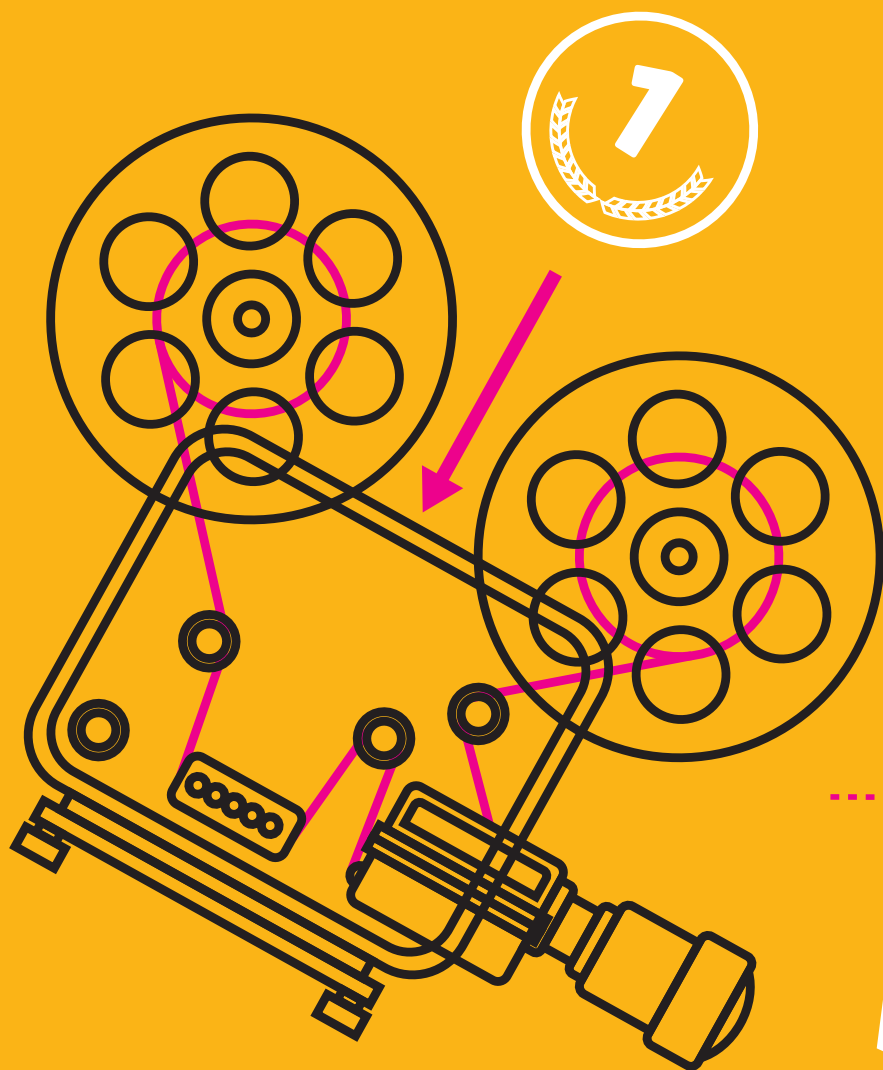
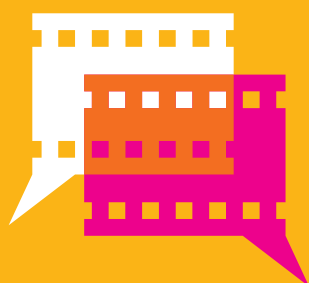




4 EDYCJA

KINO TO (TEŻ)
BIZNES



OLIMPIADA
WIEDZY O FILMIE
I KOMUNIKACJI
SPOŁECZNEJ

PORADNIK
DLA UCZNIÓW I NAUCZYCIELI



Spis Treści

SŁOWO OD ORGANIZATORÓW	3
ABC OLIMPIADY	4
Harmonogram IV edycji	5
Zakres tematyczny	5
Hasło przewodnie IV edycji	6
Komitet główny Olimpiady	7
Szkoły partnerskie	8
Partnerskie festiwale filmowe	10
REGULAMIN OLIMPIADY	11
KRYTERIA OCENY PRAC UCZESTNIKÓW OLIMPIADY	23
II Etap	24
Kryteria oceny analizy i interpretacji plakatu	24
Kryteria oceny analizy i interpretacji sceny filmowej	24
III Etap	25
Kryteria oceny pracy pisemnej o charakterze argumentacyjnym	25
Kryteria oceny wywiadu	26
Kryteria oceny wypowiedzi ustnej oraz przykładowe pytania	26
Punktacja odpowiedzi na wylosowane pytanie	27
BIBLIOGRAFIA I FILMOGRAFIA	28
I Etap	29
II Etap	30
III Etap	30
WYBRANE ZAGADNIENIA Z ZAKRESU TEMATYCZNEGO OLIMPIADY	31
Rodzaje i gatunki filmowe	32
Środki filmowego wyrazu	33
Główne nurty i kierunki w polskim kinie	34
Polskie kino dokumentalne – tradycja i współczesność	35
Wybitni twórcy polskiego i światowego kina	37
Przemysł filmowy, Box Office, instytucje finansujące polską twórczość filmową	38
Zawody filmowe i etapy powstawania filmu	40
Rodzaje i gatunki dziennikarskie	41
Osobowości polskiego dziennikarstwa	42
Komunikacja w social media – język, zachowania, kultura	43
Mistrzowie polskiej animacji	44
Polscy pionierzy kinematografii	46
Seriale: od telenoweli do Netfliksa	46
System medialny w Polsce	48
Etyka i język przekazu dziennikarskiego	49
Retoryka i manipulacja w mediach – zasady i techniki	50
PRZYKŁADOWE PYTANIA TESTOWE	52
Pytania z etapu I (szkolnego)	53
Klucz odpowiedzi – I etap	61
Pytania z etapu II (okręgowego)	62
Pytania otwarte	67
Klucz odpowiedzi – II etap	67
PRZYKŁADOWE PRACE UCZESTNIKÓW WRAZ Z OMÓWIENIEM	68
II etap – Analiza plakatu i sceny	69
III etap – Odpowiedź ustna	73
III etap – Wywiad	75
ĆWICZENIA	79

Słowo od organizatorów

Szanowni Państwo!

Przed nami czwarta edycja Olimpiady Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej!

W ciągu pierwszych trzech lat Olimpiady do rywalizacji przystąpiło ponad 1700 Uczennic i Uczniów ze szkół w całej Polsce. Wynik ten jasno pokazuje, że zainteresowanie młodzieży tematyką filmową i medialną jest ogromne. Mamy jednak ważniejszy od frekwencji powód do dumy – znakomity poziom wiedzy Uczestników i umiejętność wykorzystania jej w praktyce.

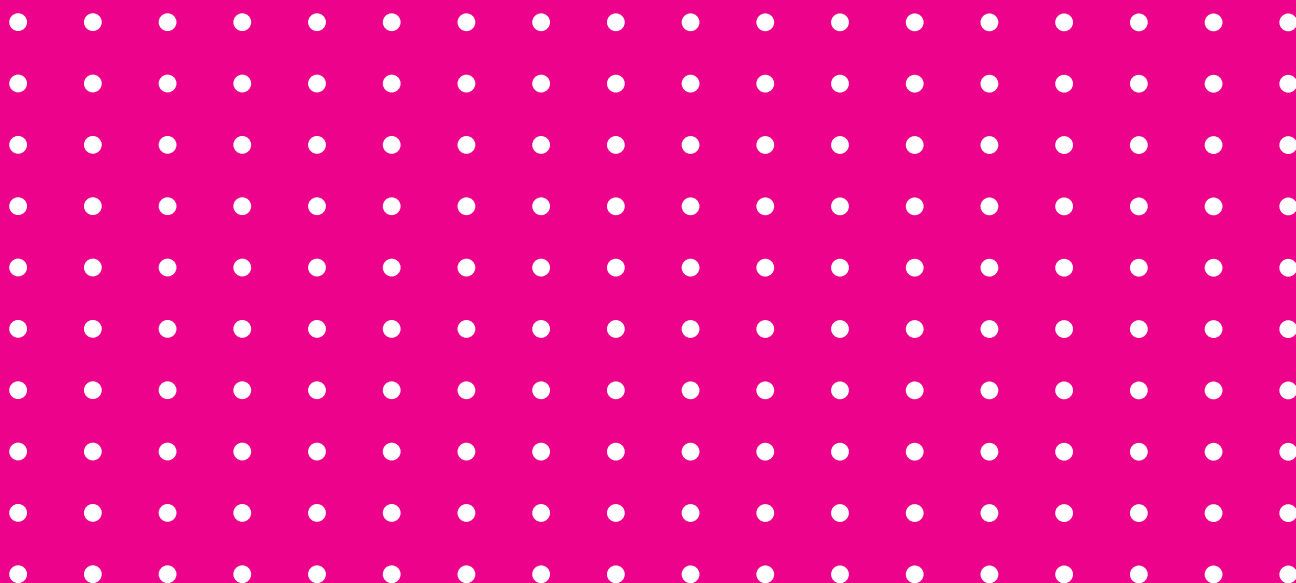
Oddajemy w Państwa ręce Poradnik, z którego mogą korzystać w równym stopniu Uczniowie jak i Dydaktycy. Znajdą w nim Państwo materiały pomocne na każdym etapie przygotowań do olimpijskich zmagania. Przed zawodami pierwszego stopnia z pewnością przyda się szczegółowo opisany zakres tematyczny, obowiązująca bibliografia i filmografia

oraz pytania testowe z ubiegłych lat. Do drugiego etapu pomogą przygotować się odpowiedzi na pytania otwarte, które pojawiły się we wcześniejszych edycjach oraz lista kryteriów, którymi kieruje się Komisja oceniająca prace. Przed przystąpieniem do rozgrywek finałowych, warto zapoznać się m.in. z pracami Uczestników wcześniejszych Olimpiad (wywiad, odpowiedź ustna), które publikujemy wraz z komentarzem Komisji oceniającej. Dla Nauczycieli wartościowe będą ćwiczenia, które można przeprowadzić na lekcjach w ramach przygotowań do Olimpiady.

Serdecznie dziękuję wszystkim zaangażowanym w powstanie tej publikacji.

Rekrutacja do czwartej edycji Olimpiady już ruszyła. Jej tematem przewodnim jest „Kino to (też) biznes”. Liczymy na Was!

Anna Sienkiewicz-Rogowska
Przewodnicząca Komitetu Głównego
Olimpiady Wiedzy o Filmie
i Komunikacji Społecznej



ABC OLIMPIADY



Olimpiada Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej adresowana jest do młodzieży ze szkół ponadpodstawowych. Składa się z trzech etapów:

- eliminacji szkolnych, podczas których uczestnicy rozwiązują test on-line z pytaniami zamkniętymi;
- zawodów okręgowych, na które uczestnicy przygotowują autorską pracę projektową oraz rozwiązują test on-line z pytaniami otwartymi i zamkniętymi;
- dwudniowych zawodów centralnych

odbywających się w Warszawie, w czasie ich trwania uczestnicy przeprowadzają i redagują wywiad z wylosowanym gościem specjalnym, piszą pracę o charakterze argumentacyjnym oraz, w trakcie wypowiedzi ustnej, odpowiadają na dwa wylosowane pytania.

Aby wziąć udział w Olimpiadzie należy zgłosić się do dyrektora szkoły z wypełnionym zgłoszeniem uczestnictwa. Do przeprowadzenia etapu szkolnego dyrektor powołuje Komisję Szkolną.

Szczegółowe informacje dla uczestników i nauczycieli dostępne są na stronie Olimpiady:

www.fn.org.pl/olimpiada

Harmonogram IV edycji

I Etap	Rejestracja Komisji Szkolnych i uczniów w systemie elektronicznym	2.09.2019–21.10.2019 r.
	I Etap Olimpiady (test on-line)	6.11.2019 r.
II Etap	Termin dostarczenia pracy wykonywanej przez uczestnika w domu	7.01.2020 r.
	II Etap Olimpiady (test on-line)	10.01.2020 r.
III Etap	III Etap Olimpiady (etap centralny w Warszawie)	3–4.04.2020 r.

Zakres tematyczny

Zagadnienia obowiązujące na wszystkich etapach

- Rodzaje i gatunki filmowe.
- Środki filmowego wyrazu.
- Główne nurty i kierunki w polskim kinie.
- Polskie kino dokumentalne – tradycja i współczesność.
- 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.
- Rodzaje i gatunki dziennikarskie.
- Osobowości polskiego dziennikarstwa.
- Komunikacja w social media – język, zachowania, kultura.

Zagadnienia obowiązujące tylko na etapach II i III

- Kino współczesne.
- Mistrzowie polskiej animacji.
- Polscy pionierzy kinematografii.
- Film dokumentalny – etyka i obiektywizm.
- 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.

Hasło przewodnie IV edycji

Kino narodziło się 28 grudnia 1895 roku. Tę datę podają wszystkie podręczniki poświęcone filmowi, a zatem musiało się wówczas wydarzyć coś przełomowego. Wydawać się może, że w przypadku wynalazku, jakim jest kinematograf data graniczna powiązana będzie z zakończeniem procesu konstrukcji lub momentem opatentowania maszyny. W rzeczywistości było jednak inaczej. Tuż przed zakończeniem 1895 roku, w paryskiej kawiarni, odbył się pierwszy płatny, publiczny pokaz filmów zrealizowanych przez braci Lumière. Z całą pewnością wcześniej także odbywały się projekcje ruchomych obrazów, jednak historia nie odnotowała, aby tamte wydarzenia były biletowane. Komercyjne możliwości wynalazku do tego stopnia zmieniły jego postrzeganie, że historycy postanowili uznać za rewolucyjne właśnie owo wydarzenie — pierwszą sprzedaż biletów.

Od tamtego dnia minęło ponad 120 lat. Powiedzieć, że kino przez ten czas przeszło ewolucję, to nic nie powiedzieć. Pojawił się dźwięk, zmieniły się możliwości techniczne rejestracji obrazu, sposób odbioru filmu, dzięki postępowi technologicznemu, przechodzi stałą transformację, powstały gatunki filmowe, gwiazdy filmowe rozbłyskały i bladły. Metamorfoz,

przekształceń i przełomów było bez liku. Nie zmienił się jednak nadrzędny cel producentów filmowych – sprzedać bilet. Kino od swego zarania było biznesem i wygląda na to, że żadne rewolucje technologiczne czy eksperymenty artystyczne nie są w stanie tego zmienić. Dodajmy od razu, że nie ma w tym nic złego – przynosząca zysk produkcja filmowa sprawia, że może powstać kolejna. Dzięki temu płynie rzeka o niesłabnącym nurcie pełna rozrywki i artystycznych osiągnięć.

Do zagadnień, wokół których będą budowane tegoroczne zadania, należą m.in.:

- 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,
- zawody filmowe i etapy powstawania filmu,
- instytucje i organizacje wspierające twórczość filmową.

Komitety główne Olimpiady

mgr Anna Sienkiewicz-Rogowska	Przewodnicząca Komitetu Głównego; Zastępca dyrektora Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego
prof. dr hab. Piotr Zwierzchowski	Przewodniczący Prezydium Komitetu Głównego; Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
dr Maciej Dowgiel	Wiceprzewodniczący Prezydium Komitetu Głównego; Pracownia Filmoznawcza i Medioznawcza
mgr Dorota Gołębiowska	Sekretarz naukowy Prezydium Komitetu Głównego; Centralny Gabinet Edukacji Filmowej
prof. UKSW, dr hab. Piotr Drzewiecki	Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
dr hab. prof. SWPS Barbara Giza	SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
mgr Barbara Hollender-Kwiatkowska	Krytyk filmowy; wiceprzewodnicząca Międzynarodowej Federacji Krytyków Filmowych FIPRESCI
prof. UAM, dr hab. Mikołaj Jazdon	Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
mgr Ewa Kanownik	Centralny Gabinet Edukacji Filmowej
prof. UG, dr hab. Krzysztof Kornacki	Uniwersytet Gdański
dr hab. Iwona Kurz	Uniwersytet Warszawski
prof. UŁ, dr hab. Piotr Sitarski	Uniwersytet Łódzki
prof. dr hab. Bogusław Skowronek	Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
dr hab. Rafał Syska	Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
dr hab. Justyna Szulich-Kałuża	Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
dr Anna Wróblewska	Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Szkoły partnerskie

Prezentujemy wykaz uczelni, które zadeklarowały możliwość zwolnienia laureatów, a w niektórych przypadkach także finalistów Olimpiady Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej z postępowania rekrutacyjnego na studia I stopnia na wybrane kierunki.

Warszawska Szkoła Filmowa

Nagroda specjalna dla laureata 1. miejsca w postaci bezpłatnego (opłata rekrutacyjna wraz z czesnym za rok nauki wynoszą 2 zł) pierwszego roku nauki w WSF na dowolnej specjalności na kierunku Film i Multimedia lub aktorskim. Rekrutacja odbywa się na zasadach określonych przez WSF, które znajdują się na stronie internetowej Olimpiady w zakładce „O Olimpiadzie” w pliku „Szkoły partnerskie”.

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II – laureaci

Wydział Nauk Społecznych
kierunek: Dziennikarstwo i komunikacja społeczna

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu – laureaci

Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów
kierunek: Filmoznawstwo i kultura mediów

Uniwersytet Gdański – laureaci i finaliści

Wydział Filologiczny
kierunek: Wiedza o filmie i kulturze audiowizualnej

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie – laureaci

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
kierunek: Filmoznawstwo i wiedza o nowych mediach

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie – laureaci i finaliści

Wydział Teologiczny
kierunek: Dziennikarstwo i komunikacja społeczna, specjalność: komunikacja medialno-kulturowa;
Wydział Nauk Humanistycznych
kierunki: Kulturoznawstwo, Filologia polska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy – laureaci i finaliści

Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa
kierunki: Kulturoznawstwo, Filologia polska

Uniwersytet Łódzki – laureaci i finaliści

Wydział Filologiczny
kierunki: Filmoznawstwo, Kulturoznawstwo, Nowe media i kultura cyfrowa

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie – laureaci i finaliści

Wydział Humanistyczny
kierunek: Kulturoznawstwo, Historia

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu – laureaci i finaliści

wszystkie kierunki studiów z wyłączeniem kierunków artystycznych i Psychologii

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie – laureaci

Wydział Filologiczny
kierunek: Kulturoznawstwo i wiedza o mediach

Uniwersytet Śląski w Katowicach – laureaci

Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
kierunki: Kulturoznawstwo, Kultury mediów

Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki
Instytut Kultury Polskiej – laureaci
kierunek: Kulturoznawstwo – Wiedza o kulturze (studia stacjonarne)

Wydział Lingwistyki Stosowanej
Katedra Białorutenistyki – laureaci
kierunek: Studia nad słowiańszczyzną wschodnią, specjalność: filologia białoruska z językiem rosyjskim i angielskim (studia stacjonarne)

Wydział Lingwistyki Stosowanej
Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej – laureaci
kierunek: Studia nad słowiańszczyzną wschodnią, specjalność: kulturoznawstwo Europy Środkowo-Wschodniej (studia stacjonarne i niestacjonarne)

Wydział Lingwistyki Stosowanej
Katedra Ukrainistyki – laureaci i finaliści
kierunek: Studia nad słowiańszczyzną wschodnią, specjalność: ukrainistyka z językiem rosyjskim i angielskim (studia stacjonarne)

Wydział Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji
Instytut Profilaktyki Społecznej i Resocjalizacji – laureaci i finaliści
kierunek: Praca socjalna (studia stacjonarne i niestacjonarne)
kierunek: Profilaktyka społeczna i resocjalizacji (studia stacjonarne, niestacjonarne, wieczorowe)

Instytut Stosowanych Nauk Społecznych – laureaci
kierunek: Socjologia stosowana i antropologia społeczna (studia stacjonarne i niestacjonarne)

Zasady przyjmowania

Zasady przyjmowania laureatów i finalistów stopnia centralnego na studia wyższe określone są przez uczelnię i podawane do wiadomości publicznej w sposób zwyczajowo przyjęty w danej uczelni. Z roku na rok mogą one ulegać zmianie, dlatego uczestnicy, a w szczególności ci, którzy nie zdają egzaminu maturalnego w tym samym roku, w którym otrzymują tytuł laureata lub finalisty, zobowiązani są do samodzielnego sprawdzania informacji dotyczących przyjęć Olimpijczyków na studia.

Partnerskie festiwale filmowe

Jedną z nagród dla laureatów są akredytacje lub karnety na festiwale filmowe. Organizatorzy niektórych wydarzeń zapewniają także nocleg dla nagrodzonych. Warto zostać laureatem, aby przeżyć filmową przygodę!



american film festival
wrocław, poland

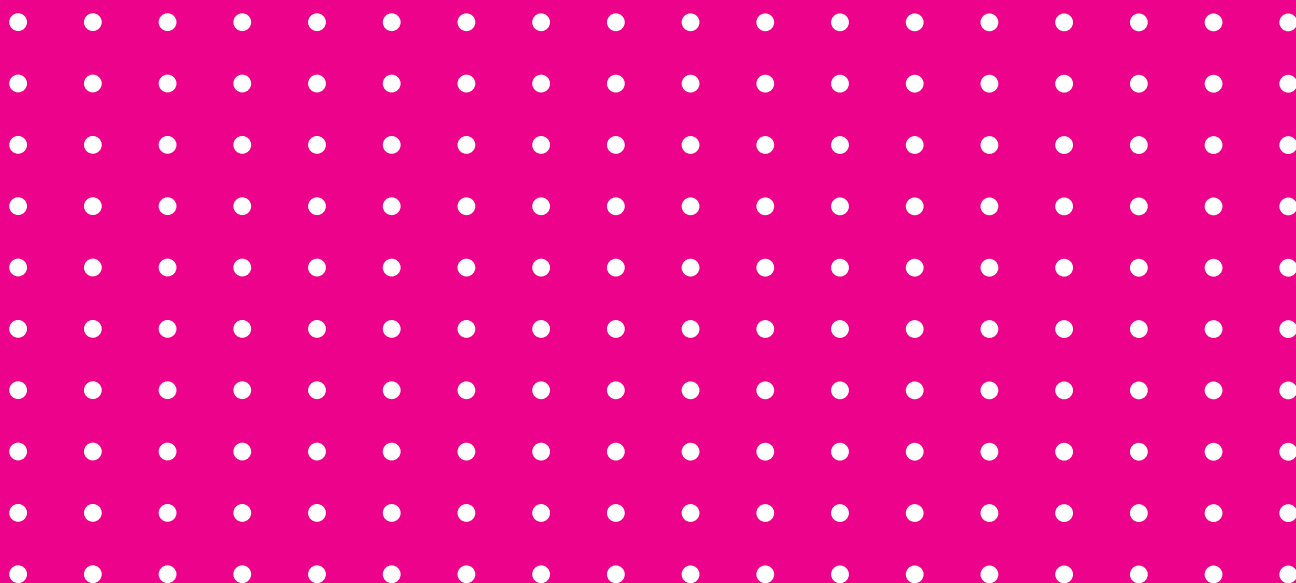


Millennium
DOCS
AGAINST
GRAVITY



TRANSATLANTYK
FESTIVAL / ŁÓDŹ

**13.
dwa
brze
gi**



REGULAMIN OLIMPIADY



Informacje wstępne

Olimpiada Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej („**Olimpiada**”) jest organizowana zgodnie z art. 21 ust. 2 ustawy z 7 września 1991 o systemie oświaty (tj. Dz. U. z 2018, poz. 1457 z późn. zm.), art. 43, 47 i 150 ustawy z 27 sierpnia 2009 r. o finansach publicznych (tj. Dz. U. z 2017 r. poz. 2077 z późn. zm.) oraz rozporządzeniem Ministra Edukacji Narodowej i Sportu z 29 stycznia 2002 r. w sprawie organizacji oraz sposobu przeprowadzania konkursów, turniejów i Olimpiad (Dz. U. z r. 2002, nr 13, poz. 125, z późn. zm.), a także zgodnie z niniejszym Regulaminem Olimpiady Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej („**Regulamin**”) jest finansowana ze środków własnych Organizatora. Dopuszczalna jest również możliwość częściowego finansowania Olimpiady przez inne instytucje wspomagające.

Olimpiada służy przywracaniu należnego miejsca wartościom humanistycznym i kulturze,

ze szczególnym uwzględnieniem kultury ojczystej, w nauczaniu szkolnym. Olimpiada ma na celu poszerzenie interdyscyplinarnych kompetencji uczniów w zakresie wiedzy o filmie i nauki o komunikacji społecznej w wymiarze praktycznym. Promuje i doskonali umiejętność świadomego odbioru, 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.

§ 1. Prawa i obowiązki Organizatora

1. Organizatorem Olimpiady jest FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny z siedzibą w Warszawie przy ul. Wałbrzyskiej 3/5, 02-739 Warszawa („**Organizator**”), tel. (22) 182 47 63, 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,
 - 4) działanie na rzecz upowszechnienia wiedzy o Olimpiadzie,
 - 5) przeprowadzanie procesu rekrutacji Uczestników Olimpiady,
 - 6) rezerwacje sal do przeprowadzenia poszczególnych Etapów Olimpiady,
 - 7) zapewnienie stabilnej internetowej platformy z narzędziem egzaminacyjnym (na podstawie umowy zawartej z podmiotem odpowiedzialnym za instalację i obsługę platformy z narzędziem egzaminacyjnym, tj. Centrum Kompetencji Cyfrowych UW),
 - 8) organizowanie przebiegu poszczególnych Etapów Olimpiady, w tym uroczystego zakończenia,
 - 9) publikacja wyników poszczególnych Etapów Olimpiady na stronie internetowej dedykowanej Olimpiadzie – www.fn.org.pl/olimpiada,
 - 10) zapewnienie zakwaterowania i wyżywienia Uczestnikom III Etapu Olimpiady i ich Opiekunom merytorycznym lub prawnym.
3. Organizator jest uprawniony do:
 - 1) anulowania wyników poszczególnych Etapów lub 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. Wykonując postanowienia ust. 3 pkt 1–3 Regulaminu, Organizator działa w porozumieniu z Komitetem Głównym.

§ 2. Struktura organizacyjna Olimpiady

1. Strukturę Organizacyjną Olimpiady tworzą: Organizator i wyznaczony przez niego Koordynator, Komitet Główny, Prezydium Komitetu Głównego oraz przeprowadzające poszczególne Etapy Olimpiady Komisje: Szkolne, Okręgowe i Centralna.

2. Sprawami organizacyjnymi Olimpiady zajmuje się – we współpracy z Prezydium Komitetu Głównego – koordynator wyznaczony przez Organizatora („**Koordynator**”).
3. Organizator, we współpracy z Komitetem Głównym, przed rozpoczęciem każdej kolejnej edycji Olimpiady, publikuje na stronie internetowej Olimpiady „Poradnik dla uczniów i nauczycieli” zawierający m.in. Zakres tematyczny, Harmonogram, Regulamin oraz szczegółowe wytyczne związane z jej organizacją i literaturą zalecaną w przygotowaniach do wszystkich Etapów Olimpiady.
4. Komitet Główny jest powoływany przez Organizatora (**Załącznik nr 1a**).
5. Komitet Główny mieści się w siedzibie Organizatora i korzysta ze wszystkich adresów do kontaktu podanych w § 1 ust. 1 Regulaminu.
6. W skład Komitetu Głównego Olimpiady wchodzi: przedstawiciele Organizatora, nauczyciele akademicy uniwersytetów, nauczyciele szkół ponadpodstawowych („**Komitet Główny**”), powołani przez Organizatora. Są to wybitni znawcy dziedzin objętych programem Olimpiady.
7. Realizacją bieżących prac Komitetu Głównego zajmuje się Prezydium Komitetu Głównego, składające się z Przewodniczącego, Wiceprzewodniczącego i Sekretarza naukowego („**Prezydium Komitetu Głównego**”). Prezydium Komitetu Głównego powołuje Przewodniczący Komitetu Głównego na czteroletnią kadencję (**Załącznik nr 1b**).
8. Komitet Główny:
 - 1) opracowuje i przedstawia Organizatorowi program Olimpiady oraz zmiany w tym dokumencie, a także jest odpowiedzialny za poziom merytoryczny Olimpiady,
 - 2) przygotowuje 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,
 - 3) opracowuje wykaz zalecanej literatury na poszczególne Etapy Olimpiady,
 - 4) powołuje Komisje sprawdzające prace Uczestników w II i III Etapie Olimpiady,
 - 5) przyznaje tytuł Laureata lub Finalisty w zależności od miejsca zajętego na punktowej liście wyników Etapu III na podstawie ustalonych kryteriów,
 - 6) wydaje Laureatom i Finalistom zaświadczenia zgodnie z obowiązującym wzorem, i dyplomy oraz przyznaje nagrody,
 - 7) może przyznać inne wyróżnienia Uczestnikom III Etapu Olimpiady,
 - 8) może przyznać dyplomy i nagrody nauczycielom, którzy byli opiekunami merytorycznymi Laureatów lub Finalistów,
 - 9) rozpatruje odwołania Uczestników,
 - 10) na wniosek Przewodniczącego Komitetu Głównego może rozszerzyć grono o kolejnych członków Komitetu Głównego,
 - 11) powołuje odpowiednią liczbę Komisji Okręgowych, które przeprowadzają II Etap Olimpiady w poszczególnych województwach,
 - 12) powołuje Komisję Okręgową (**Załącznik nr 1c**) oraz Komisję Centralną (**Załącznik nr 1d**),
 - 13) może delegować część swoich uprawnień i obowiązków na:
 - a) Komisje Szkolne – w zakresie przeprowadzenia I Etapu,
 - b) Komisje Okręgowe – w zakresie przeprowadzenia II Etapu,
 - c) Komisję Centralną – w zakresie przeprowadzenia III Etapu.
9. Każda z Komisji, o których mowa w ust. 8 pkt 12 i 13 powyżej („**Komisja**”), jest kierowana przez Przewodniczącego, który odpowiada za prawidłowy przebieg danego Etapu, w szczególności za przestrzeganie Regulaminu oraz za sporządzenie kompletnej dokumentacji, o której mowa w § 5. ust. 15, § 6. ust. 28, § 7. ust. 20 odnośnie do danego Etapu Olimpiady, a następnie przekazanie jej Komitetowi Głównemu. Szczegółowe informacje dotyczące obowiązków Przewodniczącego i sposobu przeprowadzenia konkretnych Etapów zawarte są w § 5, 6 i 7.
10. Wszelka dokumentacja, o której mowa w Regulaminie (załączniki) powinna być sporządzana przez Komisje w formie papierowej i przesyłana na adres Organizatora. Wyjątkiem są dokumenty wymienione w § 5 ust. 15, które to dokumenty mają także formę papierową, jednak nie są przesyłane do Organizatora.

