILMOWEJ

PATRONAT HONOROWY:

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

PARTNERZY:



FilMOTEKA
Szkolna

• • •
C — K CENTRUM
• • • C KOMPETENCJI
U W • CYFROWYCH UW

**Warszawska
Szkoła
Filmowa**

akademia
polskiego
filmu

Pełna lista festiwali i szkół partnerskich dostępna jest na stronie [Olimpiady](#)



WYDANIE: 2025 ROK

FILMOTEKA NARODOWA
INSTYTUT AUDIOWIZUALNY