§ 3. Uczestnicy Olimpiady

1. Uczestnikami Olimpiady mogą być uczniowie szkół ponadpodstawowych znajdujących na terenie Rzeczypospolitej Polskiej („**Uczestnik**”), z zastrzeżeniem ust. 2 poniżej.
2. W Olimpiadzie mogą również uczestniczyć – za zgodą Komitetu Głównego – laureaci

konkursów, rekomendowani przez komisje konkursowe, 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 (Dz. U. z 2002 roku, Nr 13,

poz. 125 z późn. zm.), oraz uczniowie szkół podstawowych i zasadniczych szkół zawodowych, którzy realizują indywidualny program lub tok nauki, rekomendowani przez szkołę.

3. Uczestnicy zobowiązani są do przestrzegania ogólnie przyjętych norm społecznych, w tym uczciwej konkurencji, samodzielnej pracy przy rozwiązywaniu zadań oraz do informowania Organizatora Olimpiady o wszelkich zastrzeżeniach do przebiegu Olimpiady.
4. Rejestracja Uczestników i Komisji Szkolnych odbywa się w ustalonych dla danej edycji Olimpiady terminach, podanych w Harmonogramie znajdującym się na stronie internetowej Olimpiady i przebiega w następujący sposób:
 - 1) aby wziąć udział w Olimpiadzie, Uczestnik powinien zgłosić się do dyrektora swojej szkoły wraz z wypełnionym i podpisanym przez siebie albo opiekuna prawnego Uczestnika („**Opiekun**”) Zgłoszeniem uczestnictwa, którego wzór stanowi odpowiednio **Załącznik nr 2** albo **Załącznik nr 2a**,
 - 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,
 - 3) Przewodniczący Komisji Szkolnej na podstawie przekazanych przez uczniów Zgłoszeń uczestnictwa, o których mowa powyżej, wypełnia formularz zgłoszeniowy znajdujący się na stronie internetowej Olimpiady w zakładce „Formularz zgłoszeniowy”. Zakres danych osobowych ujętych w formularzu zgłoszeniowym pokrywa się z zakresem danych ujętych w Zgłoszeniu uczestnictwa, wraz z podaniem składu Komisji Szkolnej, jej Przewodniczącego, danych zgłaszanych Uczestników oraz danych opiekunów merytorycznych Uczestników.
 - 4) 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 ze zgłoszeniem, należy skontaktować się z Organizatorem w celu wyjaśnienia tej kwestii,
 - 5) do Komitetu Głównego (na adres Organizatora) w terminie określonym przez

Harmonogram (decyduje data stempla pocztowego) Przewodniczący Komisji Szkolnej zobowiązany jest przesłać w formie papierowej oryginały Zgłoszeń uczestnictwa (**Załącznik nr 2** i/lub **Załącznik 2a**), na podstawie których został uzupełniony formularz zgłoszeniowy,

- 6) po zamknięciu rejestracji Organizator przydziela każdemu Uczestnikowi indywidualny kod identyfikacyjny. Kod ten jest nadany jednorazowo i jest ważny na czas wszystkich Etapów Olimpiady. Kod identyfikacyjny stanowi także login do konta na platformie internetowej, na której przeprowadzana jest Olimpiada. O swoim kodzie Uczestnik zostanie poinformowany przez Organizatora przed I Etapem Olimpiady. Kody używane będą także w tabeli wyników po każdym Etapie Olimpiady zamiast imion i nazwisk Uczestników.
5. Uczestnicy Olimpiady będą korzystali z kont na platformie internetowej Olimpiady wygenerowanych przez Organizatora.
6. Organizator prześle dane dostępowe Uczestników do kont na platformie (kod oraz hasło) na adres e-mail Przewodniczącego Komisji Szkolnej/Okręgowej, na minimum 5 dni kalendarzowych przed rozpoczęciem każdego z Etapów Olimpiady. W przypadku nieotrzymania wiadomości, Przewodniczący zobowiązany jest poinformować o tym fakcie Organizatora – minimum 3 dni kalendarzowe przed rozpoczęciem danego Etapu Olimpiady.
7. Uczestnicy powinni otrzymać dane dostępowe do swojego konta na platformie w dniu przeprowadzenia danego Etapu Olimpiady, tuż przed jego rozpoczęciem.
8. Warunkiem uczestnictwa w Olimpiadzie jest zaakceptowanie przez Uczestnika treści Regulaminu.
9. Akceptacja Regulaminu w zgłoszeniu restrykcyjnym jest równoznaczna z zawarciem z Organizatorem umowy polegającej na zorganizowaniu Olimpiady przez FINA na warunkach określonych w Regulaminie.
10. Każdy Uczestnik potwierdza zapoznanie się z Regulaminem i udziela wymaganych zgód, podpisując oświadczenie (**Załącznik nr 2** lub **Załącznik nr 2a**).
11. 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 § 9 Regulaminu.

§ 4. Organizacja Olimpiady

1. Na wszystkich Etapach Olimpiady Uczestnicy wykonują swoje zadania indywidualnie i samodzielnie.
2. Do Olimpiady mogą przystąpić tylko osoby, które mają przy sobie ważny dokument tożsamości (legitymację szkolną, dowód osobisty lub inny dokument ze zdjęciem potwierdzający tożsamość) oraz przekazały dyrektorowi swojej szkoły wypełnione i podpisane przez siebie albo opiekuna prawnego Zgłoszenie uczestnictwa, którego wzór stanowi odpowiednio **Załącznik nr 2** albo **Załącznik nr 2a**.
3. Podczas Olimpiady niedopuszczalne jest korzystanie przez Uczestników z jakichkolwiek pomocy, chyba że Organizator zdecyduje inaczej.
4. Nieuregulowane przez Komitet Główny kwestie dotyczące spraw porządkowych (rozsadzenie uczniów, umieszczenie zegara itp.) oraz przebiegu Olimpiady, rozstrzyga każdorazowo organizator danego stopnia Olimpiady.
5. Olimpiada składa się z trzech etapów („Etap”):
 - 1) Etap I odbywa się w szkołach,
 - 2) Etap II odbywa się w skali okręgów,
 - 3) Etap III odbywa się w skali ogólnokrajowej.
6. Komitet Główny sprawuje funkcję nadzorczą nad organizacją i przebiegiem wszystkich Etapów Olimpiady.
7. Udział w Olimpiadzie jest bezpłatny.
8. Organizator zapewnia podstawowe wyżywienie oraz zakwaterowanie w trakcie III Etapu Olimpiady natomiast nie pokrywa kosztów podróży.

§ 5. I Etap Olimpiady

1. I Etap odbywa się w poszczególnych szkołach zgłoszonych terminowo Organizatorowi do udziału w Olimpiadzie, drogą przewidzianą w Regulaminie, zgodnie z Harmonogramem, przeprowadzają go Komisje Szkolne (o których mowa w ust. 9 poniżej). Wykaz zgłoszonych szkół umieszczany jest na stronie internetowej Olimpiady najpóźniej na 7 dni kalendarzowych przed datą I Etapu.
2. I Etap odbywa się we wszystkich zgłoszonych szkołach na terenie całego kraju w trybie online.
3. Uczestnicy rozwiązują test składający się z 60 pytań zamkniętych jednokrotnego wyboru, udostępnionych Uczestnikom przez Komitet Główny w ściśle określonym czasie za pośrednictwem internetowej platformy edukacyjnej, w szyfrowanym połączeniu.
4. Pytania mają formę tekstową, ale mogą być wzbogacone o materiał źródłowy (krótka notka, grafika, zdjęcie, nagranie audio, nagranie wideo).
5. Za każdą prawidłową odpowiedź uczestnik otrzymuje 1 punkt. Maksymalna liczba punktów do zdobycia w I Etapie to 60.
6. Uczestnicy udzielają odpowiedzi na pytania testowe w nieprzekraczalnym czasie 60 minut.
7. Weryfikacja poprawności odpowiedzi testowych odbywa się przy użyciu systemu informatycznego zapewnionego przez Organizatora, posiadającego automatyczny mechanizm samosprawdzający.
8. Zakres tematyczny I Etapu odpowiada znajomości zagadnień z podstawy programowej kształcenia ogólnego na III etapie (według Podstawy programowej obowiązującej od roku szkolnego 2019/2020) edukacyjnym z przedmiotów: język polski, historia, historia sztuki, wiedza o społeczeństwie i IV etapie (według Podstawy programowej obowiązującej od roku szkolnego 2015/2016) edukacyjnym z przedmiotów: język polski, historia, historia sztuki, wiedza o kulturze, wiedza o społeczeństwie, w stopniu wystarczającym do uzyskania oceny bardzo dobrej na zakończenie nauki przedmiotu oraz dobrej znajomości innych zagadnień ujętych w Zakresie tematycznym Olimpiady. Obowiązujące zagadnienia, filmografia oraz zalecana bibliografia do I Etapu znajdują się w na stronie internetowej Olimpiady.
9. Do realizacji I Etapu Olimpiady w szkołach powołuje się Komisje Szkolne. Za powołanie Komisji Szkolnych spośród członków i członków grona pedagogicznego oraz jej prace odpowiada dyrekcja szkoły zgłoszonej do udziału w Olimpiadzie zgodnie z § 3 ust. 4 Regulaminu. Dyrekcja wyznacza Przewodniczącą Komisji Szkolnej. Komisja Szkolna jest zobowiązana zapewnić tajność zadań I Etapu do chwili rozpoczęcia Olimpiady, przeprowadzenie jej zgodnie ze wskazówkami otrzymanymi od Organizatora, w tym za ich regulaminowy przebieg i samodzielność pracy Uczestników.
10. Przewodniczący Komisji Szkolnej odpowiada za:
 - 1) zapewnienie każdemu z Uczestników na czas trwania I Etapu Olimpiady komputera ze stabilnym, skutecznym dostępem do Internetu, spełniającym wszystkie wymagania określone przez Organizatora oraz zapewnienie by Uczestnicy nie korzystali z dostępu do Internetu w sposób sprzeczny z Regulaminem i ideą Olimpiady,

- 2) dołożenie wszelkich starań, aby uczniowie ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi, w tym uczniowie z niepełnosprawnościami, o których mowa w § 1 Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 24 lipca 2015 r.¹, („**Uczniowie Niepełnosprawni**”) mogli wziąć udział w Olimpiadzie,
 - 3) zadbanie o przebieg I Etapu zgodny z postanowieniami Regulaminu, w szczególności nad samodzielną i uczciwą pracą Uczestnika,
 - 4) kontakt z Komitetem Głównym i Koordynatorem,
 - 5) przesłanie na adres do Organizatora dokumentów, o których mowa w ust. 12 poniżej.
11. Komisja Szkolna ma prawo zdyskwalifikować Uczestnika w przypadkach stwierdzenia niesamodzielnego odpowiedzi lub niespełnienia warunków formalnych określonych w Regulaminie.
 12. W ciągu 2 dni kalendarzowych od dnia I Etapu Olimpiady, Przewodniczący Komisji Szkolnej powinien przesłać na adres Komitetu Głównego:
 - 1) podpisany przez wszystkich członków Komisji oraz dyrektora szkoły protokół z przebiegu I Etapu Olimpiady (**Załącznik nr 3c**),
 - 2) oświadczenie dyrektora szkoły o posiadaniu pełnej dokumentacji I Etapu Olimpiady (**Załącznik nr 3b**), o której mowa w ust. 15.
 13. 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.
 14. Do II Etapu Olimpiady przechodzi maksymalnie 150 Uczestników, którzy zdobyli największą liczbę punktów w I Etapie. W przypadku, kiedy więcej osób uzyska taką samą liczbę punktów, co osoba na 150 miejscu, wówczas Organizator zwiększy liczbę Uczestników, którzy przechodzą do II Etapu o liczbę tych osób, którzy zdobyli tę samą liczbę punktów, co osoba na 150 miejscu.
 15. Komisje Szkolne przechowują przez 5 lat dokumentację I Etapu Olimpiady, licząc od początku roku kalendarzowego następnego po roku, w którym odbyła się Olimpiada. Na dokumentację składają się:
 - 1) kopie zgłoszeń uczestnictwa (**Załącznik nr 2/ Załącznik 2a**),
 - 2) powołanie Komisji Szkolnej (**Załącznik nr 3a**),
 - 3) oświadczenia członków Komisji Szkolnej o zachowaniu tajemnicy konkursowej (**Załącznik nr 4**),
 - 4) kopia protokołu z przebiegu I Etapu Olimpiady (**Załącznik nr 3c**),
 - 5) protokoły dyskwalifikacji Uczestników (**Załącznik nr 5**).
 16. Komitet Główny zastrzega sobie możliwość delegowania do danej szkoły swojego przedstawiciela, celem stwierdzenia prawidłowego przeprowadzenia I Etapu Olimpiady.
 17. Dane osobowe Uczestników, którzy nie przeszli do II Etapu oraz nie wyrazili zgody na przetwarzanie danych osobowych dla celów edukacyjnych zostaną usunięte zgodnie z regulacjami obowiązującymi u Organizatora dostępnymi na stronie internetowej Organizatora po upływie 17 dni kalendarzowych od zakończenia I Etapu Olimpiady, z zastrzeżeniem, że będą one przetwarzane do czasu upływu ewentualnych terminów przedawnienia roszczeń z ww. umowy oraz zgodnie z właściwymi przepisami powszechnie obowiązującego prawa oraz w celu wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na Organizatorze.

§ 6. II Etap Olimpiady

1. II Etap Olimpiady składa się z dwóch części.
2. Część pierwsza polega na przygotowaniu przez Uczestnika autorskiej pracy projektowej związanej z hasłem przewodnim danej edycji Olimpiady („**Projekt**”).
3. Hasło przewodnie obowiązujące w danej edycji podawane jest przez Organizatora na stronie internetowej Olimpiady przed otwarciem rejestracji na daną edycję.
4. Wszystkie informacje dotyczące Projektu (temat, formę, kryteria oceny, sposób przygotowania i dostarczenia jej do Organizatora, potrzebne dokumenty) zostaną podane na stronie internetowej Olimpiady najpóźniej w dniu ogłoszenia wyników I Etapu.
5. Zadanie wykonywane jest przez Uczestnika zdalnie we własnym zakresie przy wykorzystaniu infrastruktury i narzędzi przez siebie zapewnionych.
6. Projekt musi być podpisany kodem, który Organizator nadał Uczestnikowi przed I Etapem. Uczestnik nie może podawać swojego imienia i nazwiska w treści Projektu, a także opisywać pliku z Projektem. Niedostosowanie się do tego wymogu skutkować będzie przyznaniem przez Organizatora 0 punktów za tę część II Etapu.

¹ Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 24 lipca 2015 r. w sprawie warunków organizowania kształcenia, wychowania i opieki dla dzieci i młodzieży niepełnosprawnych, niedostosowanych społecznie i zagrożonych niedostosowaniem społecznym (Dz.U. 2015 poz. 1113).

- Oznakowanie Projektu kodem ma na celu zachowanie anonimowości i zasad uczciwej konkurencji, co umożliwi zachowanie obiektywności przez komisję sprawdzającą/oceniającą Projekt.
7. Projekt musi zostać dostarczony do Organizatora w terminie określonym w Harmonogramie.
 8. Brak nadesłanego Projektu lub nadesłanie go w niepełnej formie skutkuje dyskwalifikacją Uczestnika i brakiem możliwości wzięcia udziału w kolejnych Etapach Olimpiady.
 9. Część druga II Etapu Olimpiady odbywa się w formule testu zawierającego 40 pytań zamkniętych i dwa pytania otwarte. Pytania udostępnione są Uczestnikom przez Komitet Główny w ściśle określonym czasie za pośrednictwem internetowej platformy Olimpiady, w szyfrowanym połączeniu.
 10. Uczestnicy odpowiadają na pytania testowe i dwa pytania otwarte w nieprzekraczalnym czasie 120 minut. Na odpowiedzi na pytania testowe Uczestnicy będą mieli 40 minut, a na pytania otwarte 100 minut.
 11. Okręgi ustalane są co roku przez Organizatora na podstawie rozkładu terytorialnego Uczestników zakwalifikowanych do II Etapu („Okręg”).
 12. W każdym z Okręgów II Etap Olimpiady organizowany przez Komisję Okręgową lub członków Komitetu Głównego.
 13. W przypadku organizacji II Etapu przez Komisje Okręgowe, ich skład powoływany jest przez Komitet Główny. W skład Komisji Okręgowych powinny wchodzić co najmniej trzy osoby (**Załącznik nr 1c**). Komisja wybiera spośród siebie Przewodniczącego.
 14. Przewodniczący Komisji Okręgowej odpowiada za:
 - 1) zapewnienie każdemu z Uczestników na czas trwania Olimpiady komputera ze stabilnym, skutecznym dostępem do Internetu, spełniającym wszystkie wymagania określone przez Organizatora,
 - 2) dołożenie wszelkich starań, aby uczniowie ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi, w tym uczniowie z niepełnosprawnością, o których mowa w § 1 Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 24 lipca 2015 r.², („**Uczniowie Niepełnosprawni**”) mogli wziąć udział w Olimpiadzie,
 - 3) zadbanie o przebieg Olimpiady zgodny z wytycznymi Regulaminu, w szczególności nad samodzielną i uczciwą pracą Uczestnika,
 - 4) kontakt z Komitetem Głównym i Koordynatorem,
 - 5) przesłanie na adres Organizatora dokumentów, o których mowa w ust. 27.
 15. Część druga II Etapu przeprowadzana jest równocześnie we wszystkich Okręgach.
 16. Zakres tematyczny II Etapu odpowiada znajomości zagadnień z podstawy programowej kształcenia ogólnego na III etapie (według Podstawy programowej obowiązującej od roku szkolnego 2019/2020) edukacyjnym z przedmiotów: język polski, historia, historia sztuki, wiedza o społeczeństwie, podstawy przedsiębiorczości i IV etapie (według Podstawy programowej obowiązującej od roku szkolnego 2015/2016) edukacyjnym z przedmiotów: język polski, historia, historia sztuki, wiedza o kulturze, wiedza o społeczeństwie, w stopniu niezbędnym do uzyskania oceny celującej na zakończenie nauki przedmiotu oraz bardzo dobrej znajomości innych zagadnień ujętych w Zakresie tematycznym Olimpiady. Zakres tematyczny Olimpiady oraz bibliografia obowiązująca w II Etapie znajdują się na stronie internetowej Olimpiady.
 17. Pytania testowe mają formę tekstową, ale mogą być wzbogacone o materiał źródłowy (krótka notka, grafika, zdjęcie, nagranie audio, nagranie wideo).
 18. Komisja Okręgowa może zdyskwalifikować Uczestnika na skutek stwierdzenia niesamodzielności odpowiedzi lub niespełnienia warunków formalnych określonych w Regulaminie.
 19. Przewodniczący Komisji Okręgowej w ciągu 2 dni kalendarzowych od daty drugiej części II Etapu Olimpiady przesyłają na adres Komitetu Głównego dokumenty związane z przeprowadzeniem II Etapu Olimpiady, o których mowa w ust. 28.
 20. Za każdą prawidłową odpowiedź na pytanie zamknięte Uczestnik otrzymuje 1 punkt. Maksymalna liczba punktów za pytania zamknięte wynosi 40.
 21. Odpowiedzi na pytania otwarte ocenia Komisja wskazana przez Komitet Główny. Komisja ma 20 dni kalendarzowych na ocenę prac.
 22. Wszystkie zadania II Etapu, z wyłączeniem pytań zamkniętych, oceniane są przez Komisję według kryteriów podanych na stronie internetowej Olimpiady. Kryteria oceny i punktacja Projektu zostaną opublikowane na stronie internetowej Olimpiady najpóźniej w dniu ogłoszenia wyników I Etapu.
 23. Zadania oceniane przez Komisję to: Projekt oraz pytania otwarte, na które składają się analiza i interpretacja sceny filmowej, a także analiza i interpretacja plakatu. Komisja składa się z dwóch osób, które podejmują wspólną decyzję dotyczącą oceny każdej pracy.
 24. Weryfikacja poprawności odpowiedzi

² Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 24 Lipca 2015 r. w sprawie warunków organizowania kształcenia, wychowania i opieki dla dzieci i młodzieży niepełnosprawnych, niedostosowanych społecznie i zagrożonych niedostosowaniem społecznym (Dz.U. 2015 poz. 1113).

- testowych odbywa się przy użyciu systemu informatycznego zapewnionego przez Organizatora, posiadającego automatyczny mechanizm samosprawdzający.
25. Punkty poszczególnych Uczestników ze wszystkich zadań II Etapu są sumowane.
 26. W ciągu 5 dni kalendarzowych od otrzymania ocen Komisji, Komitet Główny podejmuje decyzję w sprawie zatwierdzenia wyników II Etapu i publikuje je na stronie internetowej Olimpiady.
 27. Do III Etapu Olimpiady przechodzi 25 Uczestników z najwyższymi wynikami uzyskanymi w II Etapie Olimpiady. Jeżeli więcej niż jedna osoba uzyskała wynik zapewniający 25 miejsce, o udziale w III Etapie decyduje liczba punktów uzyskanych za odpowiedzi na pytania otwarte w II Etapie. Jeżeli po przyjęciu kryterium dodatkowego nie ma możliwości wyłonienia 25 Uczestników, o udziale w III Etapie decyduje liczba punktów uzyskanych za wykonanie autorskiej pracy – Projektu.
 28. Organizator przechowuje przez 5 lat 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) powołania członków Komisji Okręgowych (**Załącznik nr 1c**),
 - 3) oświadczenia członków Komisji Okręgowych o zachowaniu tajemnicy konkursowej (**Załącznik nr 4**),
 - 4) protokoły z przebiegu II Etapu Olimpiady (**Załącznik nr 6**),
 - 5) protokoły dyskwalifikacji Uczestników (**Załącznik nr 5**),
 - 6) oświadczenia do Projektu (wzór Oświadczenia zostanie opublikowany na stronie internetowej Olimpiady najpóźniej w dniu ogłoszenia wyników I Etapu),
 - 7) autorskie prace Uczestników (Projekty).
 29. Organizator zastrzega sobie możliwość delegowania do danej Komisji Okręgowej swojego przedstawiciela, celem stwierdzenia prawidłowego przeprowadzenia II Etapu Olimpiady.
 30. Dane osobowe Uczestników, którzy nie przeszli do 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, po upływie 17 dni kalendarzowych od zakończenia II Etapu Olimpiady, z zastrzeżeniem, że będą one przetwarzane do czasu upływu ewentualnych terminów przedawnienia roszczeń z ww. umowy oraz zgodnie z właściwymi przepisami powszechnie obowiązującego prawa oraz w celu wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na Organizatorze.

§ 7. III Etap Olimpiady

1. III Etap Olimpiady przeprowadza Komisja Centralna powołana przez Komitet Główny.
2. Uczestnik, który zakwalifikował się do III Etapu zobowiązany jest, w ciągu 14 dni kalendarzowych od daty ogłoszenia wyników II Etapu, przesłać na adres Organizatora uzupełnione i podpisane Oświadczenie, które stanowi **Załącznik nr 8**.
3. Zakres tematyczny III Etapu odpowiada znajomości zagadnień wykraczających poza program szkolny wskazany w programie Olimpiady. Program Olimpiady oraz wykaz literatury obowiązującej Uczestników znajdują się w na stronie internetowej Olimpiady.
4. Zadania III Etapu Olimpiady składają się z trzech części, a Uczestnicy wykonują je w jednym miejscu, w ciągu dwóch dni.
5. I część III Etapu 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.
6. II część III Etapu polega na udzieleniu odpowiedzi ustnej na wylosowane pytania. Uczestnik losuje dwa pytania z dwóch pól, w których znajduje się kilkadziesiąt pytań i odpowiada na nie przed Komisją Centralną. Jedno pytanie dotyczyć będzie filmu, drugie wiedzy o mediach i komunikacji społecznej. Odpowiedź poprzedzona zostanie czasem na przygotowanie trwającym 10 minut. Czas trwania całości odpowiedzi nie może przekroczyć 15 minut.
7. II i III część III Etapu rejestrowana jest poprzez nagranie audio.
8. III część 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. W związku z kodowaniem prac, Uczestnik nie może podawać swojego imienia i nazwiska ani żadnych informacji umożliwiających jego identyfikację w treści wywiadu.
9. Organizator zastrzega sobie prawo do usunięcia danych osobowych Uczestnika z nagrań wywiadów oraz z prac pisemnych ze względu na ich ochronę oraz ze względu na konieczność

- zachowania bezstronnej oceny prac przez Komisję Centralną.
10. Komisja Centralna ma prawo zdyskwalifikować Uczestnika na skutek stwierdzenia niesamodzielności odpowiedzi lub niespełnienia warunków formalnych określonych w Regulaminie.
 11. Komisja Centralna ma 20 dni kalendarzowych na ocenę poszczególnych części III Etapu Olimpiady.
 12. Wszystkie zadania III Etapu oceniane są przez Komisję Centralną według kryteriów i punktacji podanych na stronie internetowej Olimpiady.
 13. Zadania pisemne oceniane są przez komisję dwuosobową, zaś odpowiedź ustna przez trzyosobową.
 14. Komisja podejmuje wspólną decyzję odnośnie do oceny prac pisemnych oraz odpowiedzi ustnych Uczestników.
 15. Punkty poszczególnych Uczestników ze wszystkich zadań III Etapu są sumowane.
 16. W ciągu 4 dni kalendarzowych od otrzymania ocen Komisji Centralnej, Komitet Główny podejmuje decyzję w sprawie zatwierdzenia wyników III Etapu i publikuje je na stronie internetowej Olimpiady.
 17. Tytuł Laureata otrzymuje 12 Uczestników III Etapu, którzy 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.
 18. Uroczyste zakończenie danej edycji Olimpiady odbywa się podczas Festiwalu Filmoteki Szkolnej w Warszawie, na który zapraszani są Uczestnicy, którzy uzyskali tytuł Laureata, wraz z opiekunami merytorycznymi.
 19. W czasie wolnym dla Uczestników mogą być organizowane imprezy towarzyszące.
 20. Organizator przechowuje przez 5 lat dokumentację dotyczącą III Etapu, licząc od początku roku kalendarzowego następnego po roku, w którym odbyła się Olimpiada. Na dokumentację składają się:
 - 1) lista Uczestników,
 - 2) dokument powołania członków Komisji Centralnej (**Załącznik nr 1d**),
 - 3) oświadczenia członków Komisji Centralnej o zachowaniu tajemnicy konkursowej (**Załącznik nr 4**),
 - 4) protokół z przebiegu III Etapu Olimpiady (**Załącznik nr 7**),
 - 5) protokoły dyskwalifikacji Uczestników (**Załącznik nr 5**),
 - 6) Oświadczenie o udzieleniu licencji na prace pisemną o charakterze argumentacyjnym i zredagowany wywiad, informację o preferencjach żywieniowych, zgodę na wykorzystanie wizerunku (**Załącznik 8**),
 - 7) 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 nauczycieli, którzy przygotowywali Laureatów do Olimpiady, rejestr zaświadczeń wydanych Laureatom i Finalistom.

§ 8. Przepisy szczegółowe, dyskwalifikacja

1. Organizator dołoży starań, aby terminy wszystkich Etapów Olimpiady nie pokrywały się z terminami Olimpiad pokrewnych.
2. Organizator na każdym szczeblu Olimpiady dołoży starań, aby uwzględnić potrzeby Uczniów z niepełnosprawnością, po wcześniejszym (najpóźniej 14 dni przed I Etapem) zgłoszeniu Organizatorowi udziału takich osób w Olimpiadzie przez Komisję Szkolną.
3. Przed każdym z Etapów 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, minimum na tydzień przed rozpoczęciem danego Etapu (liczy się data wpłynięcia oryginału dokumentu).
4. W wypadku niestawienia się na którykolwiek Etap (w tym niewykonanie zadania domowego), Uczestnik, niezależnie od przyczyny nieobecności, traci prawo do dalszego w udziału w Olimpiadzie.
5. Komitet Główny ma prawo (również na wniosek Komisji Szkolnej lub Komisji Okręgowej) wykluczyć z dalszego udziału w Olimpiadzie (także w następnych jej edycjach) Uczestników nieprzestrzegających postanowień Regulaminu (w szczególności korzystających z niedozwolonej pomocy przy wykonywaniu prac).
6. Uczestnik podlega dyskwalifikacji z dalszego udziału w Olimpiadzie w przypadku niedopełnienia warunków formalnych określonych w Regulaminie.
7. Postanowienia ust. 5 obowiązują także w wypadku wykrycia nieprawidłowości w postępowaniu Uczestnika już po zakończeniu Olimpiady. Dyskwalifikacja Finalisty lub Laureata oznacza automatycznie utratę danego tytułu.

8. Przed wejściem na salę, w której będzie odbywać się Olimpiada, Uczestnicy powinni okazać dokument ze zdjęciem potwierdzający ich tożsamość. Członkowie Komisji odnotowują obecność Uczestników na liście. Po odznaczeniu na liście

- Uczestnik powinien zająć wskazane miejsce w sali.
9. Niezwłocznie po upływie regulaminowego czasu przeznaczanego na rozwiązanie zadań, Uczestnicy zaprzestają udzielania odpowiedzi i pozostają na miejscu.

§ 9. Tryb odwoławczy

1. Uczestnik, który uważa, że wynik, który uzyskał w czasie Olimpiady nie odzwierciedla, zgodnie ze schematem oceniania, treści zawartych w jego pracy, lub że dany Etap Olimpiady był prowadzony z naruszeniem Regulaminu, ma prawo złożenia odwołania do Komitetu Głównego.
2. Odwołania dotyczące wyników Olimpiady składa się pisemnie, listem poleconym do Komitetu Głównego, w terminie do 5 dni kalendarzowych od ogłoszenia wyników (decyduje data stempla pocztowego) z jednoczesnym powiadomieniem pocztą elektroniczną (warunek konieczny) na adres olimpiada@fina.gov.pl lub oddając je osobiście

- w siedzibie Komitetu Głównego za potwierdzeniem zwrotnym.
3. Odwołanie powinno zawierać możliwie szczegółowy opis przyczyny odwołania, opis okoliczności istotnych dla oceny zasadności odwołania oraz dane kontaktowe Uczestnika.
4. Komitet Główny rozpatruje odwołanie i udziela odpowiedzi w najkrótszym możliwym terminie, nie dłuższym jednak niż 14 dni kalendarzowych od daty otrzymania odwołania. Odpowiedź udzielana jest na piśmie i przesyłana Uczestnikowi listem poleconym.
5. Decyzje Komitetu Głównego dotyczące odwołań są ostateczne.

§ 10. Rejestracja przebiegu Olimpiady/Licencja niewyłączna

1. Organizator informuje, że III Etap Olimpiady może być utrwalany w postaci: rejestracji audio, rejestracji audio-wideo, rejestracji fotograficznej, na co Uczestnicy wyrażają zgodę wypełniając **Załącznik nr 8**.
2. Uczestnik, który zakwalifikuje się do II Etapu Olimpiady oraz który opracuje i przekaże 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 Oświadczeniu do Projektu (wzór Oświadczenia do Projektu zostanie opublikowany na stronie Olimpiady najpóźniej w dniu ogłoszenia wyników I etapu).

3. Uczestnik, który zakwalifikuje się do III Etapu Olimpiady oraz który opracuje i przekaże Organizatorowi pracę pisemną oraz zredagowany wywiad (łącznie „**Dzieło**”) w sposób opisany w § 7 Regulaminu, z momentem przekazania Dzieła udziela Organizatorowi bezpłatnej, niewyłącznej licencji, na okres 10 lat z prawem korzystania z Dzieła na polach eksploatacji szczegółowo określonych w **Załączniku nr 8** do Regulaminu.
4. Organizator informuje, że odpowiedzi Uczestnika w ramach III Etapu będą rejestrowane w trybie audio i mogą być wykorzystane przez Organizatora w celu weryfikacji wyników uzyskanych w czasie Olimpiady dla potrzeb przeprowadzenia postępowania odwoławczego lub w celach edukacyjnych i promocyjnych.

§ 11. Nagrody i uprawnienia

1. Szczegółowy tryb przyznawania tytułu Finalisty i Laureata Olimpiady określa § 7 ust. 17 Regulaminu.
2. Uprawnienia Laureatów i Finalistów określa Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej i Sportu w sprawie organizacji oraz sposobu przeprowadzania konkursów, turniejów i olimpiad

- z dnia 29 stycznia 2002 r. (Dz.U. Nr 13, poz. 125).
3. Potwierdzeniem uzyskania uprawnień Laureata i Finalisty jest zaświadczenie, którego wzór stanowi załącznik do Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej i Sportu z dnia 29 stycznia 2002 r. w sprawie organizacji oraz sposobów przeprowadzania konkursów, turniejów i olimpiad

- (Dz. U. z 2002 r. Nr 13 poz. 125, z późn. zm.).
4. Laureatom Olimpiady mogą być przyznawane nagrody rzeczowe lub finansowe. Rodzaj i wartość nagród zależy od stanu finansów Organizatora oraz pozyskanych sponsorów.
 5. Organizator może również przyznać nagrodę opiekunowi merytorycznemu Laureata.
 6. Organizator może przyznać także nagrody Finalistom.
 7. Zasady przyjmowania Laureatów i Finalistów stopnia centralnego na studia wyższe są zgodnie z art. 169 ust. 8 ustawy z dnia 27 lipca 2005 r. Prawo o szkolnictwie wyższym (tj. Dz. U. z 2012 r. poz. 572 z późn. zm.), określane co 3 lata

w uchwałach senatów uczelni i podawane do wiadomości publicznej.

8. 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. Z roku na rok mogą one ulegać zmianie, dlatego Uczestnicy, a w szczególności ci, którzy nie zdają egzaminu maturalnego w tym samym roku, w którym otrzymują tytuł Laureata lub Finalisty, zobowiązani są do samodzielnego sprawdzania informacji dotyczących przyjęć Olimpijczyków na studia.

§ 12. Dane Osobowe

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, Opiekunów oraz opiekunów merytorycznych, udostępnionych w ramach 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, klasa, adres e-mail, numer telefonu, imię i nazwisko opiekuna merytorycznego, dane w zakresie niepełnosprawności, wymagane w formularzu zgłoszeniowym, dane w zakresie stwierdzonej dysleksji lub dysgrafii czy innych dysfunkcyjach (dane pozyskane przez Organizatora przed II Etapem Olimpiady), preferencje żywieniowe, dane w zakresie wizerunku i głosu, (dane pozyskane przez Organizatora przed III Etapem Olimpiady), w przypadku Opiekuna merytorycznego: imię, nazwisko, adres e-mail, telefon, a w przypadku opiekuna ustawowego/prawnego/rodzica: imię, nazwisko, adres.
3. Przetwarzanie ww. danych osobowych odbywa się w celu realizacji umowy cywilnoprawnej pomiędzy Organizatorem i Uczestnikiem (Opiekunem) polegającej na zorganizowaniu Olimpiady przez FINA na warunkach określonych w Regulaminie (art. 6 ust. 1 lit. b) RODO), realizacji prawnie usprawiedliwionego 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). Podstawę przetwarzania szczególnych kategorii danych osobowych Uczestnika stanowi wyraźna zgoda Uczestnika bądź jego Opiekuna na przetwarzanie ww. danych osobowych (art. 9 ust. 2 lit a) RODO). Uczestnikowi bądź jego Opiekunowi przysługuje prawo do cofnięcia ww. 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 ust. 1 powyżej lub w formie mailowej na adres e-mail: iod@fina.gov.pl.

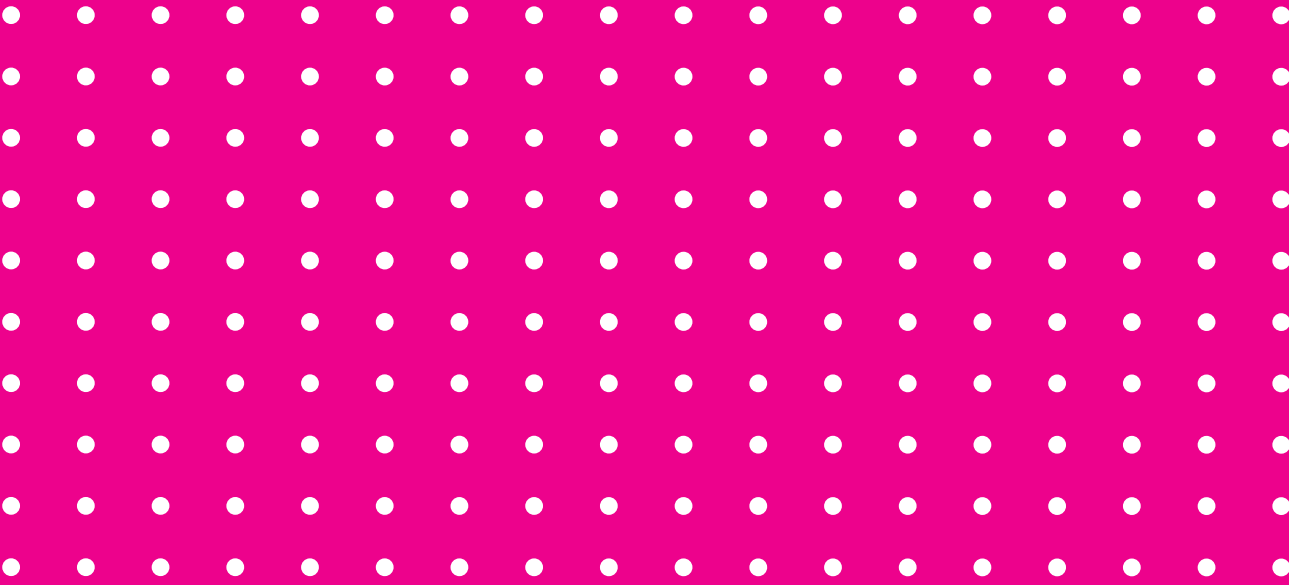
4. Jeżeli w związku z udziałem w Olimpiadzie Uczestnik bądź jego Opiekun, poprzez zaznaczenie odpowiedniego pola pod formularzem zgłoszeniowym wyraził zgodę na przetwarzanie jego danych osobowych, w szczególności wyraził zgodę na przetwarzanie jego danych osobowych w celach edukacyjnych – zgodnie z treścią i zakresem określonym podczas udzielania zgody, wówczas zastosowanie znajdują następujące postanowienia:
 - 1) udzielenie zgody na cele edukacyjne jest dobrowolne, nieudzielenie tej zgody nie uniemożliwia udziału w Olimpiadzie, ani nie wpływa na prawa Uczestnika,
 - 2) dane osobowe udostępnione na podstawie ww. zgody będą przetwarzane w celach edukacyjnych i informacyjnych Organizatora,
 - 3) podstawę przetwarzania danych osobowych stanowi udzielona przez Uczestnika bądź jego Opiekuna zgoda (art. 6 ust. 1 lit a) RODO),
 - 4) dane osobowe udostępnione na podstawie udzielonej zgody na cele promocyjne będą przetwarzane przez czas nieokreślony, chyba

- że Uczestnik bądź jego Opiekun wyrazi sprzeciw wobec przetwarzania jego danych osobowych w celach promocyjnych lub wycofa udzieloną zgodę.
5. Dane osobowe Uczestnika oraz Opiekuna, którzy wyrazili zgodę na przetwarzanie danych osobowych wyłącznie dla potrzeb zawarcia umowy uczestnictwa w Olimpiadzie, a także dane opiekuna merytorycznego będą przechowywane przez okres trwania umowy cywilnoprawnej oraz do czasu upływu ewentualnych terminów przedawnienia roszczeń z ww. umowy oraz z zastrzeżeniem właściwych przepisów powszechnie obowiązującego prawa.
 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 Opiekuna.
 7. Dane osobowe Uczestnika, Opiekuna ani Opiekuna merytorycznego 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 Uczestników, 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, Uczestnikowi, Opiekunowi oraz opiekunowi merytorycznemu przysługuje prawo do:
 - 1) dostępu do treści swoich danych, żądania ich sprostowania, usunięcia, przeniesienia lub ograniczenia ich przetwarzania,
 - 2) wniesienia sprzeciwu wobec przetwarzania danych osobowych w zakresie, w jakim podstawą przetwarzania danych osobowych jest prawnie usprawiedliwiony interes Administratora,
 - 3) wniesienia skargi do Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych, gdy Uczestnik, Opiekun lub Opiekun merytoryczny uzna, że Administrator podczas przetwarzania danych osobowych naruszył przepisy RODO lub innych właściwych przepisów dotyczących ochrony danych osobowych.
 12. Uczestnik oraz Opiekun przyjmują do wiadomości, że podanie danych osobowych w zakresie określonym w ust. 2 jest dobrowolne, jednakże ich niepodanie skutkuje brakiem możliwości zawarcia umowy uczestnictwa w Olimpiadzie.

§ 13. Postanowienia końcowe

1. Decyzje w sprawach nieobjętych powyższym Regulaminem podejmuje Komitet Główny w porozumieniu z Organizatorem.
2. Zgłoszenie udziału w Olimpiadzie oraz wzięcie w niej udziału oznacza akceptację warunków Regulaminu.
3. Komitet Główny Olimpiady może też organizować jednorazowe, okolicznościowe konkursy tematyczne.
4. Komitet Główny Olimpiady prowadzi archiwum akt z wszystkich Etapów Olimpiady, w którym gromadzi, w szczególności:
 - 1) dokumentację w sprawie powołania Olimpiady,
 - 2) prace pisemne Uczestników wykonane podczas II i III Etapu, rejestr wydanych zaświadczeń i dyplomów Laureatów, informatory Olimpiady i tematy Olimpiady,
 - 3) listy Laureatów i ich opiekunów merytorycznych,
 - 4) dokumentację statystyczną i finansową.
5. 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.
6. Regulamin dostępny jest w siedzibie FINA oraz na stronie www.fn.org.pl/olimpiada.
7. FINA zastrzega sobie prawo do jednostronnego dokonywania zmian Regulaminu, jeżeli nie wpłynie to na pogorszenie warunków uczestnictwa w Olimpiadzie. Zmiany wchodzi w życie z dniem ich opublikowania na stronie internetowej www.fn.org.pl/olimpiada.

Regulamin wchodzi w życie z dniem 2 września 2019 r.



KRYTERIA OCENY PRAC UCZESTNIKÓW OLIMPIADY



II Etap

Kryteria oceny analizy i interpretacji plakatu (max. 20 pkt.)

ANALIZA		
Plastyczne środki wyrazu artystycznego	Zastosowane środki wyrazu artystycznego na plakacie:	Funkcje zastosowanych środków wyrazu artystycznego
kompozycja (0–3 pkt.)	2 punkty za nazwanie kompozycji	1 punkt za nazwanie jej funkcji
kolorystyka (0–3 pkt.)	2 punkty za nazwanie kolorystyki	1 punkt za wskazanie jej funkcji
kształty/obiekty/postacie (0–3 pkt.)	2 punkty za wskazanie dominujących kształtów, obiektu/obiektów/postaci	1 punkt za określenie funkcji
liternictwo (0–1 pkt.)	1 punkt za nazwanie liternictwa i wskazanie jego funkcji	
Inne środki wyrazu artystycznego	Zastosowane środki wyrazu artystycznego na plakacie	Funkcje zastosowanych środków wyrazu
symbole/metafory/alegorie (0–2 pkt.)	1 punkt za wskazanie przynajmniej jednego symbolu	1 punkt za nazwanie funkcji
aluzje i nawiązania kulturowe (0–2 pkt.)		
INTERPRETACJA		
Sformułuj hipotezę interpretacyjną plakatu i uzasadnij ją dwoma argumentami (0–6 pkt.) Zasady przyznawania punktów za interpretację: 0–1 punkt – sformułowanie hipotezy interpretacyjnej zgodnej z treścią plakatu, 0–4 punkty – sformułowanie dwóch argumentów odwołujących się do sformułowanej hipotezy (2 punkty za każdy argument), 0–1 punkt – poprawność językowa (dopuszczalne 3 błędy bez rozróżniania kategorii).		
SUMA PUNKTÓW (0–20)		

Kryteria oceny analizy i interpretacji sceny filmowej (max. 35 pkt.)

A. (0–6 pkt.) Koncepcja interpretacyjna jest pomyślną 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 sensory utworu). Ocenie podlega, czy uczestnik dociera do sensów niedosłownych 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.

Uwaga! Jeśli w kryterium A uczestnik otrzyma 0 punktów, wówczas 0 punktów otrzymuje także w pozostałych kryteriach.

B. (0–15 pkt.) 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.

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.

C. (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.

D. (0–3 pkt.) Kompozycja 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.

E. (0–3 pkt.) Styl tekstu 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.

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

Jeśli praca jest krótsza niż zakładana liczba słów (200), punkty przyznawane będą tylko w kryteriach A, B, C.

III Etap

Kryteria oceny pracy pisemnej o charakterze argumentacyjnym (max. 30 pkt.)

A. (0–3 pkt.) Sformułowanie stanowiska. 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.

Uwaga! Jeśli w kryterium A Uczestnik otrzyma 0 punktów, wówczas 0 punktów otrzymuje także w pozostałych kryteriach.

B. (0–15 pkt.) Uzasadnienie stanowiska 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.

C. (0–3 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.

D. (0–2 pkt.) Kompozycja 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.

E. (0–2 pkt.) Styl tekstu 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).

F. (0–3 pkt.) Poprawność językowa oceniana jest ze względu na liczbę i wagę błędów językowych (bez podziału na kategorie). Liczba błędów szacowana jest odpowiednio do długości tekstu.

G. (0–2 pkt.) Poprawność zapisu 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.

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

Kryteria oceny wywiadu (max. 27 pkt.)

A. (0–10 pkt.) Ocena wywiadu w formie nagrania „na żywo” rozmowy, która odbyła się między uczestnikami a zaproszonymi gośćmi. 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.

B. (0–7 pkt.) Ocena spisanego wywiadu uwzględnia:

- **ocenę 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 rozбивa zbyt długą wypowiedź itp.),
- ocenę tekstu wywiadu jako autonomicznej formy dziennikarskiej (z właściwymi jej cechami gatunkowymi oraz strukturą wewnętrzną itp.).

C. (0–2 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.

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

E. (0–1 pkt.) Styl tekstu ocenia się ze względu na stosowność. Styl uznaje się za stosowny, jeśli dobór środków językowych jest celowy i adekwatny do sytuacji komunikacyjnej.

F. (0–4 pkt.) Poprawność językowa i zapisu. Poprawność zapisu ocenia 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.

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

Kryteria oceny wypowiedzi ustnej oraz przykładowe pytania

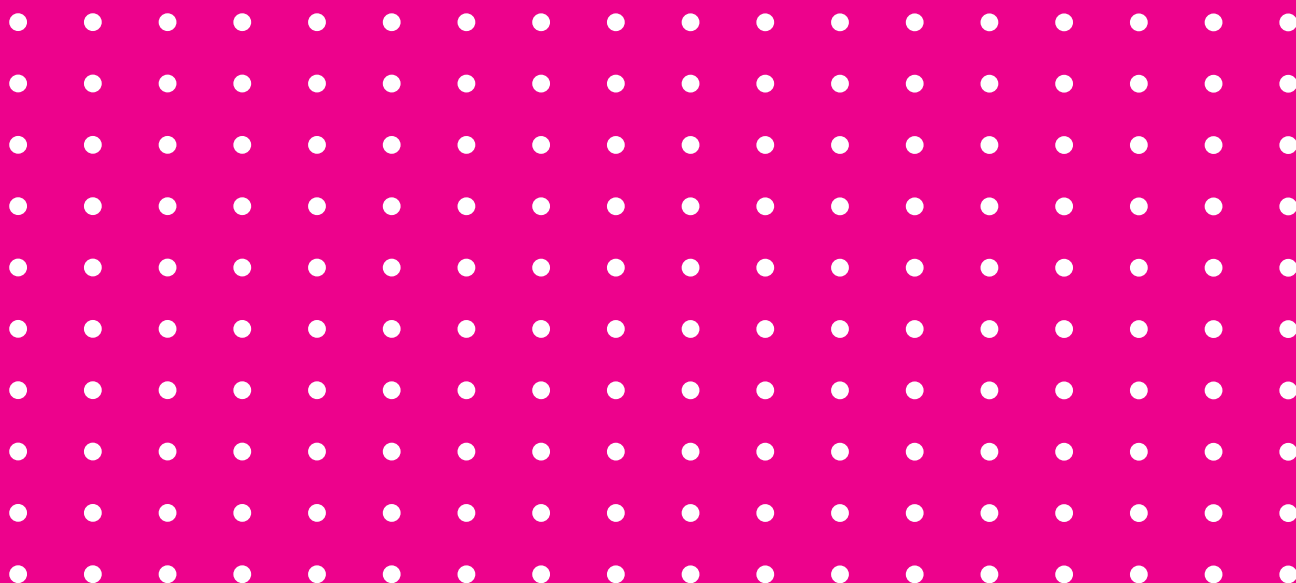
Udzielenie odpowiedzi ustnej na wylosowane pytania jest jedną z trzech konkurencji III Etapu. Uczestnik losuje dwa pytania z dwóch pól, w których znajduje się kilkadziesiąt pytań i odpowiada na nie przed Komisją. Pytania nie będą wcześniej publikowane. Jedno pytanie dotyczyć będzie filmu, drugie wiedzy o mediach i komunikacji społecznej. Odpowiedź poprzedzona zostanie czasem na przygotowanie trwającym 10 minut. Czas trwania całości odpowiedzi nie może przekroczyć 15 minut. W trakcie trwania tej konkurencji Komisja może zadawać pytania pomocnicze związane z tematem.

Przykładowe pytania:

1. Porównaj dwa odległe w czasie filmy o miłości (minimum 25 lat). Zbierz i uporządkuj różnice i podobieństwa między odmiennymi sposobami ukazania tego uczucia.
2. Ustal, jakie wartości w codzienności dostrzega Paweł Łoziński w swoich filmach dokumentalnych. Odwołaj się przynajmniej do dwóch filmów z pakietu FilMOTEKA Szkolna.
3. Hejt internetowy: źródła i charakterystyka. Opisz zjawisko odwołując się do własnych obserwacji i przemyśleń na temat cyfrowej rzeczywistości.

Punktacja odpowiedzi na wylosowane pytanie (max. 28 pkt)

Kryteria oceny	Punktacja
Dla każdego pytania oceniane osobno:	
Ocena merytoryczna wypowiedzi Wypowiedź pogłębiona – omawiająca wszystkie elementy polecenia, wywód połączony myślą przewodnią (4–8 pkt.). Wypowiedź powierzchowna – pobieżne omówienie wszystkich elementów polecenia lub jego części (1–3 pkt.). Wypowiedź nie na temat (0 pkt.).	0–8 pkt.
Spójność i kompozycja wypowiedzi Argumentacja według zasad logiki i retoryki, segmentacja wypowiedzi – np. teza/hipoteza, argumentowanie, hierarchia elementów, wnioskowanie (0–4 pkt.). Uczestnikowi przysługują łącznie dwa pytania naprowadzające – po jednym do każdego pytania. Kolejne pytania naprowadzające skutkują obniżeniem oceny – o 1 punkt za każde pytanie.	0–4 pkt.
Część wspólna dla dwóch pytań:	
Poprawność językowa (0–2 pkt.). Poprawność merytoryczna (0–2 pkt.). Pomyłki (np. w nazwach własnych lub datach), niewpływające na koncepcję interpretacyjną, uważa się za usterki, a nie błędy rzeczowe. Usterki nie obniżają punktacji (chyba, że jest ich rażąco dużo; w takiej sytuacji Komisja oceniająca może podjąć decyzję o obniżeniu oceny o 1 pkt.).	0–4 pkt.
SUMA PUNKTÓW	0–28 pkt.



BIBLIOGRAFIA I FILMOGRAFIA



I Etap

Bibliografia

Z zakresu wiedzy o filmie:

- Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Warszawa 2010.
- Klejsa K., Nurczyńska-Fidelska E., Sitarski P., Kłys T., *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego*, Kraków 2015 lub [nagrania wykładów na podstawie książki](#).
- Haltof M., *Kino polskie*, Gdańsk 2004.
- Nurczyńska-Fidelska E. (red.), *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, Kraków 2005.
- Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańsk 2017.
- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010.
- Majer A., Orankiewicz A., Wróblewska A., *Pieniądze – produkcja – rynek. Finansowanie produkcji filmowej w Polsce*, Łódź 2019.
- „EKRAINY” 3–4(13–14)/2013 (*Festiwałe filmowe*, część: „Temat numeru”).
- Wojnicka J., Katafiasz O., *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005.

Z zakresu wiedzy o mediach i komunikacji społecznej:

- Bortnowski S., *Warsztaty dziennikarskie*, Warszawa 2013.
- Chudziński E. (red.), *Słownik wiedzy o mediach*, Bielsko-Biała 2009.
- Wawrzak-Chodaczek M. (red.), *Komunikacja społeczna w świecie wirtualnym*, Toruń 2008.

Filmografia

Wszystkie poniższe filmy dostępne są na stronie www.FilmotekaSzkolna.pl¹ lub w pakietach DVD Filmoteka Szkolna, które powinny znajdować się w szkolnej bibliotece:

- Julian Antoniszczak: *Pan Tadeusz. Księga I. Gospodarstwo* [10'], *Polska kronika non-camerowa Nr. 1* [10'], *Ostry film zaangażowany* [7']
- Tomasz Bagiński: *Katedra* [7']
- Jacek Bławut: *Kraj urodzenia* [26'], *Nienormalni* [78']
- Maciej Drygas: *Usłyszcie mój krzyk* [46']
- Piotr Dumała: *Łagodna* [11']
- Feliks Falk: *Krótką historią jednej tablicy*, nowela z filmu *Solidarność, Solidarność* [5']
- Andrzej Fidyk: *Defilada* [60']
- Robert Gliński: *Cześć Tereska* [86']
- Wojciech Jerzy Has: *Rękopis znaleziony w Saragossie* [177'], *Jak być kochaną* [97']
- Dariusz Jabłoński: *Fotoamator* [55']
- Dorota Kędzierzawska: *Pora umierać* [104']
- Krzysztof Kieślowski: *Amator* [117'], *Z punktu widzenia nocnego portiera* [16']
- Grzegorz Koncewicz: *Exit* [10']
- Andrzej Kondratiuk: *Hydrozagadka* [70']
- Tadeusz Konwicki: *Dolina Issy* [102'], *Lawa* [129']
- Krzysztof Krauze: *Dług* [96'], *Mój Nikifor* [96']
- Grzegorz Królikiewicz: *Prekursor* [18']
- Zdzisław Kudła: *Szyf* [8']
- Kazimierz Kutz: *Sól ziemi czarnej* [100']
- Marcel Łoziński: *Ćwiczenia warsztatowe* [12']
- Paweł Łoziński: *Siostry* [12']
- Juliusz Machulski: *Seksmisja* [116']
- Wojciech Marczewski: *Ucieczka z kina „Wolność”* [87']
- Andrzej Munk: *Eroica* [78'], *Zezowate szczęście* [107']
- Grzegorz Pacek: *Jestem zły* [29']
- Zbigniew Rybczyński: *Tango* [8']
- Grzegorz Skurski: *Chleb* [10']
- Wojciech Smarzowski: *Wesele* [101']
- Daniel Szczechura: *Fotel* [5']
- Andrzej Wajda: *Brzezina* [99'], *Człowiek z marmuru* [153'], *Kanał* [91'], *Popiół i diament* [97'], *Ziemia obiecana* [179'], *Wesele* [102']
- Krzysztof Zanussi: *Iluminacja* [87']

Filmy dostępne na ninateka.pl:

- Sławomir Grünberg: *Karski i władcy ludzkości* [72']
- Wojciech Staroń: *Argentyńska lekcja* [59']

¹ Filmy na stronie www.FilmotekaSzkolna.pl są dostępne dla każdego nauczyciela wszystkich etapów edukacji po wcześniejszej rejestracji. Nauczyciel może udostępnić filmy uczniom.

II Etap²

Bibliografia

Z zakresu wiedzy o filmie:

- Folga-Januszewska D., (koncepcja, tekst i opracowanie), *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, Olszanica 2000.
- Sitkiewicz P., *Polska szkoła animacji*, Gdańsk 2011.
- Adamczak M., *Kapitały przemysłu filmowego*, Warszawa 2018.
- Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008.
- Bielak T., Filiciak M., Ptaszek G. (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, Warszawa 2011.
- Kożuchowski T., Morozow I., Sawka R., *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, Łódź 2019.

Z zakresu wiedzy o mediach i komunikacji społecznej:

- Lipszyc J. (red.), *Cyfrowa przyszłość. Edukacja medialna i informacyjna w Polsce – raport otwarcia*, Warszawa 2012.
- Maciołek D., Poleszak D., *Wpływ manipulacji medialnej na kształtowanie się tożsamości współczesnej młodzieży*, „Kultura – Media – Teologia” 2014 nr 19, s. 45–59.
- Bauer Z., Chudziński E., *Dziennikarstwo i świat mediów*. Nowa edycja, Kraków 2012.
- Dobek-Ostrowska B., *Polski system medialny na rozdrożu: media w polityce, polityka w mediach*, Wrocław 2011.
- Skworz A., Niziołek A. (red.), *Biblia dziennikarstwa*, Kraków 2010.
- Wójcik K., *Public Relations. Wiarygodny dialog z otoczeniem*, Warszawa 2015.
- Wszółek M., *Reklama. Operacjonalizacja pojęcia*, Kraków 2015.
- Pokorna-Ignatowicz K. (red.), *Polski system medialny 1989–2011*, Kraków 2013.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007.

III Etap³

Bibliografia

Z zakresu wiedzy o filmie:

- Giżycki M., Zmudziński B. (red.), *Polski film animowany*, Warszawa 2008.
- Hendrykowska M., *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015.
- Hendrykowska M. (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, Poznań 2015.
- Kurz I., Kwiatkowska P., Zaremba Ł. (opr.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2012.
- Majmurek J., Ronduda Ł. (red.), *Kino–Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Warszawa 2015.
- Marecki P., *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*, Warszawa 2009.

Z zakresu wiedzy o mediach i komunikacji społecznej:

- Kopecka-Piech K. (red.), *Zmiany medialne i komunikacyjne*. T. 1–2, Gdańsk 2015.
- Filiciak M., *Media, wersja beta*, Gdańsk 2013

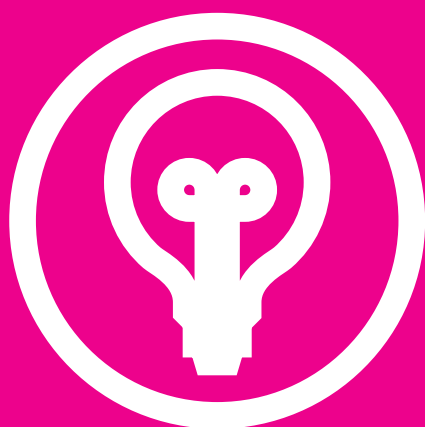
Lektury fakultatywne:

henryjenkins.org, kultura20.blog.polityka.pl, otwartezasoby.pl

² Na II Etapie obowiązuje bibliografia z I Etapu rozszerzona o poniższe pozycje.

³ Na III Etapie obowiązuje bibliografia z I i II Etapu rozszerzona o poniższe pozycje.

**WYBRANE
ZAGADNIENIA
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).



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:
 - uczeń dostrzega przemiany konwencji i praktykę ich łączenia (synkretyzm konwencji i gatunków);
 - uczeń rozpoznaje konwencję literacką (stałe pojawianie się danego literackiego rozwiązania w obrębie pewnego historycznie określonego zbioru utworów).
 2. Wiedza o kulturze:
 - uczeń analizuje film lub analizuje spektakl
- teatralny, posługując się podstawowymi pojęciami z zakresu właściwej dziedziny sztuki;
- uczeń dostrzega i nazywa związek między dziełem a sytuacją społeczno-historyczną i obyczajami epoki, w której powstało;
 - uczeń wskazuje relacje między kulturami: lokalną, regionalną, narodową i europejską, ujawniające się w konkretnych dziełach sztuki i praktykach kultury.



Warto przeczytać

- Altman R., *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Bordwell D., Thompson K., *Sztuka filmowa. Film art. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010.
- Miczka T., *Gatunek [w:] Słownik Pojęć Filmowych*, t. 10, (red.) A. Helman, Kraków 1998.
- Nurczyńska-Fidelska E., Klejsa K., Kłys T., Sitarski P., *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.
- Przyłipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004.
- Sitkiewicz P., *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk 2009.
- Wierski D., *Rodzaje i gatunki filmowe*.
- *Encyklopedia kina*, (red.) Lubelski T., hasła: rodzaj filmowy, gatunek filmowy, progresywny gatunek, Kraków 2003.
- *Kino gatunków wczoraj i dziś*, (red.) K. Loska, Kraków 1998.



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.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:
 - uczeń wskazuje charakterystyczne cechy stylu danego tekstu (...);
 - uczeń wskazuje zastosowane w utworze środki wyrazu artystycznego i ich funkcje (...) oraz inne wyznaczniki poetyki danego utworu (...) i określa ich funkcje;
 - uczeń wskazuje zastosowane w utworze środki wyrazu artystycznego i ich funkcje;
 - uczeń rozpoznaje w utworze sposoby kreowania świata przedstawionego i bohatera (narracja, fabuła, sytuacja liryczna, akcja);
2. Wiedza o kulturze:
 - uczeń wykorzystuje w interpretacji elementy znaczące dla odczytania sensu utworu (słowa-kucze, wyznaczniki kompozycji).
 - uczeń analizuje film lub analizuje spektakl teatralny, posługując się podstawowymi pojęciami z zakresu właściwej dziedziny sztuki;
 - uczeń wypowiada się na temat dzieła sztuki, używając pojęć zarówno swoistych dla poszczególnych sztuk, jak i wspólnych (forma, kompozycja, funkcja, nadawca, odbiorca, użytkownik, znaczenie, kontekst, medium).



Warto przeczytać

- Arijon D., *Gramatyka języka filmowego*, przeł. F. Forbert-Kaniewski, Warszawa 2010.
- Bordwell D., Thompson A., *Film art. Wprowadzenie. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010.
- Czyżewski S., Sitarski P., *ABC filmu*.
- *Język filmu* – cykl wykładów prof. Jerzego Wójcika. Wykłady dostępne na YouTube.
- Lanier T., Nichols C., *Filmowanie. Podręcznik dla młodych*, tłum. K. Bluszcz, Warszawa 2010.
- Mostowska J., *Elementarz młodego kinomana*, Łódź 2017.
- Nurczyńska-Fidelska E., Klejsa K., Kłys T., Sitarski P., *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.
- Wojnicka J., Katafiasz O., *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005.



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 • jada 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 miękki • montaż na ruchu • montaż równoległy • montaż skojarzeniowy • montaż simultaniczny • 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).



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:
 - uczeń dostrzega i nazywa związek między dziełem a sytuacją społecznohistoryczną i obyczajami epoki, w której powstało;
 - uczeń rozpoznaje w utworze sposoby kreowania świata przedstawionego i bohatera (narracja, fabuła, sytuacja liryczna, akcja);
 - uczeń wykorzystuje w interpretacji utworu konteksty (np. literackie, kulturowe, filozoficzne, religijne);
 - uczeń odczytuje treści alegoryczne i symboliczne utworu;
 - uczeń konfrontuje tekst literacki z innymi tekstami kultury np. plastycznymi, teatralnymi, filmowymi;
 - uczeń dostrzega obecne w utworach literackich oraz innych tekstach kultury wartości narodowe i uniwersalne;
 - uczeń poznaje: inne teksty kultury: wybrane filmy z twórczości polskich reżyserów (np. Krzysztofa Kieślowskiego, Andrzeja Munka, Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego).



Warto przeczytać

- Dabert D., *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003.
- Giżycki M., *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1996.
- Gwóźdź A., Wach M., *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, Kraków 2017.
- Haltof M., *Kino polskie*, Gdańsk 2004.
- Hendrykowski M., *Andrzej Munk*, Warszawa 2007.
- Hollender B., *Od Wajdy do Komasy*, Warszawa 2014.
- Hollender B., *Od Kutza do Czekaja*, Warszawa 2016.
- *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*, (red.) P. Marecki, Warszawa 2009.
- *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, (red.) A. Wiśniewska i P. Marecki, Warszawa 2010.
- *Kino polskie po 1989*, (red.) P. Zwierzchowski i D. Mazur, Bydgoszcz 2007.
- *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, (red.) E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015.
- Lubelski T., M. Stroiński M., *Kino polskie jako kino narodowe*, Kraków 2009.
- Lubelski T., *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, Kraków 1997.
- Marczak M., *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011.
- Nurczyńska-Fidelska E., *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, Katowice 1998.
- *Polski film animowany*, (red.) M. Giżycki i B. Zmudziński, Warszawa 2008.
- *Polski film dokumentalny w XXI w.*, (red.) T. Szczepański i M. Kozubek, Łódź 2016.
- *Polskie kino popularne*, (red.) P. Zwierzchowski i D. Mazur, Bydgoszcz 2011.
- Przyłipiak M., *Polski film dokumentalny po roku 1989*, www.FilmotekaSzkolna.pl
- wykłady www.AkademiaPolskiegoFilmu.pl
- www.EdukacjaFilmowa.pl



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 - tradycja i współczesność

Wybrane zagadnienia

- polscy prekursorzy kina dokumentalnego (np. Kazimierz Prószyński, Jan i Józef Popławscy, Piotr Lebiecki) oraz myśli teoretycznej o filmie dokumentalnym (Bolesław Matuszewski),
- miejsce kina niefikcyjnego 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 Śladkowski, 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.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:
 - uczeń szuka literatury przydatnej do opracowania różnych zagadnień; selekcjonuje ją według wskazanych kryteriów (w zasobach bibliotecznych korzysta zarówno z tradycyjnego księgozbioru, jak i z zapisów multimedialnych i elektronicznych, w tym internetu);
 - uczeń prezentuje własne przeżycia wynikające z kontaktu z dziełem sztuki;
 - uczeń określa problematykę utworu;
 - uczeń wskazuje związki między różnymi aspektami utworu (estetycznym, etycznym i poznawczym); dostrzega przemiany konwencji i praktykę ich łączenia (synkretizm konwencji i gatunków);
 - uczeń wskazuje zastosowane w utworze środki wyrazu artystycznego i ich funkcje;
 - uczeń rozpoznaje w utworze sposoby kreowania świata przedstawionego i bohatera (narracja, fabuła, sytuacja liryczna, akcja);
 - uczeń wykorzystuje w interpretacji elementy znaczące dla odczytania sensu utworu (np. słowa-klucze, wyznaczniki kompozycji);
 - uczeń wykorzystuje w interpretacji utworu konteksty (np. literackie, kulturowe, filozoficzne, religijne);
 - uczeń odczytuje treści alegoryczne i symboliczne utworu;
 - uczeń dostrzega obecne w utworach literackich oraz innych tekstach kultury wartości narodowe i uniwersalne;
 - uczeń dostrzega w świecie konflikty wartości (np. równości i wolności, sprawiedliwości i miłosierdzia) oraz rozumie źródła tych konfliktów.

2. Wiedza o kulturze:

- uczeń zna dwudziestowieczne dzieła reprezentujące różne dziedziny sztuki (literaturę, architekturę, plastykę, muzykę, teatr, fotografię, film, sztukę nowych mediów) i dostrzega związki pomiędzy nimi;
- uczeń wskazuje różne funkcje dzieła sztuki (np. estetyczną, komunikacyjną, społeczną, użytkową, kultową, poznawczą, ludyczną);
- uczeń analizuje temat dzieła oraz treści i formę w kontekście jego różnych funkcji, wykorzystując podstawowe wiadomości o stylach i epokach z różnych dziedzin sztuki;
- uczeń analizuje film lub analizuje spektakl teatralny, posługując się podstawowymi pojęciami z zakresu właściwej dziedziny sztuki;
- uczeń odróżnia pojęcie kultury rozumianej jako

dorobek artystyczny od kultury rozumianej jako całokształt dorobku ludzkości; ze zrozumieniem używa określeń: kulturowy i kulturalny;

- uczeń dostrzega i nazywa związek między dziełem a sytuacją społeczno-historyczną i obyczajami epoki, w której powstało.

3. Historia:

- uczeń charakteryzuje zjawisko socrealizmu w literaturze i sztuce;
- uczeń charakteryzuje kulturę i życie codzienne w Polsce Ludowej.

4. Wiedza o społeczeństwie:

- uczeń wyjaśnia, jak kształtuje się opinia publiczna i jakie są sposoby jej wyrażania;
- uczeń opisuje funkcje mediów w państwie demokratycznym i niedemokratycznym (na wybranych przykładach).



Warto przeczytać/obejrzeć

- Hendrykowska M. (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, Poznań 2015.
- Hendrykowska M., *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015.
- Hendrykowski M., *Panorama polskiego dokumentu*.
- *Historia polskiego filmu dokumentalnego*, wykłady Akademii Polskiego Filmu.
- Jazdon M., Mąka-Malatyńska K. (red.), *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, Poznań 2011.
- Kaplińska A., *Status ontologiczny filmu dokumentalnego na przykładzie twórczości Krzysztofa Kieślowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 24, ss. 6–28.
- Lubelski T., *Współczesny polski film dokumentalny*, culture.pl 2005.
- Mąka-Malatyńska K., *Teraźniejsze momenty przeszłości – współczesny dokument kreacyjny w dwóch odsłonach*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 3/2017.
- Przyłipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2004.
- Przyłipiak M., *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998.
- Szczepański T., Kozubek M. (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, Łódź 2016.
- *Wtedy–teraz. Polska Szkoła Dokumentu*.



Przykładowe słowa kluczowe

Antonisz Julian (właśc. Julian Józef Antoniszczak) • Barański Andrzej • Bławut Jacek • Borzęcka Ewa • cenzura • „cierpliwe oko” Kazimierza Karabasza • cinéma-verité • 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 • Karabasza Kazimierz • Kędziński 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 • telenowela dokumentalna (docusoap) • Titkow Andrzej • Wajda Andrzej • Wiszniewski Wojciech • Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych • Wytwórnia Filmów Oświatowych • Zariczny Grzegorz • Zmarz-Koczanowicz Maria • Zygałto Tomasz

Wybitni twórcy polskiego i światowego kina



Zagadnienia obowiązujące podczas IV edycji Olimpiady

Twórczość i jej szerokie konteksty artystyczne, kulturowe, społeczne, biograficzne i historyczne następujących reżyserów filmowych:

- Roman Polański,
- Steven Spielberg,
- Stanley Kubrick,
- Agnieszka Holland,
- Andrzej Wajda,
- Wojciech Smarzowski,
- Małgorzata Szumowska.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:

- uczeń prezentuje własne przeżycia wynikające z kontaktu z dziełem sztuki;
- uczeń określa problematykę utworu;
- uczeń wykorzystuje w interpretacji utworu konteksty (np. literackie, kulturowe, filozoficzne, religijne);
- uczeń rozpoznaje w utworze sposoby kreowania świata przedstawionego i bohatera (narracja, fabuła, sytuacja liryczna, akcja);
- uczeń wykorzystuje w interpretacji elementy znaczące dla odczytania sensu utworu (np. słowa-klucze, wyznaczniki kompozycji);
- uczeń odczytuje treści alegoryczne i symboliczne utworu;
- uczeń dostrzega obecne w utworach literackich oraz innych tekstach kultury wartości narodowe i uniwersalne;
- uczeń dostrzega w świecie konflikty wartości (np. równości i wolności, sprawiedliwości i miłosierdzia) oraz rozumie źródła tych konfliktów;
- uczeń operuje słownictwem z określonych kręgów tematycznych (na tym etapie rozwijającym i koncentrującym się przede wszystkim wokół tematów: Polska, Europa, świat – współczesność i przeszłość; kultura, cywilizacja, polityka);
- uczeń poznaje wybrane filmy z twórczości polskich reżyserów.

2. Wiedza o kulturze:

- uczeń zna dwudziestowieczne dzieła reprezentujące różne dziedziny sztuki (literaturę, architekturę, plastykę, muzykę, teatr, fotografię, film, sztukę nowych mediów) i dostrzega związki pomiędzy nimi;
- uczeń wskazuje różne funkcje dzieła sztuki;
- uczeń analizuje temat dzieła oraz treści i formę w kontekście jego różnych funkcji, wykorzystując podstawowe wiadomości o stylach i epokach z różnych dziedzin sztuki;
- uczeń analizuje film lub analizuje spektakl teatralny, posługując się podstawowymi pojęciami z zakresu właściwej dziedziny sztuki;
- uczeń samodzielnie wyszukuje informacje na temat kultury w różnych mediach, bibliotekach;
- uczeń dostrzega i nazywa związek między dziełem a sytuacją społeczno-historyczną i obyczajami epoki, w której powstało;
- uczeń posługuje się pojęciami: kultura popularna, ludowa, masowa, wysoka, narodowa, zglobalizowana, subkultura w ich właściwym znaczeniu i używa ich w kontekście interpretowanych dzieł sztuki oraz praktyk kulturowych;
- uczeń wskazuje relacje między kulturami: lokalną, regionalną, narodową i europejską, ujawniające się w konkretnych dziełach sztuki i praktykach kultury.



Warto przeczytać

- Holland A., *Magia i pieniądze*, rozmowy przeprowadziła M. Kornatowska, Kraków 2011.
- Wajda A., *Kino i reszta świata. Autobiografia*, Warszawa 2013.
- Holland. *Przewodnik Krytyki Politycznej* (op. zbiorowe), Warszawa 2013.
- Jankun-Dopartowa M., *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000.
- Stachówna G., *Polański od A do Z*, Kraków, 2002.
- Nurczyńska-Fidelska E. i Sitarski P. (red.), *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, Kraków 2003.
- Kurowska B. (red.), *Roman Polański. Aktor. Reżyser/Roman Polański. Actor. Director*, Łódź 2009.
- Lubelski T., Zarębski K. J. (red.), *Historia kina polskiego*, Warszawa 2006, rozdziały:
 - Lubelski T., 1956. *Komisja ocen scenariuszy debatuje nad „Kanałem”*;
 - Lubelski T., 1958. *Andrzej Wajda angażuje Zbyszka Cybulskiego*;
 - Jankun-Dopartowa M., 1962. *Roman Polański wyrusza w świat*;

- Kwieciński B., 1968. *Andrzej Wajda odpowiada na list Andrzeja Wróblewskiego*;
- Lubelski T., 1972. *Andrzej Wajda wraca do wnętrza*;
- Lubelski T., 1974. *Andrzej Wajda odkrywa ziemię obiecaną*;
- Hendrykowski M., 1978. *Agnieszka Holland sięga po „Wyzwolenie”*;
- Lubelski T., 2002 *Roman Polański znajduje formę*.
- Hollender B., *Od Wajdy do Komasy*, Warszawa 2014, rozdziały: *Andrzej Wajda, Agnieszka Holland, Wojciech Smarzowski, Małgorzata Szumowska*.
- „EKRANY” nr 1(47)/2019, temat numeru: *Wajda światowy*.
- „EKRANY” nr 2(36)/2017, temat numeru: *Steven Spielberg*.
- „EKRANY” nr 2(18)/2014, temat numeru: *Stanley Kubrick*.
- Kozłowski K., *Stanley Kubrick*, Warszawa 2019.
- Zarębski K. J., [Wojciech Smarzowski](http://WojciechSmarzowski.culture.pl), culture.pl



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).



Wymagania z podstawy programowej

1. Wiedza o społeczeństwie:
 - uczeń wymienia podstawowe zadania Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji (...).
 - uczeń podaje przykłady norm i instytucji społecznych; charakteryzuje ich funkcje w życiu społecznym;
 - uczeń wskazuje specyficzne cechy kultury wysokiej, masowej, narodowej i ludowej;
 - uczeń wyjaśnia, na czym polega i skąd się bierze pluralizm kulturowy współczesnego społeczeństwa; analizuje konsekwencje tego zjawiska;
 - uczeń opisuje funkcje mediów w państwie demokratycznym i niedemokratycznym;
2. Wiedza o kulturze:
 - uczeń uzasadnia znaczenie niezależności i pluralizmu mediów; ocenia skutki ich ograniczenia.
3. Wiedza o kulturze:
 - uczeń wyjaśnia, na czym polegają różne formy kontaktu z kulturą (odbiór bierny, aktywny, konsumpcja, produkcja, twórczość, użytkowanie, uczestnictwo, animacja);
 - uczeń lokuje wytwory kultury (zachowania, zwyczaje, normy moralne, wytwory materialne, dzieła sztuki) w kontekście grup społecznych, w których są tworzone i odbierane (rodzina, rówieśnicy, społeczność lokalna, naród);

- uczeń wskazuje relacje między kulturami: lokalną, regionalną, narodową i europejską, ujawniające się w konkretnych dziełach sztuki i praktykach kultury.
3. Język polski:
- uczeń rozpoznaje typ nadawcy i adresata tekstu;
 - uczeń szuka literatury przydatnej do opracowania różnych zagadnień;
 - uczeń tworzy przedmiotowe bazy danych zawierające informacje zdobywane w toku nauki;
 - uczeń dostrzega obecne w utworach literackich oraz innych tekstach kultury wartości narodowe i uniwersalne;
 - uczeń operuje słownictwem z określonych kręgów tematycznych (na tym etapie rozwijającym i koncentrującym się przede

wszystkim wokół tematów: Polska, Europa, świat – współczesność i przeszłość; kultura, cywilizacja, polityka).

4. Podstawy przedsiębiorczości:
- uczeń przedstawia cechy jakimi charakteryzuje się osoba przedsiębiorcza;
 - uczeń omawia cele działania przedsiębiorstwa oraz sposoby ich realizacji;
 - uczeń omawia transformację gospodarki Polski po 1989 r.;
 - uczeń charakteryzuje czynniki wpływające na popyt i podaż;
 - uczeń charakteryzuje zachowania etyczne i nieetyczne w biznesie krajowym i międzynarodowym;
 - uczeń charakteryzuje czynniki wpływające na sukces i niepowodzenie przedsiębiorstwa.



Warto przeczytać

- Adamczak M., *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Gdańsk 2010.
- Adamczak M., *Kapitały przemysłu filmowego*, Warszawa 2019.
- Adamczak M., *W cieniu bomby. O dystrybucji filmowej*, dwutygodnik.com
- Adamczak M., *Producentki*, dwutygodnik.com
- Adamczak M., *Nadzieje i złudzenia. Polskie wizje koprodukcji* [w:] „EKRANY” nr 01/2017 r.
- Adamczak M., *Nowe modele produkcji, stara magia przemysłu* [w:] „EKRANY” nr 02/2013 r.
- Adamczak M., *Co znaczy „885 DJU”? O badaniach produkcyjnych* [w:] „EKRANY”, nr 02/2016 r.
- Adamczak M., *Hollywood i ekonomia prestiżu* [w:] „EKRANY” nr 03–04/2018 r.
- Wróblewska A., *Rynek filmowy w Polsce*, Warszawa 2014.
- „Panopitkum” nr 16/2016, *Ekonomia kina*.
- [Instytucje i organizacje filmowe](#)



Przykładowe słowa kluczowe

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 • pseudowydarzenia • publicity • ranking • repertuar • repozytorium • rozpowszechnianie • Runaway Production • rynek filmowy • SFP • sieć kin • SKSiL • strategia nalotu dywanowego • strategia superprodukcji • strategia szerokiego portfolio • strategię 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.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:
 - uczeń wyodrębnia elementy składające się na widowisko teatralne (gra aktorska, reżyseria, dekoracja, charakteryzacja, kostiumy, rekwizyty);
 - uczeń wyodrębnia elementy dzieła filmowego i telewizyjnego (scenariusz, reżyseria, ujęcie, gra aktorska);
 - uczeń analizuje film lub analizuje spektakl
2. Wiedza o kulturze:
 - uczeń wyjaśnia, na czym polegają różne formy kontaktu z kulturą (odbiór bierny, aktywny, konsumpcja, produkcja, twórczość, użytkowanie, uczestnictwo, animacja).



Warto przeczytać

- Mostowska J., *Elementarz młodego kinomana*, Łódź 2017
- Nurczyńska-Fidelska E., Klejsa K., Kłys T., Sitarski P., *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.
- Zabłocki M.J., *Ekipa filmowa*
- Zabłocki M.J., *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*, Warszawa 2013.
- *Słownik filmu*, (red.) R. Syska, Kraków 2010.
- [Zawody filmowe](#)



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.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:

- uczeń rozpoznaje specyfikę tekstów publicystycznych (artykuł, felieton, reportaż), politycznych (przemówienie) i popularnonaukowych; wśród tekstów prasowych rozróżnia wiadomość i komentarz; odczytuje zawarte w odbieranych tekstach informacje zarówno jawne, jak i ukryte;
- uczeń rozpoznaje typ nadawcy i adresata tekstu;
- uczeń wskazuje charakterystyczne cechy stylu danego tekstu, rozpoznaje zastosowane w nim środki językowe i ich funkcje w tekście;
- uczeń zna pojęcie aktu komunikacji językowej i wskazuje jego składowe (nadawca, odbiorca, kod, komunikat, kontekst), dostrzega i omawia współczesne zmiany modelu komunikacji językowej (np. różnice między tradycyjną komunikacją ustną lub pisaną a komunikacją przez internet);
- uczeń rozpoznaje i nazywa funkcje tekstu (informatywną, poetycką, ekspresywną, impresywną – w tym perswazyjną);
- uczeń w interpretacji eseju i felietonu wykorzystuje wiedzę o ich cechach gatunkowych;
- stała lektura gazety codziennej, tygodnika opinii, miesięcznika i kwartalnika;

- uczeń tworzy dłuższy tekst pisany lub mówiony (rozprawka, recenzja, referat, interpretacja utworu literackiego lub fragmentu) zgodnie z podstawowymi regułami jego organizacji, przestrzegając zasad spójności znaczeniowej i logicznej;
- uczeń przygotowuje wypowiedź (wybiera formę gatunkową i odpowiedni układ kompozycyjny, analizuje temat, wybiera formę kompozycyjną, sporządza plan wypowiedzi, dobiera właściwe słownictwo).

2. Wiedza o społeczeństwie:

- analizuje obieg informacji w społeczeństwie dwudziestowiecznym; charakteryzuje znaczenie nowych form w komunikacji społecznej, z uwzględnieniem radia, telewizji, filmu i Internetu; analizuje, w jaki sposób dostępne człowiekowi formy przekazu wpływają na treść przekazu;
- przedstawia najważniejsze media w Polsce i na świecie (odbiorcy, zasięg, forma przekazu, orientacja ideologiczna, typ własności); charakteryzuje wybrane media lokalne;
- charakteryzuje prasę wielkonakładową i ocenia jej rolę w debacie publicznej;
- uzasadnia znaczenie niezależności i pluralizmu mediów; ocenia skutki ich ograniczenia.



Warto przeczytać

- Bortnowski S., *Warsztaty dziennikarskie*, Warszawa 2013.
- Furman W., Kaliszewski A., Wolny-Zmorzyński K., *Gatunki dziennikarskie. Specyfika ich tworzenia i redagowania*, Rzeszów 2001.
- Furman W., Kaliszewski A., Wolny-Zmorzyński K., *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Kraków 2007.
- Koźdoń-Dębicka M., Łuka W. i in., *Podstawy warsztatu dziennikarskiego*, Warszawa 2012.
- Godzic W., Kozieł A., Szyłko-Kwas J. (red.), *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, Warszawa 2015.
- Olszański L., *Dziennikarstwo internetowe*, Warszawa 2006.
- Wojtak M., *Gatunki dziennikarskie*, Lublin 2005.
- Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Snopek J., Furman W., *Prasowe gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2014.
- Wolny-Zmorzyński K., *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007.



Przykładowe słowa kluczowe

agencja prasowa • artykuł • artykuł problemowy • artykuł wstępny • blog • branżowe dziennikarstwo • chat • 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 itd.,
- specyfika pracy korespondentów zagranicznych, wojennych itd.,
- czołowi publicyści, felietoniści i prezenterzy,
- znani reporterzy i fotoreporterzy; specyfika ich pracy,
- opiniotwórcze oddziaływanie osobowości dziennikarskich na odbiorców,
- plebiscyty i nagrody dla dziennikarzy.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:
 - uczeń wykonuje różne działania na tekście cudzym (np. streszcza, parafrazuje, sporządza konspekt, cytuje);
 - uczeń operuje słownictwem z określonych kręgów tematycznych (na tym etapie rozwijającym i koncentrującym się przede wszystkim wokół tematów: Polska, Europa, świat – współczesność i przeszłość; kultura, cywilizacja, polityka);
 - uczeń rozpoznaje retoryczną organizację wypowiedzi – wskazuje zastosowane w niej sposoby osiągnięcia przejrzystości i sugestywności;
 - w interpretacji eseju i felietonu wykorzystuje wiedzę o ich cechach gatunkowych;
 - uczeń poznaje wybrany reportaż autora polskiego (np. Ryszarda Kapuścińskiego, Krzysztofa Kąkolewskiego, Hanny Krall, Henryka Grynberga).
2. Wiedza o kulturze:
 - uczeń zna pojęcie aktu komunikacji językowej i wskazuje jego składowe (nadawca, odbiorca, kod, komunikat, kontekst), dostrzega i omawia współczesne zmiany modelu komunikacji językowej (np. różnice między tradycyjną komunikacją ustną lub pisaną a komunikacją przez internet);
 - uczeń rozpoznaje i nazywa funkcje tekstu (informatywną, poetycką, ekspresywną, impresywną w tym perswazyjną).
3. Wiedza o społeczeństwie:
 - uczeń krytycznie analizuje przekazy medialne, oceniając ich wiarygodność i bezstronność oraz odróżniając informacje od komentarzy.



Warto przeczytać

- Bauer Z., Chudziński E., *Dziennikarstwo i świat mediów. Nowa edycja*, Kraków 2012.
- Strona internetowa [Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich](#).
- Kononiuk T., Kakareko K. (red.), *Zawód dziennikarza wobec współczesnych wyzwań*, Warszawa 2016.



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 itp.) • 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 • Orłowski 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 • Torańska Teresa • Torbicka Grażyna • Wańkowicz Melchior • Wajrak Adam • Wojciechowska Martyna • Wołoszański Bogusław • Ziembiewicz Rafał • Żakowski Jacek

Komunikacja w social media – 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.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:

- uczeń porównuje tekst linearny i hipertekst rozumiany jako wypowiedź nieciągła, nielinearna, stanowiąca system powiązanych segmentów tekstowych, łączonych dowolnie przez użytkownika języka w każdorazowym akcie odbioru;
- uczeń zna pojęcie aktu komunikacji językowej i wskazuje jego składowe (...), dostrzega i omawia współczesne zmiany modelu komunikacji językowej (np. różnice między tradycyjną komunikacją ustną a pisaną a komunikacją przez Internet);
- uczeń rozpoznaje i nazywa funkcje tekstu (informatywną, poetycką, ekspresywną, impresywną – w tym perswazyjną);
- uczeń wskazuje w czytanych tekstach i analizuje przykłady odmian terytorialnych, środowiskowych i zawodowych polszczyzny;
- uczeń odróżnia słownictwo neutralne od emocjonalnego i wartościującego, oficjalne od swobodnego;
- uczeń dostrzega związek języka z wartościami, rozumie, że język podlega wartościowaniu, (np. język jasny, prosty, zrozumiały, obrazowy, piękny), jest narzędziem

wartościowania, a także źródłem poznania wartości (utrwalonych w znaczeniach nazw wartości, takich jak: dobro, prawda, piękno; wiara, nadzieja, miłość; wolność, równość, braterstwo; Bóg, honor, ojczyzna; solidarność, niepodległość, tolerancja);

- uczeń dostrzega w świecie konflikty wartości (np. równości i wolności, sprawiedliwości i miłosierdzia) oraz rozumie źródła tych konfliktów;
- uczeń operuje słownictwem z określonych kręgów tematycznych (na tym etapie rozwijającym i koncentrującym się przede wszystkim wokół tematów: Polska, Europa, świat – współczesność i przeszłość; kultura, cywilizacja, polityka).

2. Wiedza o kulturze:

- uczeń wymienia różne formy mediów kultury (słowo mówione, pismo, książka, obraz malarski, fotografia, film, program telewizyjny, spektakl teatralny) oraz użycia (nowe media, media masowe, media interaktywne, multimedia);
- uczeń wyjaśnia, na czym polegają różne formy kontaktu z kulturą (odbior bierny, aktywny, konsumpcja, produkcja, twórczość, użytkowanie, uczestnictwo, animacja).

3. Wiedza o społeczeństwie:

- uczeń analizuje wybraną kampanię społeczną z punktu widzenia jej celów, sposobów realizacji i skuteczności.

4. Historia i społeczeństwo:

- uczeń analizuje obieg informacji w społeczeństwie dwudziestowiecznym;

- uczeń charakteryzuje znaczenie nowych form w komunikacji społecznej, z uwzględnieniem radia, telewizji, filmu i Internetu;
- uczeń analizuje, w jaki sposób dostępne człowiekowi formy przekazu wpływają na treść przekazu.



Warto przeczytać

- Jenkins H., Ford S., Green J., *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*, tłum. M. Wróblewski, Łódź 2018.
- Napiórkowski M., *Mitologia współczesna*, Warszawa 2018.
- Levinson P., *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010.
- Kopecka-Piech K. (red.), *Zmiany medialne i komunikacyjne. W stronę innowacyjności*, Gdańsk 2015.
- Kawasaki G., Fitzpatrick P., *Jak Cię widzą, tak Cię piszą: sztuka autopromocji w mediach społecznościowych*, tłum. M. Gutowski, Gliwice 2016.
- Reich T., *Jak dbać o wizerunek w mediach społecznościowych*, Lublin 2016.
- Flores S. E., *Sfejsowani. Jak media społecznościowe wpływają na nasze życie, emocje i relacje z innymi*, tłum. K. Mojowska, Warszawa 2017.
- [Blog Mitologia współczesna.](#)



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 • haker • 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 między innymi: Daniela Szczechury, Witolda Giersza, Mirosława Kijowicza, Stefana Schabenbecka, Ryszarda Czekają, 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.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:

- uczeń prezentuje własne przeżycia wynikające z kontaktu z dziełem sztuki;
- uczeń określa problematykę utworu;
- uczeń wskazuje zastosowane w utworze środki wyrazu artystycznego i ich funkcje;
- uczeń wskazuje związki między różnymi aspektami utworu (estetycznym, etycznym i poznawczym);
- uczeń dostrzega przemiany konwencji i praktykę ich łączenia (synkretizm konwencji i gatunków);
- uczeń wykorzystuje w interpretacji elementy znaczące dla odczytania sensu utworu (np. słowa-klucze, wyznaczniki kompozycji);
- uczeń odczytuje treści alegoryczne i symboliczne utworu;
- uczeń dostrzega obecne w utworach literackich oraz innych tekstach kultury wartości narodowe i uniwersalne;
- uczeń dostrzega w świecie konflikty wartości (np. równości i wolności, sprawiedliwości

i miłosierdzia) oraz rozumie źródła tych konfliktów.

2. Wiedza o kulturze:

- uczeń zna dwudziestowieczne dzieła reprezentujące różne dziedziny sztuki (literaturę, architekturę, plastykę, muzykę, teatr, fotografię, film, sztukę nowych mediów) i dostrzega związki pomiędzy nimi;
- uczeń wskazuje różne funkcje dzieła sztuki (np. estetyczną, komunikacyjną, społeczną, użytkową, kultową, poznawczą, ludyczną);
- uczeń analizuje temat dzieła oraz treści i formę w kontekście jego różnych funkcji, wykorzystując podstawowe wiadomości o stylach i epokach z różnych dziedzin sztuki;
- uczeń analizuje film lub analizuje spektakl teatralny, posługując się podstawowymi pojęciami z zakresu właściwej dziedziny sztuki;
- uczeń charakteryzuje podstawowe media kultury (słowo, obraz, dźwięk, widowisko).



Warto przeczytać

- Armata J., *Od prastarego Jaszczura do agentów Hip-Hip & Hurra*, [w:] Armata J., Wróblewska A., *Polski film dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 2014, s. 111–147.
- Biedrzycki K., *O filmach Piotra Dumęły*, „Kino” 1986, nr 10.
- Giżycki M., Zmudziński B. (red.), *Polski film animowany*, Warszawa 2008.
- Gordziejuk E., *Polski film animowany – gdzie*

jest i dokąd zmierza, „Kultura Popularna” nr 3 (57), s. 6–24.

- *Pantograf, chromograf i antoniszczak, wywiad Katarzyny Emil z Julianem Antoniuszem*, „FILM” 1983, nr 51.
- Sitkiewicz P., *Polska szkoła animacji*, Gdańsk 2011.
- Staszczyszyn B., *Krótki przewodnik po polskiej animacji*, culture.pl 2014.



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 • Dumęła Piotr • Gałysz Leszek • Giersz Witold • Haupe Włodzimierz • Kiełbaszczak 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; Se-ma-for Produkcja Filmowa • Studio Miniatur Filmowych w Warszawie • Sturlis Edward • synkretizm • 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.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:
 - uczeń szuka literatury przydatnej do opracowania różnych zagadnień; selekcjonuje ją według wskazanych kryteriów (w zasobach bibliotecznych korzysta zarówno z tradycyjnego księgozbioru, jak i z zapisów multimedialnych i elektronicznych, w tym Internetu);
 - uczeń tworzy przedmiotowe bazy danych zawierające informacje zdobywane w toku nauki;
 - uczeń dostrzega i nazywa związek między dziełem a sytuacją społeczno-histeryczną i obyczajami epoki, w której powstało;
2. Wiedza o kulturze:
 - uczeń wskazuje różne funkcje dzieła sztuki (np. estetyczną, komunikacyjną, społeczną, użytkową, kultową, poznawczą, ludyczną);
3. Historia (gimnazjum):
 - uczeń identyfikuje najważniejsze wynalazki i odkrycia XIX w. oraz wyjaśnia następstwa ekonomiczne i społeczne ich zastosowania;
 - uczeń przedstawia skutki przewrotu technicznego i postępu cywilizacyjnego;
 - uczeń przedstawia nowe zjawiska kulturowe, w tym narodziny kultury masowej i przemiany obyczajowe.



Warto przeczytać

- *Kino klasyczne, Historia kina*, T. II, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012.
- *Kino nieme. Historia kina*, T. I, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015.
- Wojnicka J., Katafiasz O., *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005.
- Wykład prof. Tadeusza Lubelskiego: [Początki kina na ziemiach polskich w ramach Akademii Polskiego Filmu](#)



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.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:

- uczeń prezentuje własne przeżycia wynikające z kontaktu z dziełem sztuki;
- uczeń szuka literatury przydatnej do opracowania różnych zagadnień (...);
- uczeń określa problematykę utworu;
- uczeń wykorzystuje w interpretacji utworu konteksty (np. literackie, kulturowe, filozoficzne, religijne);
- uczeń rozpoznaje w utworze sposoby kreowania świata przedstawionego i bohatera (narracja, fabuła, sytuacja liryczna, akcja);
- uczeń wykorzystuje w interpretacji elementy znaczące dla odczytania sensu utworu (np. słowa-klucze, wyznaczniki kompozycji);
- uczeń wykorzystuje w interpretacji utworu konteksty (np. literackie, kulturowe, filozoficzne, religijne);
- uczeń odczytuje treści alegoryczne i symboliczne utworu;
- uczeń dostrzega obecne w utworach literackich oraz innych tekstach kultury wartości narodowe i uniwersalne;
- uczeń dostrzega w świecie konflikty wartości (np. równości i wolności, sprawiedliwości

i miłosierdzia) oraz rozumie źródła tych konfliktów;

- uczeń operuje słownictwem z określonych kręgów tematycznych (na tym etapie rozwijającym i koncentrującym się przede wszystkim wokół tematów: Polska, Europa, świat – współczesność i przeszłość; kultura, cywilizacja, polityka).

2. Wiedza o kulturze:

- uczeń wskazuje różne funkcje dzieła sztuki (np. estetyczną, komunikacyjną, społeczną, użytkową, kultową, poznawczą, ludyczną);
- uczeń analizuje film lub spektakl teatralny, posługując się podstawowymi pojęciami z zakresu właściwej dziedziny sztuki;
- uczeń wyjaśnia, na czym polegają różne formy kontaktu z kulturą (odbiór bierny, aktywny, konsumpcja, produkcja, twórczość, użytkowanie, uczestnictwo, animacja);
- uczeń posługuje się pojęciami: kultura popularna, ludowa, masowa, wysoka, narodowa, zglobalizowana, subkultura w ich właściwym znaczeniu i używa ich w kontekście interpretowanych dzieł sztuki oraz praktyk kulturowych.



Warto przeczytać

- Zwierchowski P. (red.), *Polskie seriale telewizyjne*, Bydgoszcz 2015.
- Filiciak M., Giza B. (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych*, Warszawa 2011.
- Filiciak M., [Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu](#), Gdańsk 2013.
- Lewicki A., *Od Housea do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011.
- Bielak T., Filiciak M., Ptaszek G. (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, Warszawa 2011.
- Panek B. i Wójtowicz A. (red.), [Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali](#), Lublin 2015.
- *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej* (op. zbiorowe), Warszawa 2011.
- Major M., Bucknall-Hołyńska (red.), *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, Gdańsk 2014.
- Kisielewska A., *Polskie tele-sagi Mitologie rodzinności*, Kraków 2009.
- Cichmińska M., Krawczyk-Łaskarzewska A., Przytuła P. (red.), [Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno](#), Olsztyn 2016.
- [„EKRANY”, zakładka Seriale i gry video](#)
- [Dwutygodnik.com](#)
- Blog [Zwierz popkulturalny](#)
- [Seryjni. Blog o serialach](#)



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

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,



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:
 - uczeń zna pojęcie znaku i systemu znaków; uzasadnia, że język jest systemem znaków; rozróżnia znaki werbalne i niewerbalne, ma świadomość ich różnych funkcji i sposobów interpretacji;
 - uczeń zna pojęcie aktu komunikacji językowej i wskazuje jego składowe (nadawca, odbiorca, kod, komunikat, kontekst), dostrzega i omawia współczesne zmiany modelu komunikacji językowej (np. różnice między tradycyjną komunikacją ustną lub pisaną a komunikacją przez Internet);
 - uczeń rozpoznaje i nazywa funkcje tekstu (informacyjną, poetycką, ekspresywną, impresyjną – w tym perswazyjną).
2. Wiedza o kulturze:
 - uczeń wymienia różne formy mediów kultury (słowo mówione, pismo, książka, obraz malarski, fotografia, film, program telewizyjny, spektakl teatralny) oraz użycia (nowe media, media masowe, media interaktywne, multimedia);
3. Wiedza o społeczeństwie:
 - uczeń samodzielnie wyszukuje informacje na temat kultury w różnych mediach, bibliotekach.
3. Wiedza o społeczeństwie:
 - uczeń ocenia zasoby internetu z punktu widzenia rzetelności i wiarygodności informacyjnej; świadomie i krytycznie odbiera zawarte w nich treści;
 - uczeń charakteryzuje społeczno-gospodarcze i techniczne skutki rewolucji naukowo-technicznej, rozpoznając osiągnięcia nauki i techniki drugiej połowy XX w.;
 - uczeń analizuje obieg informacji w społeczeństwie dwudziestowiecznym; charakteryzuje znaczenie nowych form w komunikacji społecznej, z uwzględnieniem radia, telewizji, filmu i Internetu; analizuje, w jaki sposób dostępne człowiekowi formy przekazu wpływają na treść przekazu.



Warto przeczytać

- Bauer Z., Chudziński E., *Dziennikarstwo i świat mediów. Nowa edycja*, Kraków 2012.
- Dobek-Ostrowska B., *Polski system medialny na rozdrożu: media w polityce, polityka w mediach*, Wrocław 2011.
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe*, Warszawa 2005.
- Kopecka-Piech K. (red.), *Zmiany medialne i komunikacyjne*. T. 1–2, Gdańsk 2015.
- Pokorna-Ignatowicz K. (red.), *Polski system medialny 1989–2011*, Kraków 2013.
- Skworz A., Niziołek A. (red.), *Biblia dziennikarstwa*, Kraków 2010.



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 • GLODO • 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 reklamodawcy • 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 tabloidyacji,
- 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.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:
 - uczeń dostrzega w świecie konflikty wartości (np. równości i wolności, sprawiedliwości i miłości) oraz rozumie źródła tych konfliktów;
 - uczeń stosuje uczciwe zabiegi perswazyjne, zdając sobie sprawę z ich wartości i funkcji; wystrzega się nieuczciwych zabiegów erystycznych;
 - uczeń dostrzega związek języka z obrazem świata;
 - uczeń dostrzega związek języka z wartościami, rozumie, że język podlega wartościowaniu, (np. język jasny, prosty, zrozumiały, obrazowy, piękny), jest narzędziem wartościowania, a także źródłem poznania wartości (utrwalonych w znaczeniach nazw wartości, takich jak: dobro, prawda, piękno; wiara, nadzieja, miłość; wolność, równość, braterstwo; Bóg, honor, ojczyzna; solidarność, niepodległość, tolerancja);
 - uczeń dostrzega obecne w utworach literackich oraz innych tekstach kultury wartości narodowe i uniwersalne;
 - uczeń wskazuje związki między różnymi aspektami utworu (estetycznym, etycznym i poznawczym);
 - uczeń rozpoznaje specyfikę tekstów publicystycznych (artykuł, felieton, reportaż (...)); odczytuje zawarte w odbieranych tekstach informacje zarówno jawne, jak i ukryte;
 - uczeń zna pojęcie aktu komunikacji językowej i wskazuje jego składowe (nadawca, odbiorca, kod, komunikat, kontekst), dostrzega i omawia współczesne zmiany modelu komunikacji językowej (np. różnice między tradycyjną komunikacją ustną lub pisaną a komunikacją przez Internet);
2. Wiedza o społeczeństwie:
 - uczeń rozpoznaje i nazywa funkcje tekstu (informacyjną, poetycką, ekspresyjną, impresyjną – w tym perswazyjną);
 - uczeń rozpoznaje manipulację językową w tekstach reklamowych (...);
 - uczeń wskazuje różne sposoby wyrażania wartościowań w tekstach.
3. Etyka (zagadnienia):
 - Wymiar moralny życia człowieka. Zdolność rozpoznawania wartości i powszechne dążenie do dobra. Świadomość moralna. Rola sumienia w prawidłowym rozwoju wewnętrznym. Sądy i oceny moralne. Przykłady patologii w zakresie świadomości moralnej.
 - Problem manipulacji. Obecność dobra i zła we współczesnej kulturze.
 - Moralne aspekty pracy i różnych dziedzin życia publicznego. Etyki zawodowe. Przykłady kodeksów etycznych. Korupcja jako negatywne zjawisko naruszające kodeksy etyczne.



Warto przeczytać

- Bortnowski S., *Warsztaty dziennikarskie*, Warszawa 2013.
- Chudziński E. (red.), *Słownik wiedzy o mediach*, Bielsko-Biała 2009.
- *Moralność kamery* – komentarz filmoznawczy prof. T. Lubelskiego oraz opracowania filmoznawcze zawarte w lekcji nr 2 Filмотeki Szkolnej.

- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe*, Warszawa 2005.
- Hartley P., *Komunikowanie interpersonalne*, Wrocław 2006.
- Kuziak M., *Jak mówić, rozmawiać, przemawiać?*, Bielsko-Biała 2008.
- Maciołek D., Poleszak D., *Wpływ manipulacji medialnej na kształtowanie się tożsamości współczesnej młodzieży*, „Kultura – Media – Teologia” 2014 nr 19, s. 45–59.
- Leathers D. G., *Komunikacja niewerbalna*, Warszawa 2007.
- Pisarek W., *O mediach i języku*, Kraków 2007.
- Skworz A., Niziołek A. (red.), *Biblia dziennikarstwa*, 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 • prawność • 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), osądający, 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.



Wymagania z podstawy programowej

1. Język polski:
 - uczeń rozpoznaje retoryczną organizację wypowiedzi – wskazuje zastosowane w niej sposoby osiągania przejrzystości i sugestywności;
 - uczeń zna pojęcie aktu komunikacji językowej i wskazuje jego składowe (nadawca, odbiorca, kod, komunikat, kontekst), dostrzega i omawia współczesne zmiany modelu komunikacji językowej (np. różnice między tradycyjną komunikacją ustną lub pisaną a komunikacją przez internet);
 - uczeń tworzy samodzielną wypowiedź argumentacyjną według podstawowych zasad logiki i retoryki (stawia tezę lub hipotezę, dobiera argumenty, porządkuje je, hierarchizuje, dokonuje ich selekcji pod względem użyteczności w wypowiedzi, podsumowuje, dobiera przykłady ilustrujące wywód myślowy, przeprowadza prawidłowe wnioskowanie);
 - uczeń publicznie wygłasza przygotowaną przez siebie wypowiedź, dbając o dźwiękową wyrazistość przekazu (w tym także tempo mowy i donośność głosu);

2. Wiedza o społeczeństwie:

- uczeń wyjaśnia, jak kształtuje się opinia publiczna i jakie są sposoby jej wyrażania;
- uczeń opisuje funkcje mediów w państwie demokratycznym i niedemokratycznym (na wybranych przykładach);
- uczeń uzasadnia znaczenie niezależności i pluralizmu mediów; ocenia skutki ich ograniczenia;
- uczeń wyjaśnia, jakimi zasadami etycznymi powinny się kierować media i ocenia przykłady kontrowersyjnych działań dziennikarzy i mediów;
- uczeń wyjaśnia, na czym polega zasada wolności słowa, i wskazuje na przypadki jej nadużycia;
- uczeń przedstawia najważniejsze media w Polsce i na świecie (odbiorcy, zasięg, forma przekazu, orientacja ideologiczna, typ własności); charakteryzuje wybrane media lokalne;
- uczeń charakteryzuje prasę wielkonakładową i ocenia jej rolę w debacie publicznej;
- krytycznie analizuje przekazy medialne, oceniając ich wiarygodność i bezstronność oraz odróżniając informacje od komentarzy;
- uczeń ocenia zasoby internetu z punktu widzenia rzetelności i wiarygodności informacyjnej; świadomie i krytycznie odbiera zawarte w nich treści.



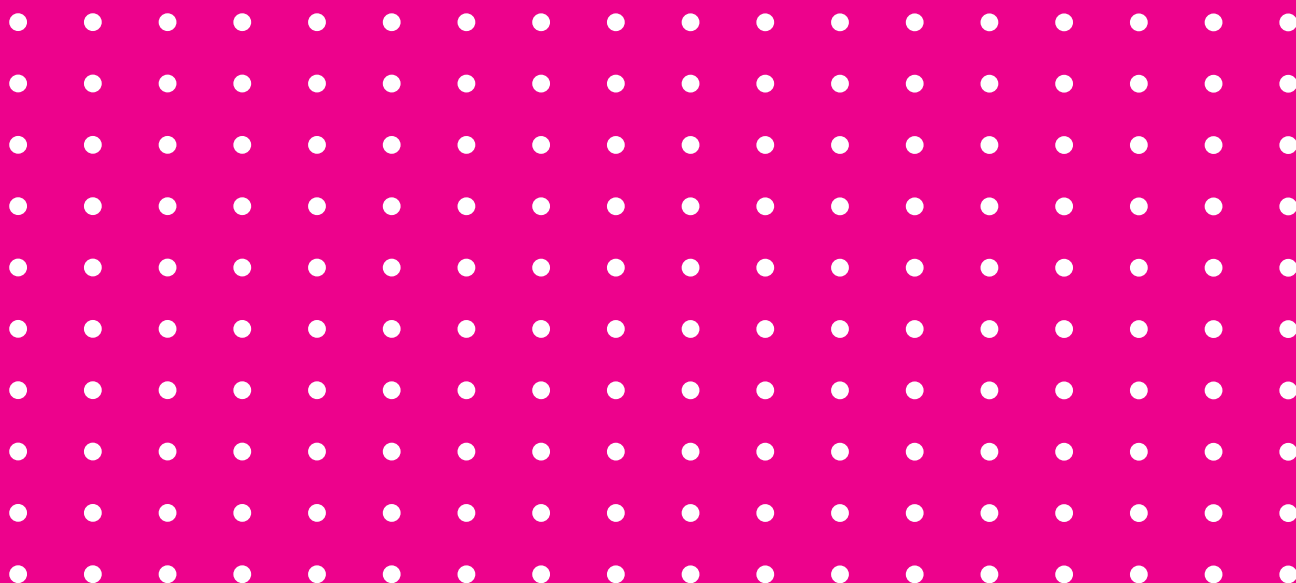
Warto przeczytać

- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe*, Warszawa 2005.
- Hartley P., *Komunikowanie interpersonalne*, Wrocław 2006.
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, tłum. A. Gierczak, Warszawa 2008.
- Kolko M., *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990.
- *Komunikowanie (się) w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka. Monografia*, (red.) M. Filiciak i G. Ptaszek, Warszawa 2009.
- Kuziak M., *Jak mówić, rozmawiać, przemawiać?*, Bielsko-Biała 2008.
- Leathers D. G., *Komunikacja niewerbalna*, Warszawa 2007.
- O'Sullivan T., Hartley J., Saunders D., Montgomery M., Fiske J., *Kluczowe pojęcia w komunikowaniu i badaniach kulturowych*, Wrocław 2005.



Przykładowe słowa kluczowe

ars bene dicendi (sztuka pięknego mówienia) • attycyzm • audytorium • azjanizm • bezpośrednia komunikacja • dekodowanie • ekspresja • erystyka • formy komunikowania • intencjonalność • język • kanał komunikacyjny • kierunek przekazu • kodowanie • komunikat • kulturowe szkoły komunikowania • manipulacja • masowa komunikacja • mediacje • metody komunikacji • modele komunikacji • nadawca • negocjacje • odbiorca • perswazyjność • piramida komunikacji Denisa McQuaila • poziomy komunikowania • przepływ informacji • publiczna komunikacja • retoryka • skuteczność komunikowania • sofistka • społeczeństwo informacyjne • społeczeństwo medialne • społeczeństwo sieciowe • społeczna komunikacja • stosowność • szum informacyjny • środki komunikowania • techniki komunikacji • techniki manipulacji • zakres komunikowania • zapośredniczona komunikacja



PRZYKŁADOWE PYTANIA TESTOWE



Pytania z etapu I (szkolnego)

1. Który z wymienionych festiwali filmowych w Polsce dedykowany jest autorom zdjęć filmowych?
 - a) Animator
 - b) Mobile Nowe Horyzonty
 - c) Camerimage
 - d) Transatlantyk
2. Festiwal „Młodzi i Film” poświęcony młodym polskim twórcom odbywa się:
 - a) w Zwierzyńcu
 - b) w Kazimierzu Dolnym
 - c) w Toruniu
 - d) w Koszalinie
3. Rozszyfruj funkcjonujący w publicystyce filmowej skrót DKF:
 - a) Dom Kultury Filmowej
 - b) Dialog Kompozytorów Filmowych
 - c) Dyskusyjny Klub Filmowy
 - d) Drużyna Kolorystów Filmowych
4. Celem digitalizacji (ucyfrowienia) nie jest:
 - a) rekonstrukcja taśmy filmowej
 - b) archiwizacja taśmy filmowej
 - c) udostępnienie użytkownikom w sieci
 - d) ochrona oryginału przed zniszczeniem
5. Co to jest postprodukcja?
 - a) przygotowanie filmu do emisji w tv
 - b) wykonanie kopii kinowej
 - c) proces sprzedaży nieukończonego filmu do tv i kina
 - d) etap montażu, korekcji barwnej, udźwiękowienia
6. Najmniejsza część obrazu filmowego to:
 - a) kadr
 - b) ujęcie
 - c) scena
 - d) sekwencja
7. Mastershot to:
 - a) ujęcie wykonywane osobiście przez operatora filmowego
 - b) jedno pełne ujęcie całej sceny, kadrowane zwykle w planie pełnym
 - c) zabieg artystyczny związany z punktem widzenia kamery
 - d) najlepsze ujęcie w filmie wskazane przez widzów
8. Storyboard to:
 - a) tablica, na której wywieszony jest na planie filmowym fragment scenariusza, do którego realizowane są zdjęcia w danym dniu zdjęciowym
 - b) scenariusz w formie przypominającej komiks, zawierający rozrysowane kolejne kadry filmu
 - c) schemat scenariusza zawierający wytyczne edytorskie (czcionka, odstępy, forma zapisu)
 - d) podkładka, do której przypięty jest scenariusz, wykorzystywana przez reżysera podczas pracy na planie
9. Określenie „filmy non-kamerowe” (filmy, z których słynął Julian Antonisz) oznacza:
 - a) filmy kręcone na taśmie 8 mm
 - b) inscenizacje na scenie z wykorzystaniem reflektorów
 - c) filmy, z treścią malowaną bezpośrednio na taśmie
 - d) filmy, z przedmiotami kładzionymi na taśmie i prześwieclanymi w krótkim błysku światła
10. Załączone zdjęcie bohatera filmu *Człowiek z marmuru* (reż. Andrzej Wajda, 1976) zostało wykonane z perspektywy:
 - a) ptasiej
 - b) żabiej
 - c) neutralnej
 - d) rozbieżnejFotos dostępny [TUTAJ](#).
11. Na załączonym zdjęciu Jerzy Radziwiłłowicz został sfotografowany w planie:
 - a) pełnym
 - b) amerykańskim
 - c) półzblizeniu
 - d) zbliżeniuFotos dostępny [TUTAJ](#).
12. Według teoretyków, tekst dziennikarski (szczególnie tekst informacyjny) powinien zawierać odpowiedzi na siedem pytań. Są to pytania:
 - a) Gdzie? Jak? Dlaczego? W jakim czasie? Po co? Z kim? Kiedy?
 - b) Kto? Co? Gdzie? Kiedy? Jak? Dlaczego? Co z tego wynikło?
 - c) Kto? Co? Kogo? Komu? Z kim? O kim? Dlaczego?
 - d) W jakim stopniu? W jakim zakresie? W jakim czasie? W jakim miejscu? Z jakim skutkiem? Z jakim wynikiem? Z jakim zamiarem?

13. Szwenk to:
 - a) szybka panorama kamerą
 - b) wolna panorama kamerą
 - c) szybka jazda kamery
 - d) cięcie montażowe pomiędzy ostatnim kadrem a napisami końcowymi
14. Najwybitniejszy polski reportażysta, uhonorowany tytułem „Dziennikarza Wieków” miesięcznika Press:
 - a) Mariusz Szczygieł
 - b) Wojciech Jagielski
 - c) Ryszard Kapuściński
 - d) Artur Domosławski
15. Termin „media masowe” wszedł do użycia w wieku:
 - a) XVIII
 - b) XIX
 - c) XX
 - d) XXI
16. Technika manipulacji polegająca „na codziennej selekcji wydarzeń, które z punktu widzenia mediów są ważne i godne pokazania z pominięciem innych komunikatów” to:
 - a) formatowanie mediów
 - b) news framing
 - c) public relations
 - d) ingracja
17. Film *Defilada* (reż. Andrzej Fidyk, 1989), pokazujący „totalitaryzm w stanie czystym”, kręcony był w:
 - a) Korei Południowej
 - b) Korei Północnej
 - c) Chinach
 - d) na Kubie
18. *Rękopis znaleziony w Saragossie* (reż. Wojciech J. Has, 1964) ma konstrukcję:
 - a) szkatułkową
 - b) dygresyjną
 - c) epizodyczną
 - d) perswazyjną
19. Który polski reżyser nie został uhonorowany Nagrodą Akademii Filmowej (Oscarem)?
 - a) Krzysztof Zanussi
 - b) Paweł Pawlikowski
 - c) Roman Polański
 - d) Andrzej Wajda
20. Do jakiego okresu historycznego odwoływali się w pierwszej kolejności w tematyce swoich filmów twórcy Polskiej Szkoły Filmowej?
 - a) II wojny światowej
 - b) stalinizmu
 - c) II Rzeczypospolitej
 - d) Października 56
21. Która z polskich reżyserek młodego pokolenia otrzymała Srebrnego Niedźwiedzia za reżyserię na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie:
 - a) Małgorzata Szumowska
 - b) Agnieszka Smoczyńska
 - c) Anna Kazejak
 - d) Joanna Kopacz
22. W tle sceny z podpalaniem alkoholem w filmie *Popiół i diament* (reż. Andrzej Wajda, 1958) pojawia się piosenka:
 - a) *Deszcz, jesienny deszcz*
 - b) *Warszawskie dzieci*
 - c) *Czerwone maki na Monte Cassino*
 - d) *Hej chłopcy, bagnet na broń*
23. Debiut długometrażowy Krzysztofa Zanussiego nosi tytuł *Struktura kryształu* (1969), ponieważ:
 - a) film odnosi się do procederu przemytu kryształów
 - b) film opowiada o kruchości miłosnego zauroczenia
 - c) jeden z bohaterów jest fizykiem zajmującym się kryształami
 - d) bohaterka filmu, lubi wsłuchiwać się w dźwięk kryształu.
24. Do czyjego malarstwa odwołuje się w *Brzezynie* (1970) Andrzej Wajda?
 - a) Stanisława Wyspiańskiego
 - b) Jana Matejki
 - c) Jacka Malczewskiego
 - d) Andrzeja Wróblewskiego
25. Kiedy i gdzie dokonał samospalenia bohater filmu *Usłyszenie mój krzyk* (reż. Maciej Drygas, 1990)?
 - a) podczas obchodów 25-lecia PRL na Placu Defilad
 - b) podczas obchodów 25-lecia PRL na Stadionie Dziesięciolecia
 - c) podczas dożynek na Placu Defilad
 - d) podczas dożynek na Stadionie Dziesięciolecia
26. Najważniejszą instytucją powołaną do wspierania rozwoju oraz promocji polskiej kinematografii jest:
 - a) Polski Instytut Sztuki Filmowej
 - b) Stowarzyszenie Filmowców Polskich
 - c) Państwowy Instytut Sztuki Filmowej
 - d) Narodowy Instytut Audiowizualny

27. Która z poniższych instytucji nie jest wytwórnią filmową:
- a) Studio Munka
 - b) Centrum Technologii Audiowizualnych
 - c) Iluzjon Filmoteki Narodowej
 - d) Studio Filmów Rysunkowych
28. Jedyne Muzeum Kinematografii w Polsce mieści się w:
- a) Warszawie
 - b) Łodzi
 - c) Gdańsku
 - d) Katowicach
29. Najmniejsza dynamiczna jednostka budowy obrazu filmowego to:
- a) kadr
 - b) ujęcie
 - c) scena
 - d) sekwencja
30. Plan amerykański to:
- a) sposób kadrowania, gdzie postać widoczna jest od ramion w górę
 - b) sposób kadrowania, gdzie postać widoczna jest od połowy nosa w górę
 - c) sposób kadrowania, gdzie postać widoczna jest od łokci w górę
 - d) sposób kadrowania, gdzie postać widoczna jest od kolan w górę
31. Taper to:
- a) dawniej: osoba odpowiedzialna za odpowiednią ilość taśmy w danym dniu zdjęciowym
 - b) osoba ilustrująca muzyką fortepianową lub organową wyświetlane filmy nieme
 - c) dawniej: aktor charakterystyczny, grający zazwyczaj w westernach
 - d) dawniej: slangowe określenie kierownika planu
32. Kto jest głównym bohaterem *Ucieczki z kina „Wolność”* (reż. Wojciech Marczewski, 1990)?
- a) aktor
 - b) cenzor
 - c) sekretarz partii
 - d) reżyser filmowy
33. Który z bohaterów filmu Krzysztofa Kieślowskiego podjął decyzję o rezygnacji ze swojej pasji filmowania z obawy przed wyrządzeniem komuś krzywdy?
- a) Jacek Łazar – bohater filmu *Krótki film o zabijaniu*
 - b) Witek Długosz – bohater filmu *Przypadek*
 - c) Filip Mosh – bohater filmu *Amator*
 - d) Antoni Zyro – bohater filmu *Bez końca*
34. Który z wymienionych filmów Andrzeja Wajdy z pakietu Filmoteka Szkolna był nominowany do Oscara:
- a) *Ziemia obiecana*
 - b) *Człowiek z marmuru*
 - c) *Kanał*
 - d) *Brzezina*
35. Arthur Reinhart to:
- a) polski scenograf pracujący za granicą
 - b) autor zdjęć filmowych
 - c) scenarzysta *Idy*
 - d) producent filmowy
36. Nagroda im. Zbyszka Cybulskiego przyznawana jest:
- a) młodym aktorom i aktorkom wyróżniającym się wybitną indywidualnością
 - b) aktorom wcielającym się w role teatralne odgrywane w przeszłości przez Zbigniewa Cybulskiego
 - c) aktorom grającym w komediach romantycznych
 - d) aktorom debiutującym w filmie fabularnym
37. II powstanie śląskie było tematem filmu Kazimierza Kutza. Którego?
- a) *Perła w koronie*
 - b) *Paciorki jednego różańca*
 - c) *Sól ziemi czarnej*
 - d) *Na straży swej stać będę*
38. *Dolina Issy* to ekranizacja prozy:
- a) Tadeusza Konwickiego
 - b) Adama Mickiewicza
 - c) Jarosława Iwaszkiewicza
 - d) Czesława Miłosza
39. Literackim pierwowzorem *Katedry* (reż. Tomasz Bagiński, 2002) było opowiadanie znanego polskiego pisarza. Którego?
- a) Stanisława Lema
 - b) Jacka Dukaja
 - c) Andrzeja Sapkowskiego
 - d) Janusza Zajdla
40. Film *Iluminacja* (reż. Krzysztof Zanussi, 1972) rozpoczyna wywód znanego polskiego uczonego. O kogo chodzi?
- a) Władysława Tatarkiewicza
 - b) Leszka Kołakowskiego
 - c) Zygmunta Baumana
 - d) Aleksandra Wolszczana

41. Do informacyjnych gatunków prasowych nie zaliczymy:
 - a) felietonu
 - b) sprawozdania
 - c) wzmianki
 - d) raportu
42. Film *Kanał* (reż. Andrzej Wajda, 1957) opisuje prawdziwe doświadczenie:
 - a) Andrzeja Wajdy
 - b) Jerzego Andrzejewskiego
 - c) Jerzego Stefana Stawińskiego
 - d) Władysława Bartoszewskiego
43. Muzykę do *Ziemi obiecanej* skomponował:
 - a) Krzysztof Penderecki
 - b) Wojciech Kilar
 - c) Mikołaj Górecki
 - d) Zbigniew Preisner
44. Autorem scenariusza *Człowieka z marmuru* (reż. Andrzeja Wajdy, 1976) był:
 - a) Zbigniew Kamiński
 - b) Aleksander Ścibor-Rylski
 - c) Agnieszka Osiecka
 - d) Jerzy Radziwiłłowicz
45. Który reżyser filmowy pojawia się w *Amatorze* (reż. Krzysztof Kieślowski, 1979):
 - a) Krzysztof Kieślowski
 - b) Andrzej Wajda
 - c) Krzysztof Zanussi
 - d) Roman Polański
46. *Ćwiczenia warsztatowe* (reż. Marcel Łoziński, 1986) traktują o:
 - a) edukacji filmowej
 - b) praktykach studentów prawa w zakładach karnych Dąbrowy Górniczej
 - c) manipulacji audiowizualnej
 - d) nauczaniu zawodu tokarza
47. Który tandem artystyczny zrealizował swój pierwszy serial telewizyjny *Artyści* emitowany w 2016 roku w TVP2:
 - a) Krzysztof Warlikowski i Małgorzata Szczęśniak
 - b) Monika Strzępka i Paweł Demirski
 - c) Grzegorz Jarzyna i Dorota Masłowska
 - d) Magdalena Piekorz i Wojciech Kuczok
48. Jedna z najlepszych polskich dziennikarek przeprowadzających wywiady, autorka licznych książek w tym: *My, Oni, Byli to*:
 - a) Monika Olejnik
 - b) Katarzyna Janowska
 - c) Teresa Torańska
 - d) Agnieszka Kublik
49. Jak nazywa się jedna z technik aktywnego słuchania polegająca na ujmowaniu zasłyszanego komunikatu w inne słowa oraz upewnieniu się czy dobrze zostaliśmy zrozumiani:
 - a) odzwierciedlanie
 - b) klaryfikacja
 - c) parafrazowanie
 - d) potwierdzanie
50. W 1992 roku rozpoczęła nadawanie stacja telewizyjna należąca do Zygmunta Solorza. Jest to:
 - a) TVN
 - b) Telewizja Puls
 - c) Polsat
 - d) MTV Polska
51. Który polski film animowany zdobył w 1983 roku Oscara?
 - a) *Arka*
 - b) *Fotel*
 - c) *Tango*
 - d) *Katedra*
52. Melchior Wańkowicz nie był autorem książki:
 - a) *Wojna futbolowa*
 - b) *Na tropach Smętka*
 - c) *Bitwa o Monte Cassino*
 - d) *Ziele na kraterze*
53. Technika „drzwiami w twarz” polega na zasadzie:
 - a) „zgoda – wycofanie”, kiedy osoba wywierająca wpływ nie dokonuje ustępstwa na rzecz drugiej prowokując ją, aby to ona ustąpiła
 - b) „odmowa – wycofanie”, kiedy osoba wywierająca wpływ dokonuje ustępstwa na rzecz drugiej prowokując ją, aby i ona ustąpiła
 - c) „zgoda i aprobatą”, kiedy osoba wywierająca wpływ dokonuje ustępstwa na rzecz drugiej wiedząc, że ona nie ustąpi
 - d) „odmowa – parcie do przodu”, kiedy osoba wywierająca wpływ nie dokonuje żadnego ustępstwa na rzecz drugiej
54. Akcja filmu *Popiół i diament* (reż. Andrzej Wajda, 1958) rozgrywa się:
 - a) w styczniu 1945 roku
 - b) 8/9 maja 1945 roku
 - c) pod koniec października 1944 roku
 - d) podczas powstania w getcie warszawskim
55. Film dokumentalny *Bykowi chwała* (reż. Andrzej Papużyński, 1971) opowiada o słynnym malarzu, grafiku i rysowniku:
 - a) Wilhelmie Sasnału
 - b) Andrzeju Wróblewskim
 - c) Franciszku Starowieyskim
 - d) Zdzisławie Beksińskim

56. Galeria Plakatu Filmowego GAPLA to:
- a) sklep internetowy, w którym można kupić plakaty filmowe
 - b) miejsca w kinach, gdzie eksponuje się plakaty reklamujące bieżący repertuar
 - c) projekt Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, którego celem jest prezentowanie w internecie zbioru polskich plakatów filmowych
 - d) dział w Muzeum Plakatu w Wilanowie

57. Skrót KIPA oznacza:
- a) Krajowy Instytut Prawa Autorskiego
 - b) Krakowski Instytut Przemysłu Audiowizualnego
 - c) Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych
 - d) Koszaliński Instytut Polskiej Animacji

58. Najczęściej sprzedawany dziennik w Polsce to:
- a) „Super Express”
 - b) „Gazeta Wyborcza”
 - c) „Fakt Gazeta Codzienna”
 - d) „Rzeczpospolita”

59. Widok całego pejzażu, również miejskiego, uzyskamy, stosując plan:
- a) amerykański
 - b) totalny
 - c) pełny
 - d) średni

60. 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

61. Kultowy aktor „szkoły polskiej” nazywany polskim Jamesem Deanem to:

- a) Leon Niemczyk
- b) Tadeusz Łomnicki
- c) Zbigniew Cybulski
- d) Roman Polański

62. Najślynniejszy głos polskiego lektora filmów przyrodniczych należy do:

- a) Tomasz Knapika
- b) Radosława Pazury
- c) Grzegorza Pawlaka
- d) Krystyny Czubówny

63. Zaprezentowany kadr z filmu *Dzień świra* (reż. Marek Kotowski, 2002) odwołuje się do telewizyjnej estetyki:

- a) serialu telewizyjnego
- b) programu informacyjnego
- c) teledysku
- d) reklamy



64. Przenikanie to:

- a) zbliżenie twarzy aktora w celu odczytania wygrywanych na niej emocji
- b) płynne przejście od planu totalnego do detalu wyłącznie przy użyciu transfokatora (zoomu)
- c) cięcie montażowe „na drzwiach”, celem którego jest uzyskanie wrażenia większej wielkości pomieszczenia
- d) przejście montażowe, w którym obraz poprzedzający stopniowo zanika, a następujący stopniowo pojawia się na ekranie

65. Bohater protestujący samospaleniem „przeciw totalnej tyranii zła, nienawiści i kłamstwa opanowującego świat, niezauważony przez PRL-owskie media, a dostrzeżony przez Macieja Drygasa, nazywał się:

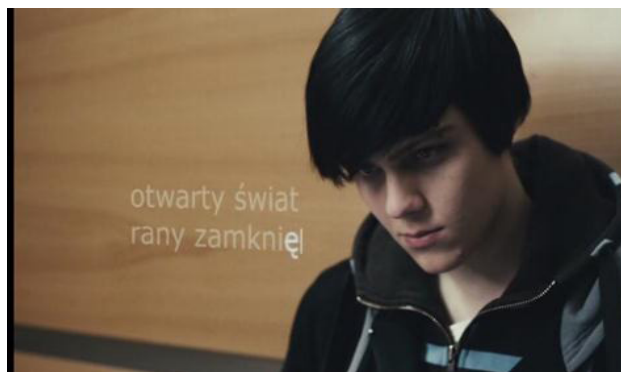
- a) Jan Palach
- b) Ryszard Siwiec
- c) Walenty Badylak
- d) Piotr Olszowy

66. Wśród zapisanych poniżej szeregów wskaż ten, który zawiera prawidłową kolejność etapów powstawania filmu:

- a) scenariusz → dokumentacja scenograficzna → postprodukcja → okres zdjęciowy → premiera
- b) preprodukcja → okres zdjęciowy → kolaudacja → montaż → udźwiękowienie → premiera
- c) scenariusz → scenopis → okres zdjęciowy → montaż → kolaudacja → premiera
- d) scenariusz → scenopis → postprodukcja → okres zdjęciowy → montaż → premiera

67. Jerzy Skolimowski, zanim został filmowcem, był:
a) fizykiem
b) bokserem
c) muzykiem
d) ichtiologiem
68. Roman Polański otrzymał Oscara za reżyserię filmu:
a) *Dziecko Rosemary*
b) *Chinatown*
c) *Tess*
d) *Pianista*
69. Od 1999 roku Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich przyznaje antynagrodę tym, którzy wyróżnili się szczególną nierzetelnością i lekceważeniem zasad etyki dziennikarskiej. Jaką nazwę ma ta antynagroda?
a) Ściema Roku
b) Dyżma Roku
c) Hiena Roku
d) Obciach Roku
70. Janusz Kamiński jest stałym operatorem:
a) Martina Scorsese
b) Kena Loacha
c) Stevena Spielberga
d) Christophera Nolana
71. W latach trzydziestych zrealizował blisko 40 filmów, m.in. słynnego *Dybuka*. O kogo chodzi?
a) Aleksander Ford
b) Leonard Buczkowski
c) Józef Lejtes
d) Michał Waszyński
72. Dokrętki realizuje się zazwyczaj:
a) na etapie dokumentacji zdjęciowej
b) na etapie prób, przed okresem zdjęciowym
c) jako dodatkowe duble podczas okresu zdjęciowego
d) po okresie zdjęciowym, na etapie montażu
73. We współczesnym przemyśle filmowym rola reżysera bywa osłabiana na korzyść:
a) administratora filmu
b) producenta
c) scenarzysty
d) kierownika produkcji
74. Autor plakatów wyróżniony przez magazyn „The Hollywood Reporter” m.in. za plakat do musicalu *Hair* to:
a) Andrzej Pągowski
b) Rostaw Szaybo
c) Wiesław Wałkuski
d) Andrzej Krajewski
75. Projekt KinoRP Cyfrowego Repozytorium Filmowego zakłada:
a) cotygodniowe projekcje polskich filmów w sieci kin Helios w cenie 10 zł za bilet
b) rekonstrukcje cyfrowe arcydzieł polskiego kina
c) przynależność kin do Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych
d) tworzenie rankingów popularności polskich filmów wyprodukowanych w XXI wieku
76. Kto zagrał główną rolę w filmie Witolda Leszczyńskiego *Żywoł Mateusza*?
a) Janusz Gajos
b) Franciszek Pieczka
c) Wiesław Gołas
d) Włodzimierz Press
77. *Śmierć prezydenta* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza to film o:
a) śmierci Bolesława Bieruta
b) śmierci Johna Kennedy’ego
c) śmierci Józefa Piłsudskiego
d) śmierci Gabriela Narutowicza
78. Pojęcie „styl zerowy” oznacza:
a) wykorzystanie przez twórców jak najmniejszej liczby środków wyrazu
b) rodzaj głębi ostrości wykorzystywany przez operatora filmowego
c) klasyczną narrację filmową cechującą się „przezroczystością” formy
d) tendencję w sztuce scenograficznej postulującą minimalizację roli rekwizytu
79. Twórca filmów dokumentalnych, według którego dokument powinien konkurować atrakcyjnością z największymi hollywoodzkimi spektaklami i autor cykli: *Czas na dokument* i *Miej oczy szeroko otwarte*, to:
a) Andrzej Fidyk
b) Wojciech Staroń
c) Waldemar Karwat
d) Jacek Bławut
80. Określenie ujęcie-sekwencja odnosi się do:
a) podziału filmu na bardzo krótkie sekwencje
b) rezygnację z podziału na sekwencje w filmie awangardowym
c) całej sekwencji nakręconej w jednym ujęciu
d) strategii montażowej wykorzystywanej w wideoklipach muzycznych
81. Koraba w *Kanale* (reż. Andrzej Wajda, 1956) zagrał:
a) Zbigniew Cybulski
b) Emil Karewicz
c) Wieńczysław Gliński
d) Tadeusz Janczar

82. Oscara za muzykę otrzymał:
a) Wojciech Kilar
b) Krzysztof Penderecki
c) Jan A. P. Kaczmarek
d) Włodek Pawlik
83. Jerzy Skolimowski wrócił do kina po 17-letniej przerwie filmem:
a) *Ferdydurke*
b) *Cztery noce z Anną*
c) *Essential Killing*
d) *Fucha*
84. Technika animacji jest:
a) motion capture
b) found-footage
c) retardacja
d) retrospekcja
85. Główna nagroda festiwalu w Karlowych Warach nosi nazwę:
a) Kryształowy Globus
b) Złoty Lampart
c) Złota Muszla
d) Złoty Niedźwiedź
86. W Polsce promocję filmu rozpoczyna się zwykle:
a) w dniu premiery filmu
b) na festiwalu filmowym
c) w trakcie prac przygotowawczych do produkcji filmu
d) po posiedzeniu kolaudacyjnym
87. Dyrektorem festiwalu Nowe Horyzonty we Wrocławiu jest:
a) Stefan Laudyn
b) Grażyna Torbicka
c) Roman Gutek
d) Andrzej Kawala
88. W historii festiwalu canneńskiego polskie filmy tylko dwukrotnie sięgnęły po Złotą Palmę. Otrzymał ją m.in. film:
a) *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza
b) *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy
c) *Człowiek z żelaza* Andrzeja Wajdy
d) *Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego
89. Pierwsze polskie hasło reklamowe Coca-Coli, „Coca-Cola to jest to!”, zostało wymyślone w 1982 roku przez:
a) Wojciecha Młynarskiego
b) Jonasza Koftę
c) Agnieszkę Osiecką
d) Wisławę Szymborską
90. Zaprezentowany kadr z filmu *Sala samobójców* (reż. Jan Komasa, 2011) odwołuje się do zjawiska:
a) hejtowania
b) spamowania
c) trollowania
d) pisanie na forum lub na czyjejs „ścianie” portalu społecznościowego



91. Benshi to:
a) japoński aktor, który w epoce kina niemego udźwiękował filmy
b) azjatycka gwiazda kina akcji
c) chiński specjalista od tanich efektów pirotechnicznych
d) bollywoodzki amant
92. Kto w *Lawie* (1989) Tadeusza Konwickiego wygłasza Wielką Improwizację?
a) Artur Żmijewski
b) Andrzej Łapicki
c) Gustaw Holoubek
d) Piotr Fronczewski
93. Założyciel Radia Zet:
a) Robert Kozyra
b) Wojciech Jagielski
c) Andrzej Woźniakowski
d) Stanisław Tyczyński
94. Efekt aureoli (halo) określa:
a) przypisywanie cech pozytywnych lub negatywnych na podstawie pierwszego wrażenia
b) tendencja do myślenia o rzeczach przyjemnych przy jednoczesnym ignorowaniu aspektów przykrych lub nieprzyjemnych
c) błąd poznawczy; wiara, że świat jest sprawiedliwy i ludzie mieliby zasługiwać na nieszczęścia lub szczęścia, które ich spotykają
d) błąd poznawczy objawiający się skłonnością jednostki do przeceniania swoich umiejętności i cech w stosunku do innych ludzi

95. Założyciel telewizji Polsat to:
a) Mariusz Walter
b) Jan Wejchert
c) Jerzy Urban
d) Zygmunt Solorz-Żak
96. Spółka „Agora” jest właścicielem:
a) „Gazety Polskiej”
b) „Gazety Wyborczej”
c) „Rzeczpospolitej”
d) „Faktu”
97. Dziennikarz muzyczny, pomysłodawca „Listy przebojów” Programu Trzeciego Polskiego Radia?
a) Wojciech Mann
b) Marek Niedźwiecki
c) Piotr Baron
d) Piotr Metz
98. Dziennikarka radiowa i telewizyjna, prowadząca program „Kropka nad i” to:
a) Justyna Pochanek
b) Beata Tadla
c) Monika Olejnik
d) Beata Marciniak
99. Reportaż Ryszarda Kapuścińskiego poświęcony Iranowi nosi tytuł:
a) *Cesarz*
b) *Szachinszach*
c) *Heban*
d) *Chrystus z karabinem na ramieniu*
100. Co to jest konsumpcjonizm?
a) styl tworzenia reklam formatowanych do określonych grup odbiorców
b) atrybut współczesnej tożsamości człowieka, podkreślający znaczenie posiadania jako źródła ludzkiego szczęścia
c) nurt w edukacji konsumenckiej, zmierzający do większej świadomości w dokonywaniu zakupów
d) technika manipulacji sprzedażowej
101. Serwis Fototeka Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego prezentuje zasoby:
a) fonograficzne
b) audiowizualne
c) fotograficzne
d) interaktywne
102. Za autora pojęcia „virtual reality” (1989) uważany jest?
a) Marshall McLuhan
b) Teodor H. Nelson
c) Jaron Lanier
d) Myron W. Krueger
103. W 2016 roku na Berlinale Srebrnego Niedźwiedzia za scenariusz otrzymał film:
a) *Body/Ciało*
b) *Zjednoczone Stany Miłości*
c) *Powidoki*
d) *Ostatnia rodzina*
104. Technika drzwiami-w-twarz odnosi się do:
a) kompozycji kadru filmowego
b) manipulacji i wpływu społecznego
c) budowy scenografii filmowej
d) żadnego z powyższych
105. Osobę, która ze względu na swój autorytet, prestiż, stanowisko lub pełnione funkcje ma wpływ na postawy i opinie innych nazywamy:
a) dyspozytorem przekonań
b) liderem opinii
c) kierunkowym znaczeń
d) inicjatorem
106. Elokucja według zasad retoryki to:
a) błędne zestawienie dwóch wyrazów, które wzajemnie się wykluczają
b) opóźnienie bądź zatrzymanie akcji utworu
c) figura retoryczna polegająca na zwięzłości wypowiedzi, krótkości wyrażenia
d) poprawne, jasne i ozdobne wystąpienie
107. Za pierwsze polskie czasopismo uznaje się, wydawaną w 1661 roku gazetę, która nosiła tytuł:
a) „Wiadomości Warszawskie, Lwowskie i Krakowskie”
b) „Gazeta Narodowa i Obca”
c) „Merkuriusz Polski Ordynaryjny”
d) „Kurier Codzienny”
108. Binge-watching to zjawisko:
a) oglądania przyspieszonego (na podglądzie)
b) przeskakiwania między kanałami
c) korzystania z nielegalnych źródeł internetowych
d) oglądania kilku epizodów programu z rzędu
109. Wyrażenie wewnętrznie sprzeczne, pozbawione logiki to:
a) argument
b) absurd
c) apologia
d) amplifikacja
110. Cechy sarkazmu to:
a) powtarzanie tej samej frazy na początku i na końcu zdania
b) połączenie wyrazów znaczących to samo
c) uszczypliwość i szyderstwo
d) agitacja i odwołanie się do emocji

111. Do jakiego tekstu kultury odwołuje się Wojciech Marczewski w filmie *Ucieczka z kina „Wolność”* (1990):

- a) *Purpurowa róża z Kairu*
- b) *Sanatorium pod Klepsydrą*
- c) *Władca much*
- d) *Łagodna*

112. Który z niżej wymienionych polskich portali był pierwszy?

- a) Onet
- b) Wirtualna Polska
- c) Interia
- d) Arena

113. Kto jest autorem plakatu do filmu *Czas Apokalipsy*:

- a) Jan Lenica
- b) Waldemar Świerzy
- c) Chris Niedenthal
- d) Andrzej Pągowski



Klucz odpowiedzi - I etap

- | | | | |
|-------|-------|-------|--------|
| 1. C | 30. D | 59. B | 88. C |
| 2. D | 31. B | 60. A | 89. C |
| 3. C | 32. B | 61. C | 90. D |
| 4. A | 33. C | 62. D | 91. A |
| 5. D | 34. A | 63. D | 92. C |
| 6. A | 35. B | 64. D | 93. C |
| 7. B | 36. A | 65. B | 94. A |
| 8. B | 37. C | 66. C | 95. D |
| 9. C | 38. D | 67. B | 96. B |
| 10. B | 39. B | 68. D | 97. B |
| 11. D | 40. A | 69. C | 98. C |
| 12. B | 41. A | 70. C | 99. B |
| 13. C | 42. C | 71. D | 100. B |
| 14. C | 43. B | 72. D | 101. C |
| 15. B | 44. B | 73. B | 102. C |
| 16. B | 45. C | 74. A | 103. B |
| 17. B | 46. C | 75. B | 104. B |
| 18. A | 47. B | 76. B | 105. B |
| 19. A | 48. C | 77. D | 106. D |
| 20. A | 49. C | 78. C | 107. C |
| 21. A | 50. C | 79. A | 108. D |
| 22. C | 51. C | 80. C | 109. B |
| 23. C | 52. A | 81. D | 110. C |
| 24. C | 53. B | 82. C | 111. A |
| 25. D | 54. B | 83. B | 112. B |
| 26. A | 55. C | 84. A | 113. B |
| 27. C | 56. C | 85. A | |
| 28. B | 57. C | 86. C | |
| 29. B | 58. C | 87. C | |

Pytania z etapu II (okręgowego)

Pytania zamknięte

1. Jedyne Muzeum Plakatu w Polsce znajduje się w:
a) w Wałbrzychu
b) we Wrocławiu
c) we Władysławowie
d) w Warszawie
2. Film *Eroica* (reż. Andrzej Munk, 1957) atakuje:
a) bohaterstwo wojenne
b) bohaterszczyznę
c) Zawistowskiego
3. Dwidziusia Górkiewicz Słynny cytat „Pytania są tendencyjne” pochodzi z filmu:
a) *Seksmisja* w reż. Juliusza Machulskiego
b) *Rejs* w reż. Marka Piwowskiego
c) *Przesłuchanie* w reż. Ryszarda Bugajskiego
d) *Bezmiar sprawiedliwości* w reż. Wiesława Saniewskiego
4. Wynalazcą pleografu, czyli aparatu kinematograficznego służącego rejestracji materiału filmowego i jego projekcji był:
a) Louis Lumière
b) Kazimierz Prószyński
c) Walt Disney
d) Bogusław Matuszewski
5. Film *Kanał* (reż. Andrzej Wajda, 1956) odwołuje się do:
a) *Króla Leara* Williama Szekspira
b) *Nie-boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego
c) *Boskiej komedii* Dantego Alighieri
d) powieści *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* Tadeusza Konwickiego
6. Muzykę do *Noża w wodzie* (reż. Roman Polański, 1961) napisał:
a) Jerzy Matuszkiewicz
b) Krzysztof Komeda-Trzciński
c) Jan „Ptaszyn” Wróblewski
d) Jan Kanty Pawluśkiewicz
7. Zasada „odwróconej piramidy”, którą zaleca się stosować w tekstach dziennikarskich, polega na tym, że:
a) najważniejsze informacje umieszcza się na końcu tekstu
b) najważniejsze informacje umieszcza się na początku tekstu
c) najważniejsze informacje pojawiają się w tytule
d) najważniejsze informacje umieszcza się w trzecim i czwartym akapicie tekstu
8. Pierwszy akapit artykułu (często wyróżniony pogrubioną czcionką) to:
a) korpus
b) nadtytuł
c) lid
d) zapowiedź
9. 16 grudnia 1948 roku władze komunistyczne powołały do życia dziennik, który był najważniejszą, oficjalną gazetą okresu PRL-u. Nosił on nazwę:
a) „Robotnik”
b) „Trybuna Ludu”
c) „Dziennik Ludowy”
d) „Słowo Polskie”
10. Który z poniżej wymienionych polskich kompozytorów muzycznych nie skomponował muzyki do filmu:
a) Krzysztof Penderecki
b) Krzysztof Komeda-Trzciński
c) Wojciech Blecharz
d) Paweł Kukiz
11. Bolesław Matuszewski jest autorem tekstu:
a) „Śmierć kinematografu”
b) „X Muza”
c) „Nowe źródło historii”
d) „Fotografia kolorowa”
12. Akcja *Doliny Issy* (reż. Tadeusz Konwicki, 1982) dzieje się:
a) na Litwie
b) na Górnym Śląsku
c) w Bieszczadach
d) na Kaszubach
13. W którym studiu filmów animowanych powstała seria o przygodach *Bolka i Lolka*:
a) Se-Ma-For w Łodzi
b) Studio Miniatur Filmowych w Warszawie
c) Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej
d) Studio Filmów Animowanych w Krakowie
14. W którym roku nadano pierwszy polski program telewizyjny?
a) 1926 r.
b) 1944 r.
c) 1952 r.
d) 1966 r.

15. Władysław Starewicz był twórcą pierwszego w historii filmu:
 - a) lalkowego
 - b) bezpośredniego
 - c) barwnego
 - d) muzycznego
16. Dźwięk niediegetyczny to:
 - a) każdy dźwięk pochodzący z przestrzeni świata przedstawionego
 - b) każdy dźwięk pochodzący spoza przestrzeni filmowego opowiadania
 - c) tzw. brudy dźwiękowe, konieczne do usunięcia w procesie montażu
 - d) dźwięki stanowiące wyłącznie dialogi i monologi
17. Kody ograniczone w komunikacji definiuje się jako:
 - a) nietrafiające do ogółu przedstawicieli danej kultury
 - b) niezrozumiałe
 - c) uproszczone, o uboższym słownictwie i prostszej składni
 - d) abstrakcyjne
18. Nowy system medialny po transformacji ustrojowej w Polsce został ustalony w wyniku?
 - a) Porozumień Okrągłego Stołu i pracy „podstolika medialnego”
 - b) Powołania Rady Mediów Narodowych
 - c) Powołania Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji
 - d) Przyjęcia nowej Ustawy Prawo Prasowe
19. W modelu aktu perswazyjnego stworzonym przez Harolda Lasswella pojawia się pięć pytań. Które to pytania?
 - a) Kto? Co? Jakim medium? Do kogo? Z jakim skutkiem?
 - b) Kto? Gdzie? W jaki sposób? Po co? Kiedy?
 - c) Kto? Co? Gdzie? Dlaczego? Z jakim skutkiem?
 - d) Kto? Kogo? Czym? Komu? Ile?
20. Kim są kobiety w różnym wieku w znanym filmie Krzysztofa Kieślowskiego:
 - a) baletnicami
 - b) włóknarkami
 - c) fryzjerkami
 - d) urzędniczkami zakładu pogrzebowego
21. Kto był pierwszą gwiazdą komediową kina polskiego?
 - a) Eugeniusz Bodo
 - b) Włodzimierz Neubelt
 - c) Antoni Fertner
 - d) Adolf Dymsza
22. Syn z filmu *Takiego pięknego syna urodziłam* (reż. Marcin Koszałka, 1999) jest:
 - a) studentem wydziału operatorskiego szkoły filmowej
 - b) studentem wydziału lekarskiego akademii medycznej
 - c) studentem politechniki
 - d) studentem wydziału nawigacyjnego szkoły morskiej
23. Nauka zajmująca się komunikacją niewerbalną człowieka to:
 - a) onomatopeika
 - b) dendrozyka
 - c) kinezyka
 - d) antropologia generyczna
24. Jednym z najsłynniejszych japońskich reżyserów filmowych był Akira Kurosawa. Proszę wskazać, który z podanych niżej filmów nie jest jego autorstwa.
 - a) *Rashomon*
 - b) *Tokijska opowieść*
 - c) *Tron we krwi*
 - d) *Straż przyboczna*
25. Przedstawicielem, jakiego rodzaju sztuki jest Marina Abramović?
 - a) net-artu
 - b) mail-artu
 - c) wideoperformance
 - d) cyberpunku
26. „Nadawanie rozpoczęła 3 października 1997 r. Telewizja ta była własnością dwóch spółek – ITI Mariusza Waltera, Bruno Valsangiacomo i Jana Wejcherta (67% udziałów) oraz amerykańskiego Central European Media Enterprises (CME)”. O której stacji telewizyjnej mowa?
 - a) TV Wisła
 - b) TV Puls
 - c) Polsat
 - d) TVN
27. Która z polskich instytucji państwowych ma ustawowe zadanie upowszechniania „umiejętności świadomego korzystania z mediów (edukacji medialnej) oraz współpracy z innymi organami państwowymi, organizacjami pozarządowymi i instytucjami w zakresie edukacji medialnej”?
 - a) Ministerstwo Edukacji Medialnej
 - b) Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji
 - c) Ministerstwo Cyfryzacji
 - d) Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

28. Kto jest autorem koncepcji montażu atrakcji i montażu intelektualnego?
 - a) Ołeksandr Dowżenko
 - b) Wsiewołod Pudowkin
 - c) Dziga Wiertow
 - d) Siergiej Eisenstein
29. Kiedy zniesiono w Polsce cenzurę?
 - a) 25 lutego 1989 r.
 - b) 11 kwietnia 1990 r.
 - c) 29 grudnia 1992 r.
 - d) 4 lutego 1994 r.
30. W którym roku powstał napisany przez duńskich filmowców Manifest *Dogma*?
 - a) 1990
 - b) 1995
 - c) 2000
 - d) 2010
31. Jak ma na imię główna bohaterka filmu *Jak być kochaną* (reż. Wojciech Has, 1962)?
 - a) Felicja
 - b) Pelagia
 - c) Maria
 - d) Zofia
32. Nagrody francuskiej akademii filmowej to:
 - a) BAFTy
 - b) Felixy
 - c) Cezary
 - d) Koguty
33. Krzysztof Kieślowski w *Dekalogu 1* konfrontuje:
 - a) religijność ze scjentyzmem
 - b) religijność z magią dzieciństwa
 - c) magię dzieciństwa ze scjentyzmem
 - d) dwa rodzaje scjentyzmu
34. Na którym z wymienionych festiwali filmowych wręcza się Złotą Muszlę?
 - a) Rotterdam
 - b) San Sebastian
 - c) Locarno
 - d) Karlowe Wary
35. W jakim kraju znajduje się słynna wytwórnia filmowa Barrandov?
 - a) Austria
 - b) Węgry
 - c) Czechy
 - d) Słowacja
36. W jakim gatunku specjalizował się Sidney Lumet?
 - a) film kryminalny
 - b) musical
 - c) melodramat
 - d) film przygodowy
37. W jakim gatunku perfekcję osiągnął Jacques Tati?
 - a) melodramat
 - b) komedia
 - c) kryminał
 - d) musical
38. Autorem pojęcia multimedia był w latach XX w.?
 - a) Bobb Goldsteinn
 - b) Marshall McLuhan
 - c) Dick Higgins
 - d) Andy Warhol
39. Skrót POV w języku filmowców oznacza:
 - a) punkt widzenia
 - b) przeciwujęcie
 - c) przestrzeń pozakadrową
 - d) punkt wyjścia
40. Zdjęcia nakładane to:
 - a) naświetlenie więcej niż jednego obrazu na tym samym fragmencie taśmy filmowej
 - b) dzień zdjęciowy, kiedy w jednym plenerze kręci się zdjęcia do dwóch różnych scen lub odcinków serialu (na zakładkę)
 - c) wykorzystanie zdjęć archiwalnych w filmie
 - d) zdjęcia mieszane, łączące w sobie elementy animacji, fotografii i obrazu malarskiego
41. Wirażowanie to technika pozwalająca na:
 - a) wprowadzanie ruchów kamery
 - b) wprowadzenia trzeciego wymiaru w filmach 2D
 - c) dodawanie ścieżki dźwiękowej
 - d) barwienie taśmy filmowej
42. Akcja *Niedzielných igraszek* (reż. Robert Gliński, 1983 r.) wiąże się z ważnym wydarzeniem:
 - a) śmiercią Stalina i jego pogrzebem
 - b) śmiercią Lenina i jego pogrzebem
 - c) śmiercią Bieruta i jego pogrzebem
 - d) Czarną Niedzielą
43. Niemiecki ekspresjonizm filmowy to:
 - a) kontrkulturowa formacja złożona z filmowców zbuntowanych przeciwko ubogiej duchowości powojennych Niemiec
 - b) manifest estetyczny określający preferowane sposoby filmowania, doboru tematów i pracy na planie
 - c) nurt w kinie niemieckim przed II wojną światową zwany kinem scenografów i operatorów
 - d) forma montażu filmowego schlebająca atrakcji łączenia scen w nieoczekiwany, niekiedy kontrowersyjny sposób

44. *Królik po berlińsku* (2009) Bartosza Konopki to polsko-niemiecki film dokumentalny opowiadający historię:
- wejścia aliantów do Berlina
 - Muru Berlińskiego
 - niemieckiej kuchni
 - awangardy w niemieckiej sztuce
45. W 2013 roku powstał w koprodukcji z Polską film *Kongres* nawiązujący do powieści Stanisława Lema *Kongres futurologiczny*. Jego reżyserem jest:
- Nanni Moretti
 - Petr Zelenka
 - Mike Leigh
 - Ari Folman
46. W filmie *Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* (2011) Antoni Krauze odtworzył wydarzenia:
- czerwca 1956 w Poznaniu
 - grudnia 1970 na Wybrzeżu
 - sierpnia 1980 w gdańskiej stoczni
 - początku stanu wojennego na przełomie lat 1981/82
47. Zespół muzyczny, którego lider jest bohaterem filmu dokumentalnego Sylwestra Latkowskiego *Gwiazdor* (2002), to:
- C.K.O.D. (Cool Kids od Death)
 - Bayer Full
 - Ich Troje
 - Kult
48. „Cierpliwe oko” to określenie i ulubiona metoda pracy nad filmem:
- Kazimierza Karabasza
 - Macieja Drygasa
 - Zbigniewa Rybczyńskiego
 - Grzegorza Królikiewicza
49. Z popularnego wydawnictwa Marvel Comics nie wywodzi się:
- Batman
 - Spider-Man
 - Wolverine
 - Iron Man
50. Powstanie Polskiej Szkoły Filmowej możliwe było dzięki wydarzeniom społeczno-politycznym, które zyskały nazwę:
- Czerwca 1956
 - Października 1956
 - „małej stabilizacji”
 - Marca 68
51. Krzysztof Kieślowski bardzo dbał o to, aby jeden z jego filmów nie był emitowany w telewizji, by nie szkodzić bohaterowi. Dotyczyło to filmu:
- Urząd*
 - Amator*
 - Z punktu widzenia nocnego portiera*
 - Z miasta Łodzi*
52. Jaki zawód wykonuje w ekipie filmowej Vittorio Storaro?
- operator filmowy
 - kompozytor muzyki filmowej
 - montażysta
 - scenarzysta
53. Kto niespodziewanie przybywa na początku filmu *Powrót* Andrieja Zwiagincewa?
- matka
 - ojciec
 - uznany za zmarłego brat
 - duch Stalina
54. Antywesternem jest film:
- Rio Bravo*
 - Napad na ekspres*
 - Płonące siodła*
 - Jesień Czejenów*
55. Z kim grał w szachy Antonius Block w *Siódmej pieczęci* (1957) Ingmara Bergmana:
- z rycerzem
 - z diabłem
 - z samym sobą
 - ze śmiercią
56. W filmie *Tatarak* (2009) Andrzej Wajda sięgnął po prozę:
- Jerzego Andrzejewskiego
 - Tadeusza Konwickiego
 - Jarosława Iwaszkiewicza
 - Józefa Hena
57. Film Lecha Majewskiego *Młyn i krzyż* (2011) poświęcony jest obrazowi:
- Hieronima Boscha
 - El Greco
 - Pietera Bruegela
 - Jana Matejki
58. Film *300* (2006) w reż. Zacka Snydera jest adaptacją komiksu:
- Franka Millera
 - Joego Shustera
 - Stana Lee
 - Willa Eisnera
59. Jak nazywa się redaktor naczelny tygodnika „Polityka”?
- Jerzy Baczyński
 - Jacek Żakowski
 - Wiesław Władyka
 - Mariusz Janicki

60. Główną rolę w filmie *W samo południe* (reż. Fred Zinnemann, 1952) zagrał:
- a) John Wayne
 - b) James Stewart
 - c) Gary Cooper
 - d) Henry Fonda
61. Tytuł, którego nie zaliczamy do prasy kobiecej to:
- a) „Avanti”
 - b) „Burda”
 - c) „Logo”
 - d) „Shape”
62. *Pod Mocnym Aniołem* (2014) Wojciecha Smarzowskiego to ekranizacja książki:
- a) Jerzego Pilcha
 - b) Andrzeja Barta
 - c) Pawła Huelle
 - d) Wojciecha Kuczoka
63. Do jakiego gatunku można zaliczyć film *Ostatni brzeg* (1959) Stanleya Kramera?
- a) apokaliptyczne science fiction
 - b) batalistyczny film wojenny
 - c) młodzieżowa komedia romantyczna
 - d) wakacyjny film o kalifornijskich surferach
64. Który z poniższych twórców jest przedstawicielem nowej fali kina francuskiego?
- a) Jean Vigo
 - b) Jean Renoir
 - c) Alain Resnais
 - d) Marcel Carné
65. Jaka piosenka – precyzująca wymowę dzieła – pojawia się w finale filmu *Mój Nikifor* (reż. Krzysztof Krauze i Joanna Kos-Krauze, 2004)?
- a) *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena
 - b) *Dni, których nie znamy* Marka Grechuty
 - c) *Naprawdę nie dzieje się nic* Grzegorza Turnaua
 - d) *Chodź, pomaluj mój świat* grupy 2 + 1
66. Tytułowa bohaterka filmu *Vera Drake* (2004) Mike’a Leigh trudni się:
- a) opieką nad uciekinierkami z poprawczaka
 - b) przeprowadzaniem nielegalnych aborcji
 - c) deratyzacją w szpitalu psychiatrycznym
 - d) odślanianiem deprawacji w szkole prowadzonej przez zakonnice
67. Transpozycją konwencji jakiego gatunku jest należący do kina autorskiego film *Tańcząc w ciemnościach* (2000) Larsa von Triera?
- a) melodramatu
 - b) musicalu
 - c) kryminału
 - d) horroru
68. Z jakim wydarzeniem historycznym łączy się fabuła filmu *Upadek* (2004) Olivera Hirschbiegela?
- a) działalność lewicowych ekstremistów z terrorystycznej organizacji RAF
 - b) Noc kryształowa
 - c) zburzenie muru berlińskiego
 - d) ostatnie dni Adolfa Hitlera
69. Który z podanych filmów nie zalicza się do neorealizmu?
- a) *Złodzieje rowerów*
 - b) *Rzym – miasto otwarte*
 - c) *Lampart*
 - d) *Gorzki ryż*
70. Film *Smak wiśni* Abbasa Kiarostamiego to reprezentant kina:
- a) irańskiego
 - b) tureckiego
 - c) japońskiego
 - d) izraelskiego
71. Po raz pierwszy pojęcie „nowomowa” spotykamy w:
- a) sztuce socrealizmu
 - b) językoznawczych analizach Michała Głowińskiego
 - c) literackiej antyutopii
 - d) poezji Nowej Fali
72. Za dystrybucję prasy w okresie PRL-u odpowiedzialna była instytucja, która nosiła nazwę:
- a) Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa-Książka-Ruch”
 - b) Centrala Dystrybucji Prasy Ogólnopolskiej i Lokalnej
 - c) Krajowy Dystrybutor Prasy Codziennej i Tygodników
 - d) Dystrybucja Poczty, Prasy i Telegramów
73. Wśród argumentów erystycznych wymienia się argumentum ad personam. Jest to sposób polegający na:
- a) odwołaniu się do autorytetów
 - b) dedukcji
 - c) indukcji
 - d) osobistym oskarżaniu przeciwnika
74. Uzupełnij zdanie: „Do 1989 r. w Polsce działały ... programy państwowej telewizji i ... państwowego radia”.
- a) dwa, cztery
 - b) trzy, pięć
 - c) cztery, sześć
 - d) pięć, siedem

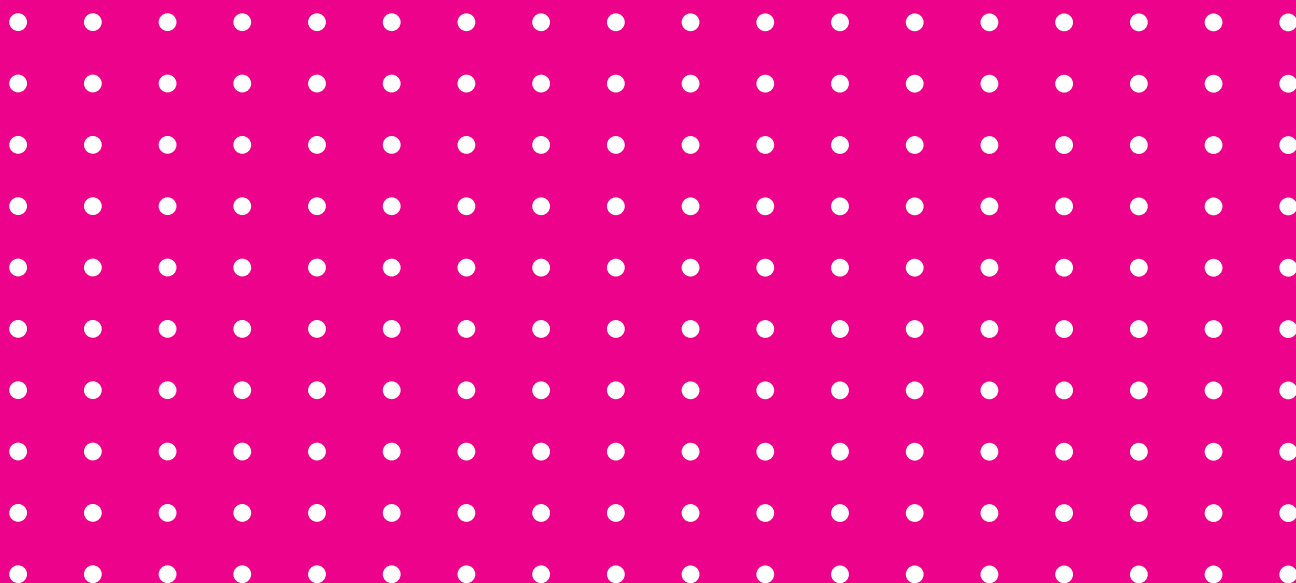
75. „Proces kształtowania i upowszechniania umiejętności świadomego i krytycznego korzystania ze środków społecznego przekazu we wszystkich grupach społecznych oraz wiekowych” to definicja:
- kompetencji medialnej
 - edukacji medialnej
 - kompetencji informacyjnej
 - konwergencji kompetencji
76. Tygodnik opinii wydawany od 2013 r., przyznający nagrodę „Strażnika Pamięci”, którego redaktorem naczelnym jest Paweł Lisicki to:
- „Do rzeczy”
 - „Polityka”
 - „Newsweek”
 - „Sieci”
77. Uzupełnij zdanie: „Prekursorem na polskim rynku e-wydań była ... , która została udostępniona w sieci w postaci plików PDF w 2003 r.”
- „Gazeta Wyborcza”
 - „Gazeta Prawna”
 - „Trybuna Ludu”
 - „Życie Warszawy”
78. Infotainment to:
- wolność niedrukowanych środków masowego przekazu
 - gatunek dziennikarstwa
 - regionalna monopolizacja prasy
 - żadne z powyższych
79. Tygodnikiem nie jest:
- „Wprost”
 - „Fakty i mity”
 - „Świat kobiety”
 - „Niedziela”
80. Którego programu nie współtworzył Wojciech Mann?
- MdM
 - Za chwilę dalszy ciąg programu
 - Wieczór z wampirem
 - Szansa na sukces

Pytania otwarte

81. Analiza plakatu filmowego z wykorzystaniem znajomości filmu i jego kontekstów interpretacyjnych Plakat Andrzeja Pągowskiego do filmu Andrzeja Wajdy *Człowiek z żelaza* (Polska, 1981).
82. Dokonaj analizy i interpretacji fragmentu *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy w kontekście całego filmu. Szczególną uwagę zwróć na środki filmowego wyrazu i ich funkcje.

Klucz odpowiedzi - II etap

- | | | | |
|--------------|--------------|--------------|--------------|
| 1. D | 21. C | 41. D | 61. C |
| 2. B | 22. A | 42. A | 62. A |
| 3. B | 23. C | 43. C | 63. A |
| 4. B | 24. B | 44. B | 64. C |
| 5. C | 25. C | 45. D | 65. A |
| 6. B | 26. D | 46. B | 66. B |
| 7. B | 27. B | 47. C | 67. B |
| 8. C | 28. D | 48. A | 68. D |
| 9. B | 29. B | 49. A | 69. C |
| 10. C | 30. B | 50. B | 70. A |
| 11. C | 31. A | 51. C | 71. C |
| 12. A | 32. C | 52. A | 72. A |
| 13. C | 33. A | 53. B | 73. D |
| 14. C | 34. B | 54. D | 74. A |
| 15. A | 35. C | 55. D | 75. B |
| 16. B | 36. A | 56. C | 76. A |
| 17. C | 37. B | 57. C | 77. B |
| 18. C | 38. A | 58. A | 78. B |
| 19. A | 39. A | 59. A | 79. C |
| 20. A | 40. A | 60. C | 80. C |



PRZYKŁADOWE PRACE UCZESTNIKÓW WRAZ Z OMÓWIENIEM



II etap - Analiza plakatu i sceny

Przedstawiamy dwie wybrane prace laureatek I edycji Olimpiady Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej. Są to napisane przez Paulinę Zdebik i Maję Górczak analizy plakatu do filmu *Człowiek z żelaza* Andrzeja Wajdy oraz analizy i interpretacje sceny filmowej (była to końcowa scena z filmu Andrzeja Wajdy *Popiół i diament*). Analizy zostały rozbite na poszczególne kategorie, a przy każdym z nich uwzględnione są sposoby oceny obowiązujące podczas I edycji. Natomiast w różowych ramkach podajemy dodatkowe informacje, zwracające uwagę na treści o kluczowym znaczeniu dla oceny prac.



Plakat do filmu *Człowiek z żelaza* autorstwa Andrzeja Pągowskiego, źródło: FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny

Paulina Zdebik, III Liceum Ogólnokształcące w Gdańsku, kl. 2

Analiza plakatu filmowego z wykorzystaniem znajomości filmu i jego kontekstów interpretacyjnych

1. Kompozycja (0–2 pkt.)

Przyznawano po 1 punkcie za określenie kompozycji (1A) i jej funkcji (1B).

1A. Zastosowana kompozycja jest kompozycją **centralną**, ponieważ przedstawiony obiekt znajduje się na środku plakatu.

Wyraźnie wskazana i nazwana kompozycja. Jest to jedna z możliwości określenia tej kompozycji, inne to np. zamknięta, statyczna, symetryczna. W przypadku innego nazwania kompozycji w punkcie 1B należało określić jej inną funkcję.

1B. Dzięki kompozycji centralnej uwaga odbiorcy nie jest rozproszona, tylko całkowicie skupia się na tym, co na plakacie istotne.

Jasno, właściwie określona funkcja kompozycji centralnej.

2. Kolorystyka (0–2 pkt.)

Przyznawano po 1 punkcie za wskazanie kolorystyki (2A) i podanie jej funkcji (2B).

2A. Plakat ogranicza się do trzech barw: kremowej bieli, intensywnej czerwieni oraz czerni (wykorzystanej tylko w napisach). Dominuje biel, jednak czerwień szczególnie przykuwa uwagę.

Rzetelna i wyczerpująca informacja na temat kolorystyki plakatu.

2B. Czerwień na plakacie plami biel, wprowadza nastrój powagi i grozy. Przywołuje na myśl silne skojarzenie z krwią, która sugeruje cierpienie i poświęcenie.

Właściwe odczytanie funkcji barw.

3. Kształty/obiekty/postacie (0–2 pkt.)

Przyznawano po 1 punkcie za wskazanie dominujących kształtów, obiektu/obiektów, postaci (3A) i za określenie ich funkcji (3B).

3A. Pągowski postawił na minimalizm – zrezygnował z postaci i dodatkowych obiektów. Jedyne, co widać na plakacie, to zarys robotniczej kurtki splamionej krwią, która jest ułożona w kształt krzyża oraz skromny napis znajdujący się na samej górze plakatu, który przekazuje podstawowe informacje na temat filmu (tytuł, reżyser, główni aktorzy).

Robotnicza kurtka splamiona krwią, jej ułożenie w kształt krzyża – są to określenia, które wskazują na właściwe odczytanie i nazwanie obiektów znajdujących się na plakacie. To wystarczy, by przyznać 1 punkt.

Autorka nie mówi wprost o tabliczce nagrobnej (pisze: „skromny napis znajdujący się na samej górze plakatu”), która często znajduje się na krzyżach. Tabliczka taka odsyła do figury Chrystusa ukrzyżowanego, ponieważ napis INRI (Jezus Nazarejczyk Król Żydów) umieszczono nad głową Jezusa w celu wyjaśnienia powodu, dla którego Piłat skazał go na śmierć.

3B. Zastosowane środki mają na celu przykucie uwagi odbiorcy plakatu. Sugerują istotę i powagę tematyki poruszanej w filmie.

Właściwe określenie funkcji.

4. Literactwo (0–1 pkt.)

Przyznawano 1 punkt za określenie rodzaju literactwa i nazwanie jego funkcji.

Tytuł filmu zapisany jest tzw. „solidarycą”, czyli oficjalną czcionką „Solidarności”. Takie literactwo otwarcie wskazuje na fakt, że film skupia się na problematyce związanej z okresem „Solidarności”.

Trafnie i precyzyjne określone literactwo.

5. **Symbole** (0–2 pkt.)

Przyznawano po 1 punkcie za wskazanie przynajmniej jednego symbolu (5A) i za nazwanie jego funkcji (5B).

5A. Symbole, które można odnaleźć na plakacie to: biało-czerwona kolorystyka, krew układająca się w kształt krzyża, kurtka robotnicza, solidaryca.

5B. Dzięki takiej symbolice zastosowanej na plakacie łatwo jest odczytać, o czym mówi film.

Nie nazwano funkcji wskazanych symboli, np. kurtka robotnicza (zakrwawiona) jako znak męczeństwa pojedynczego robotnika, a także wszystkich walczących ludzi pracy. Symbol siły, męstwa, jedności, determinacji...

6. **Aluzje i nawiązania kulturowe** (0–2 pkt.)

Przyznawano po 1 punkcie za wskazanie przynajmniej jednej aluzji lub nawiązania (6A) i za nazwanie jego funkcji (6B).

6A. Przedstawiony na plakacie krzyż oraz solidaryca stanowią aluzje i nawiązania kulturowe.

6B. Nawiązania kulturowe podkreślają znaczenie dzieła.

Funkcja nie jest donazwana. Krzyż jako aluzja kulturowa może odsyłać do wielu wydarzeń, dzieł i tekstów kultury, np. do drogi krzyżowej i śmierci Chrystusa na krzyżu dla zbawienia ludzi. Solidaryca zaś do strajków w Stoczni Gdańskiej w roku 1980, do powstania NSZZ „Solidarność”.

7. **Sformułuj hipotezę interpretacyjną plakatu i uzasadnij ją dwoma argumentami** (0–4 pkt.)

Zasady przyznawania punktów za interpretację:

0–1 punkt – sformułowanie hipotezy interpretacyjnej

0–2 punkty – sformułowanie dwóch argumentów (1 punkt za każdy argument)

0–1 punkt – poprawność językowa (dopuszczalne 3 błędy bez rozróżniania kategorii)

Interpretacja

Plakat Pągowskiego bardzo dobrze **odzwierciedla treść filmu. Minimalizm, na który postawił twórca, podkreśla powagę tematyki dzieła.**

Ta hipoteza jest w pracy dobrze uzasadniona. Interpretacja jest spójna, właściwie wszystkie argumenty odnoszą się do hipotezy.

Tytuł *Człowiek z żelaza* napisany jest tzw. „solidarycą”, czyli czcionką „Solidarności”, co wskazuje na polityczne zabarwienie filmu. **Biało-czerwona kolorystyka stanowi nawiązanie do narodowych barw Polski. Uświadamia nam to, że wydarzenia ze Stoczni Gdańskiej w 1980 roku były istotne dla całego kraju. Czerwień, która plami biel, krew, która okrywa kurtkę robotniczą jest symbolem buntu stoczniovców.**

Trafny argument odnoszący się do postawionej wyżej hipotezy.

Fakt, że układa się w znak krzyża wskazuje na to, że ich bunt wiązał się z cierpieniem i poświęceniem.

Kolejny trafny argument.

Nazwiska reżysera oraz aktorów nie są istotne wobec powagi wydarzenia, o którym mówi *Człowiek z żelaza*, dlatego są zapisane małą czcionką, która nie odwraca uwagi od głównego motywu plakatu.

Analiza i interpretacja fragmentu filmowego.

Dokonaj analizy i interpretacji fragmentu *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy w kontekście całego filmu. Szczególną uwagę zwróć na środki filmowego wyrazu i ich funkcje (min. 200 słów).

Uczestnikom została zaprezentowana ostatnia scena filmu – śmierć na śmietniku.

Kryteria oceny:

Koncepcja interpretacyjna (0–6 pkt.)

Uzasadnienie tezy interpretacyjnej (0–15 pkt.)

Poprawność rzeczowa (0–4 pkt.)

Do najczęstszych błędów rzeczowych należą np.: przypisanie danego filmu innemu autorowi, złe nazwanie nurtu filmowego, podanie niewłaściwego znaczenia symbolu, nieadekwatne nazwanie filmowego środka wyrazu itp.

Kompozycja (0–3 pkt.)

Styl (0–3 pkt.)

Poprawność językowa i zapisu (0–4 pkt.)

Właściwa segmentacja tekstu, która zachowuje proporcje pomiędzy jego częściami: wstęp (na temat tego, z jaką sceną i z jakiego filmu mamy do czynienia), rozwinięcie i celne podsumowanie.

Powyższa scena jest sceną finałową filmu Andrzeja Wajdy pt. *Popioły i diament*. Przedstawia śmierć Maćka Chelmskiego (w tej roli Zbigniew Cybulski), głównego bohatera dzieła.

Młody AK-owiec konwulsyjnie zwija się z bólu po postrzeleniu, dzieje się to na śmietniku. Miejsce, w którym przyszło mu umrzeć jest symboliczne – przywołuje stwierdzenie na temat **pokolenia AK-owców porzuconych na śmietniku historii.**

To koncepcja interpretacyjna, którą rozwijają i uzasadniają kolejne zdania.

Wszystkie ideały Maćka, jego plany, marzenia, zostały spisane na straty przez wojnę. Biel wokół Maćka sugeruje jego niewinność. Widz zaczyna się zastanawiać, jak mogłoby się potoczyć życie chłopaka, gdyby nie wojna, czy mogłoby być „czyste” i niesplamione mordem. Zadajemy sobie pytanie, kim właściwie był Chelmski i czy faktycznie zasłużył sobie na taki koniec. Konwulsje młodego AK-owca pokazują jego cierpienia i wahania nie tylko w danej chwili, lecz także przez cały jego żywot.

Pokazani chwilę wcześniej tańczący ludzie przywodzą na myśl **taniec chocholi z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego**.

Bardzo udane i celowe dopełnienie interpretacji, poszerzenie o kolejny kontekst.

Jednocześnie ukazują, że mimo tego, iż młody AK-owiec właśnie umiera, wszystko inne toczy się dalej. Sugerują, że nikt nie zwraca uwagi na śmierć Maćka. Chelmiński więc odchodzi w zapomnieniu. Podkreśla to jeszcze dodatkowo fakt naznaczenia jego losu przez wojnę.

Maja Górczak, V Liceum Ogólnokształcące im. Kludyny Potockiej w Poznaniu, kl. 3

Analiza plakatu filmowego z wykorzystaniem znajomości filmu i jego kontekstów interpretacyjnych

1. Kompozycja (0–2 pkt.)

Przyznawano po 1 punkcie za określenie kompozycji (1A) i jej funkcji (1B).

1A. Kompozycja zamknięta, centralna.

Pojawiają się dwa właściwe określenia kompozycji, co nie ma znaczenia dla oceny (max 1 punkt za 1 określenie kompozycji), za to z pewnością dobrze świadczy o wiedzy autorki pracy.

1B. Skupienie uwagi odbiorcy tylko na najważniejszych elementach.

Właściwe uzasadnienie, które może odnosić się do obu określeń kompozycji.

2. Kolorystyka (0–2 pkt.)

Przyznawano po 1 punkcie za wskazanie kolorystyki (2A) i podanie jej funkcji (2B).

2A. Kolor biały oraz czerwony.

Określenia najprostsze, ale trafne.

2B. Nawiązanie do barw flagi Polski. Czerwień silnie kontrastuje z bielą. Ponadto czerwona plama przypomina odcisniętą na koszuli zakrwawioną ranę.

Właściwe sfunkcjonalizowanie wymienionych wcześniej barw.

3. Kształty/obiekty/postacie (0–2 pkt.)

Przyznawano po 1 punkt za wskazanie dominujących kształtów, obiektu/obiektów, postaci (3A) i za określenie ich funkcji (3B).

3A. Rozłożona pomarszczona, biała koszula, poplamiona krwią w miejscu pleców i ramion.

Scena ta jest kluczowa dla zrozumienia sensu filmu. Widz, patrząc na umierającego Maćka, przypomina sobie wiersz C. K. Norwida ze sceny w zdewastowanym kościele i zadaje sobie pytanie: Kim jest Maciek? Popiołem czy diamentem?

Autorka pracy koncentruje się przede wszystkim na interpretacji sceny, sygnałowo tylko podejmuje się analizy. Brak tu informacji na temat kompozycji sceny, zastosowanych środków wyrazu i ich funkcji, kreacji aktorskich itp.

Nazwanie kształtu „białą koszulą” jest oczywiście poprawne, jednak nazwanie go „robotniczą kurtką”, co miało miejsce w poprzedniej pracy, dawało więcej bliższych możliwości interpretacyjnych.

3B. Odniesienie do rozłożonych ramion Chrystusa na krzyżu.

Funkcja dobrze dopasowana do określenia.

4. Literonictwo (0–1 pkt.)

Przyznawano 1 punkt za określenie rodzaju literonictwa i nazwanie jego funkcji.

Czerwone litery z charakterystyczną flagą „Solidarności” przy literce „W”. Czcionka „Solidarności” wskazuje na społeczne zamówienie filmu, poruszoną w nim tematykę. Widząc taki napis, od razu wiemy, że *Człowiek z żelaza* będzie opowiadać o strajkach robotników, wydarzeniach na Wybrzeżu w latach 80. XX w.

Mimo że autorka nie podała nazwy czcionki, solidarycy, dokładnie dookreśliła rodzaj literonictwa i bardzo dobrze nazwała jego funkcję.

5. Symbole (0–2 pkt.)

Przyznawano po 1 punkcie za wskazanie przynajmniej jednego symbolu (5A) i za nazwanie jego funkcji (5B).

5A. Polskie barwy narodowe.

5B. Barwy narodowe mają wskazywać na zaangażowanie polityczne bohaterów filmu oraz jego antykomunistyczną wymowę. Takie niedostojne zaprezentowanie flagi Polski mogło zachęcić wielu widzów do udziału w seansie.

Polskie barwy narodowe stają się symbolem walki o wolność w ogóle, ale także z komunistyczną, narzuconą narodowi władzą.

6. **Aluzje i nawiązania kulturowe** (0–2 pkt.)

Przyznawano po 1 punkcie za wskazanie przynajmniej jednej aluzji lub nawiązania (6A) i za nazwanie funkcji (6B).

6A. Czcionka „Solidarności”, zakrwawiona koszula ułożona jak gdyby w geście rozwartych ramion.

6B. Czcionka „Solidarności” nawiązuje do miejsca akcji, sugeruje pojawienie się czołowych przedstawicieli tego ruchu takich jak np. Lech Wałęsa czy Anna Walentynowicz. Zakrwawiona koszula przywodzi na myśl ubranie Janka Wiśniewskiego, o którym ballada, zaśpiewana przez Krystynę Jandę, pojawia się w *Człowieku z żelaza*.

Kształt koszuli, jej rozłożone rękawy przypominają ramiona ukrzyżowanego Chrystusa, który cierpiał dla zbawienia ludzkości. Jest to porównanie bohaterów filmu, szczególnie młodego Birkuta, którzy walczą o wolność i godność, nie tylko robotników stoczni, ale także wszystkich Polaków właśnie do ukrzyżowanego Chrystusa.

Autorka pracy bardzo trafnie odwołuje się do konkretnych osób związanych z ruchem „Solidarności” (i jednocześnie jego ikon). Poszerza odczytanie o balladę o Janku Wiśniewskim i jego historię.

7. **Sformułuj hipotezę interpretacyjną plakatu i uzasadnij ją dwoma argumentami** (0–4 pkt.)

Zasady przyznawania punktów za interpretację:

0–1 punkt – sformułowanie hipotezy interpretacyjnej

0–2 punkty – sformułowanie dwóch argumentów (1 punkt za każdy argument)

0–1 punkt – poprawność językowa (dopuszczalne 3 błędy bez rozróżniania kategorii)

Interpretacja

Andrzej Pągowski swoim plakatem **porównuje bohatera *Człowieka z żelaza* do Chrystusa**.

Wprost sformułowana hipoteza. Argumenty podane, aby ją potwierdzić: podobieństwo cierpienia Jezusa do cierpienia Birkuta czy Agnieszki; cierpienie, które prowadzi do zbawienia/wybawienia szerszej rzeszy ludzi; nawiązanie do idei mickiewiczowskiego mesjanizmu.

Plakacista zauważa podobieństwo cierpienia Jezusa i Birkuta. Zaangażowanie stocznio-wca ma doprowadzić od wybawienia narodu spod rządów komunistycznych. Porównanie to może dotyczyć także tych robotników stoczni, którzy zginęli podczas protestów. **Stąd koszula z odbiciem zakrwawionych ramion i pleców.**

Trafny argument odnoszący się do powyższej hipotezy.

Sugeruje to katowanie ofiary w sposób fizyczny, jednak warto pamiętać, że częstym sposobem było także psychiczne prześladowanie, pozbawianie poczucia bezpieczeństwa, odizolowanie od swojej rodziny, ograniczenie wolności. Żonę Birkuta,

Agnieszkę (graną przez Krystynę Jandę), odizolowano od świata, nie mogła się spotykać ze swoją rodziną, ponieważ była zaangażowana w politykę. **Andrzej Pągowski sugeruje heroiczną walkę bohaterów, przypominającą mesjanistyczną koncepcję Mickiewicza.**

Kolejny bardzo trafny argument, świadczący o zrozumieniu treści filmu w przywołanym kontekście.

Plakacista zrobił także ukłon w stronę członków „Solidarności”, wykorzystując ich charakterystyczne liternictwo przy projektowaniu tytułu filmu.

Analiza i interpretacja fragmentu filmowego
Dokonaj analizy i interpretacji fragmentu *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy w kontekście całego filmu. Szczególną uwagę zwróć na środki filmowego wyrazu i ich funkcje (min. 200 słów).

Uczestnikom została zaprezentowana ostatnia scena filmu – śmierć na śmietniku.

Kryteria oceny:

Koncepcja interpretacyjna (0–6 pkt.)

Uzasadnienie tezy interpretacyjnej (0–15 pkt.)

Poprawność rzeczowa (0–4 pkt.)

Kompozycja (0–3 pkt.)

Styl (0–3 pkt.)

Andrzej Wajda finałową sceną *Popiołu i diamentu* wzbudził ogromne kontrowersje. Główny bohater, grany przez Zbigniewa Cybulskiego, jest żołnierzem AK. Przez cały film Maciek Chełmicki rozważa zasadność swojej walki, wspomina poległych kolegów, rozmyśla nad przyszłym życiem oraz nad tym, czy powinien wykonać wyrok na komuniście mieszkającym w tym samym hotelu. W finale ginie w strasznych męczarniach, w samotności, na wysypisku śmieci.

Hipoteza/teza interpretacyjna nie musi być zaprezentowana na początku pracy. Ważne, aby się pojawiła i została konsekwentnie uzasadniona.

Sugeruje to upadek wartości oraz zepchnięcie byłych żołnierzy Armii Krajowej na „śmietnik historii”, a także odosobnienie ludzi o takich poglądach.

„Śmietnik historii” i chocholi taniec z *Wesela* to dwa główne konteksty interpretacji tego fragmentu filmowego. Pojawiły się w wielu pracach, ale tutaj autorka opisuje je szczególnie trafnie i wnikliwie, odnosząc je do sytuacji politycznej i społecznej, jaka miała miejsce w powojennej Polsce.

W tym samym czasie goście hotelu zaczynają tańczyć poloneza. Nikt nie przejmując się losem ojczyzny, żyjąc chwilą. Polonez jest odwołaniem do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. W dramacie tym, rozważającym podziały obecne w polskim społeczeństwie, finalnie bohaterowie tańczą w otępieniu, jak zaczarowani. Tutaj mamy podobną sytuację.

Bohaterowie *Popiołu i diamentu* wydają się być zadowoleni z zaistniałej w Polsce sytuacji. Nie chcą już poświęcać się, zależy im na spokoju i stabilizacji. Hotelowy portier wynosi rozłożoną flagę Polski na zewnątrz. **Scena jest niezwykle wymowna, mimo braku jakichkolwiek dialogów.**

Autorka próbuje odnieść się do sposobu, w jaki scena została zrealizowana, co jest bardzo cenne i znajduje swoje odzwierciedlenie w przyznanej punktacji.

III etap - Odpowiedź ustna

Prezentujemy wypowiedź ustną Alicji Czepli z III Liceum Ogólnokształcącego im. Bohaterów Westerplatte – laureatki Olimpiady w roku szkolnym 2017/2018 na temat: „Odwołaj się do obejrzanych przez siebie filmów i zdefiniuj pojęcie kino autorskie. Zastanów się, jakich twórców zaliczamy do kręgu kina autorskiego”.

Wypowiedź laureatki

Kino autorskie. Charakterystycznym dla takiego kina jest przede wszystkim to, że mówimy w jego przypadku o danej stylistyce filmowej, która odnosi się do twórczości jednej osoby, najczęściej reżysera, którego bez wątplenia można nazwać artystą.

Uczestniczka właściwie skomponowała swoją wypowiedź, rozpoczęła od krótkiego wstępu definiującego pojęcie kina autorskiego.

Jeśli charakteryzujemy danego reżysera, który jest twórcą kina autorskiego, to wtedy na pewno mamy do czynienia ze zjawiskiem szerszym niż pojedynczy nurt filmowy, ponieważ nurty filmowe zmieniają się, trwają parę lat.

Postawiona została teza dotycząca istoty omawianego zagadnienia.

Często dany reżyser zaczyna od twórczości w jakimś nurcie, by potem tworzyć zupełnie indywidualne kino,

Uczestniczka konsekwentnie prezentuje swoje zdanie na temat cech właściwych kinu autorskiemu, odwołuje się do konkretnych przykładów.

jak na przykład Andrzej Wajda, który zaczynał, jak wiadomo, od polskiej szkoły filmowej, z której wyniósł wiele cech charakterystycznych dla swojej twórczości, jednak potem wytworzył kino zupełnie osobne. Dlatego uważam, że można nazwać Wajdę właśnie twórcą kina autorskiego.

Wszystko jest opowiedziane kompozycją kadru, choreografią tańca, otępiałym wzrokiem bohaterów oraz muzyką. Kontrast stanowi scena śmierci Maćka. Słychać jego jęki oraz przeraźliwy kaszel, które podkreślają jego ból. Na samym końcu słychać odjeżdżający pociąg, niczym transport do innego świata.

Poniższa wypowiedź została spisana z nagrania powstałego podczas Finału Olimpiady i opracowana od strony redakcyjnej. Zamieszczone w „dymkach” uwagi akcentują elementy szczególnie ważne przy ocenie wypowiedzi ustnej, zgodnie z przyjętymi kryteriami udostępnionymi w broszurze adresowanej do uczestników drugiej edycji Olimpiady.

W całej wypowiedzi uczestniczka używa zwrotów akcentujących jej własne przemyślenia na prezentowany temat.

Innym przykładem autora w kinie jest Krzysztof Kieślowski. Zaczynał on od twórczości stricte związanej z kinem moralnego niepokoju, by później, właściwie już od *Dekalogu*, poprzez twórczość powstałą za granicą, tworzyć kino zupełnie osobne, jak najbardziej autorskie.

Konsekwentna i logiczna segmentacja wypowiedzi.

Łatwo zatem zauważyć, że reżyserzy zaczynają swą twórczość w danym nurcie, a potem przechodzą dalej. Czasami zdarza się też tak, że jeśli tworzą w jakimś nurcie, to ich kino i tak już się czymś wyróżnia.

Konsekwentnie rozwijana jest myśl na temat cech kina autorskiego i przytoczony zostaje kolejny przykład na poparcie postawionej tezy.

Są oni jakby osobni, tworzą niejako obok głównej stylistyki obowiązującej w danym nurcie. Przykładem może być twórczość Wojciecha Jerzego Hasa, który także jest uważany za twórcę z kręgu polskiej szkoły filmowej i według Tadeusza Lubelskiego jego twórczość można zaliczyć do osobnego nurtu w polskiej szkole filmowej, który jest nazwany nurtem egzystencjalnym, więc to już wskazuje, że trochę się różnił od tego głównego nurtu, tak zwanego „kordianowskiego”.

Odwołam się jeszcze do definicji kina autorskiego: cechuje je oryginalna stylistyka filmów. Warto zauważyć, że często reżyserzy współpracują z tymi samymi operatorami albo kompozytorami przez wiele lat. Na przykład Krzysztof Kieślowski stale współpracował ze Sławomirem Idziakiem albo Piotrem Sobocińskim, zaś Andrzej Żuławski z Andrzejem Korzyńskim.

Prezentując cechy kina autorskiego, uczestniczka ilustruje je konkretnymi przykładami (odwołanie do twórczości K. Kieślowskiego, A. Żuławskiego, A. Wajdy) i wykazuje się wiedzą na temat twórczości wymienionych reżyserów.

Właściwe dla kina autorskiego są również motywy czy też nawiązania stylistyczne, które powtarzają się w twórczości konkretnych reżyserów. Na pewno Andrzej Wajda inspirował się romantyzmem. To jest widoczne nie tylko w tym, że ekranizował dzieła epoki romantyzmu, na przykład *Pana Tadeusza*, ale także w romantycznej kreacji bohaterów, co jest widoczne szczególnie w filmach polskiej szkoły filmowej (w *Popiele i diamentach*), że są to ludzie, którzy stoją przed wielkimi wyborami, którzy muszą jakoś się ustosunkować do walki narodowo-wyzwoleńczej. Jeśli chodzi o stylistykę, to dla Wajdy, który studiował także na ASP, charakterystyczne jest inspirowanie się malarstwem. Ta podobna tematyka i problematyka, powracająca potem w wielu filmach, jest wyróżnikiem twórczości danego autora.

Wyodrębniłam trzech reżyserów, których uważam za twórców kina autorskiego i jednego, który według mnie ma na razie predyspozycje do tego, żeby stać się twórcą kina autorskiego.

Zaakcentowana została tu myśl przewodnia, wokół której uczestniczka zbudowała swoją wypowiedź. Uwaga ta wskazuje także na przemyślenie tematu oraz samodzielne i indywidualne podejście do niego.

Twórcą kina autorskiego jest bez wątpienia Wojciech Jerzy Has, o którym wspominam, ponieważ w czternastu filmach, które nakręcił, można znaleźć wspólne cechy. Taką cechą na pewno jest ironia, która jest wszechobecna w jego twórczości. Także charakterystyczne jest to, że podejmował się adaptacji literatury, aż trzynastu z czternastu jego filmów to właśnie adaptacje. Często też powracają w twórczości Hasa motywy oniryczne, co jest widoczne np. w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*.

Pogłębiona została wypowiedź na temat cech twórczości W. J. Hasa. Uczestniczka wskazała najważniejsze jej cechy, odwołując się do konkretnego tytułu filmowego.

Wizje i sny odgrywają tutaj bardzo ważną rolę. Jako widzowie nie wiemy do końca, co jest prawdą, co jest jeszcze rzeczywistością, a co już snem. Myślę, że Hasa na pewno można nazwać wielką indywidualnością.

Warto też zauważyć, że przez bardzo długi czas uczył w Szkole Filmowej w Łodzi i wychowywał kolejne pokolenia twórców, młodzi ludzie mieli możliwość czerpać z jego doświadczeń, co jest kolejnym powodem, dla którego uważam go za wielką indywidualność.

Drugą taką osobą, już spoza polskiego kina, jest według mnie Jean-Luc Godard, który tworzył zgodnie z zasadami Nowej Fali.

Uczestniczka rozwija i pogłębia wypowiedź, wykazując się wiedzą na temat kina światowego.

Znaczące jest to, że on był jednym z twórców tego nurtu. Jego bohaterowie to buntownicy, którzy sprzeciwiają się ogólnym zasadom. W filmach Godarda często podejmowany jest temat rewolucji, przy czym charakterystyczne jest to, że on nie tylko pokazywał swoich bohaterów jako rewolucjonistów, ale także sam kręcił swoje filmy w sposób rewolucyjny. Przykładem może być to, że pojawiło się w jego filmach zupełnie nowe aktorstwo. Warto też przypomnieć słynną anegdotę o tym, że reżyser jechał na plan filmu *Do utraty tchu* i nie miał ze sobą scenariusza, a tylko ogólny pomysł.

Uczestniczka wzbogaca swoją wypowiedź ciekawostkami, które wskazują na jej odczytanie i zainteresowanie tematem.

Inne anegdoty mówią, że podobno przychodził na plan i nie miał żadnego scenariusza, po prostu dawał aktorom książki i mówił „grajcie”, więc nie ma wątpliwości, że to co robił, było poza jakimikolwiek utartymi schematami.

Za trzecią indywidualność kręgu kina autorskiego uważam Krzysztofa Kieślowskiego, ponieważ w jego filmach nieustannie powraca ta sama problematyka.

Wywód prowadzony konsekwentnie, według zasad retoryki (teza, kolejne argumenty uzasadniane odwołaniem do przykładów, wnioskowanie w oparciu o te przykłady itd.)

Pokazują one człowieka, który cały czas poszukuje własnego miejsca w świecie, ale próbuje się też jakoś odnaleźć, zająć stanowisko wobec świata, w którym już nie ma jasnych podziałów między dobrem a złem. Bohater Kieślowskiego musi jakoś odnaleźć się w tej rzeczywistości, ustosunkować się do otaczającego świata. Znaczące jest też to, że reżyser próbuje zrozumieć tego człowieka, co jest widoczne także w *Przypadku*, którego bohater na początku jest po jednej stronie, potem po drugiej.

Uczestniczka, analizując omawiane zagadnienie, wyciąga wnioski, uzasadnia je odwołaniem do konkretnego filmu.

Reżyser go nie ocenia. My, widzowie, za każdym razem widzimy tego samego bohatera i próbujemy go zrozumieć. Warto zauważyć, że Kieślowski starał się jak najbardziej uciekać od polityki, być jak najbardziej osobnym.

I tą osobą, która zapowiada się na wielką indywidualność polskiego kina, jest moim zdaniem Jagoda Szalc, reżyserka filmu *Wieża. Jasny dzień*.

Realizując myśl przewodnią, uczestniczka konsekwentnie kończy swoją wypowiedź, przywołując nazwisko początkującej reżyserki. Niestety, zabrakło jej czasu na wymienienie cech twórczości Jagody Szalc oraz gruntowniejsze podsumowanie całej wypowiedzi. Warto tu przypomnieć, że niezwykle istotne jest dobre zaplanowanie wypowiedzi oraz właściwe gospodarowanie czasem.

Według mnie jej debiut już charakteryzuje się pewnymi cechami właściwymi dla kina autorskiego.

III etap - Wywiad

Jedną z trzech konkurencji III etapu Olimpiady jest przeprowadzenie i zredagowanie wywiadu z gościem specjalnym. Nazwiska gości specjalnych zostaną opublikowane na stronie www.fn.org.pl/olimpiada na miesiąc przed datą rozegrania III etapu. Pierwszego dnia Olimpiady uczestnicy wylosują nazwisko gościa,

z którym będą przeprowadzać wywiad następnego dnia. Każdy uczestnik będzie miał 10 minut na przeprowadzanie rozmowy oraz 150 minut na redakcję.

Wywiady będą rejestrowane, a uczestnicy będą korzystać z nagrań podczas redakcji. Oceniana będzie spisana wersja wywiadu oraz jego wersja audio.

Ogólne wskazówki przeprowadzania i redagowania wywiadu

Czas: 10 min

1. Krótki wywiad powinien mieć temat przewodni. Nie może być to rozmowa „o wszystkim”.
2. Warto przygotować więcej pytań niż będzie można zadać. Ważne, aby były uporządkowane w logiczne ciągi – to zapewnia możliwość wyboru jeśli w czasie przeprowadzania wywiadu trzeba zrezygnować z części z nich, należy być także gotowym na improwizację, jeśli rozmowa rozwinie się w nieprzewidzianym kierunku.
3. Dobrze, aby zadawane pytania były precyzyjne, konkretne.
4. Należy umiejętnie stosować pytania otwarte i zamknięte.
5. Można prosić gościa o wytłumaczenie, doprecyzowanie.
6. Należy unikać oceniania i zbyt pochopnego uogólniania.
7. Jeśli to możliwe, warto obejrzeć, posłuchać i przeczytać inne wywiady, których wcześniej udzieliła osoba wywiadowana.
8. Dyscyplina czasowa jest ważna, należy jej pilnować.

Redakcja wywiadu

Czas: 150 min

Minimalna liczba znaków: 2400

1. Zapisany wywiad ma przypominać żywą, wartko przeprowadzoną rozmowę.
2. Nie wolno zmieniać sensu wypowiedzi rozmówcy (szczególnie, jeśli jest parafrazowana).
3. Wykorzystane ostatecznie w rozmowie i w tekście pytania mogą pełnić funkcje: informacyjne, wprowadzające w kolejny temat, być formą podtrzymania rozmowy.
4. Spisując i redagując wywiad, warto sprawdzić szczegóły, fakty i daty – jeśli rozmówca się pomyli, należy poprawić jego błąd.
5. TYTUŁ
Powinien być syntezą, uogólnieniem, a nie analizą; ma liczyć do 7 słów, zapisanych w (maksymalnie!) dwóch wersach; bez patosu, pretensjonalności, niepotrzebnych zapożyczeń z języków obcych; Przykłady tytułów: tytuły o charakterze informacyjnym (*Wywiad z Jerzym Moszkowiczem – dyrektorem Ale Kino!*); tytuły w formie równoważników zdania (*Jutro wręczenie „Orłów”*); tytuł-pytanie (*Jaki będzie nowy „Power Rangers”?* *Tylko u nas rozmowa z Trini i Zackiem*, Wirtualna Polska); tytuł-pytanie retoryczne (*Chętniej oglądamy polskie kino?*); tytuł-cytat (*Ryan Gosling: „Nie mam poczucia, że kiedykolwiek robiłem coś wbrew sobie”*, Wirtualna Polska).
6. LEAD
Pierwszy akapit, zwykle 2–3 zdania, do 25 słów łącznie; pełni funkcję „trailera” tekstu, zachęca, wprowadza, sygnalizuje kluczowe problemy; można w nim użyć emocjonalnie nacechowanych słów (np. *Rozmowa z aktorką, w której kocha się cała Polska.*); powinien zawierać słowa-klucze, budujące cały wywiad (tak jak z tagami

i hashtagami); można użyć cytatu, tekstu lub z wypowiedzi rozmówcy, najlepiej zdecydowanej lub kontrowersyjnej (*Co Bogusław Linda wie o Łodzi? Że to „umarłe miasto meneli”. Gwiazdor wydał tę opinię na planie najnowszego filmu Andrzeja Wajdy, „Powidoki”, do którego zdjęcia kręcono w sobotę w Łodzi, „Dziennik Łódzki”).*

7. TEKST

Należy pamiętać o segmentacji tekstu, wyróżniać pytania i odpowiedzi. Wypowiedzi rozmówcy nie powinny być za długie – można je skrócić podczas redakcji tekstu, ale należy zachować ich sens. Jeśli rozmówca pozwalał sobie na dygresje, które nie miały nic wspólnego z tematem wywiadu – można je pominąć spisując i redagując wywiad.

Zasady i przykładowa praca

Podczas pierwszej edycji gośćmi specjalnymi byli aktorzy Agnieszka Grochowska i Filip Pławiak oraz krytyk filmowy Michał Oleszczyk. Uczestnicy mieli możliwość przygotowania się do wywiadu i proszeni byli o zapoznanie się z wcześniejszymi wypowiedziami gościa/tekstami na temat jego twórczości. Dysponowali także pomocą w postaci „Ogólnych wskazówek przeprowadzenia i redagowania wywiadu” (dostępny także w niniejszym Poradniku). Zarejestrowana rozmowa mogła trwać nie dłużej niż 15 minut (w IV edycji Olimpiady czas ten wynosi 10 minut). Na zapisanie i redakcję wywiadu przewidziano 150 minut.

Uczestnicy proszeni byli o zachowanie anonimowości, jeśli chodzi o Komisję konkursową (przedstawiali się gościowi, ale nie powinni podawać do wiadomości Komisji swojego imienia i nazwiska – zarówno podczas wywiadu live, jaki i w wersji zapisanej). Ocena całości zadania była złożona z dwóch części, podobnie jak sam wywiad, i obejmowała ocenę nagrania „na żywo” oraz ocenę redakcji wywiadu. Obowiązujące kryteria oceny znajdują się na wcześniejszych stronach Poradnika.

Wywiady przeprowadzone przez uczestników Olimpiady były różne. Sporo zależało także od rozmówcy i jego temperamentu. Im bardziej ekspresyjny gość, tym więcej trudności było

z uporządkowaniem jego wypowiedzi, a czasem także zapisaniem treści niedopowiedzianych. Najlepsze były te rozmowy, które miały swój temat przewodni i nie były „o wszystkim”. Na sam tok wywiadu i jego ocenę mocno wpływały umiejętności prowadzącego w zakresie nawiązania kontaktu z gościem, podążania za ciekawym i/lub zaskakującym wątkiem jego wypowiedzi i otwarcie się na improwizację.

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 i jestem pewien, że nasze ścieżki będą się także przecinały w przyszłości”. Wersja audio wywiadu dostępna jest na stronie: <https://youtu.be/51ttJov0IKI>

„Jestem krytykiem z powołania”

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 uwzględnia wielu bardzo interesujących treści, które rozwijają myśl z tytułu, a pojawiły się w rozmowie „na żywo”.

Ten tytuł to tytuł-cytat.

Tytuł powinien zostać zapisany czcionką większą niż tekst wywiadu.

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

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.

Został pan krytykiem filmowym z powołania czy z przypadku?

W tym miejscu rozpoczyna się tekst wywiadu. Należy podkreślić, że mimo pewnych mankamentów zapisu niniejszego wywiadu, autor zadbał o to, co najważniejsze – jego czytelność i komunikatywność.

Istnieją różne sposoby wyodrębnienia wypowiedzi gościa i prowadzącego. Pytania i komentarze osoby przeprowadzającej wywiad składa się zazwyczaj pismem pogrubionym (jak ma to miejsce w niniejszym wywiadzie), a poszczególne wypowiedzi rozpoczyna się od myślnika

– Został pan krytykiem filmowym z powołania czy z przypadku?

– Nie był to przypadek (...).

Można także całkiem zrezygnować ze stosowania myślników (jak to ma miejsce w analizowanym wywiadzie), natomiast nie wyodrębnia się poszczególnych wypowiedzi za pomocą punktów. A zatem poprawnie byłoby: Został pan krytykiem filmowym z powołania czy z przypadku?

Nie był to przypadek (...).

Warto zidentyfikować rozmówców przy pierwszym pytaniu i odpowiedzi (w przypadku wywiadów konkursowych można podać pseudonim). Można je zapisać pismem pogrubionym, wersalikami lub kapitalikami.

Karol Urbaś: – Został pan krytykiem filmowym z powołania



Michał Oleszczyk, fot. Sławomir Pultyn, Gdynińska Szkoła Filmowa

czy z przypadku?

Michał Oleszczyk: – Nie był to przypadek (...).

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 (...).

Nie był to przypadek. Marzyłem o tym, aby być krytykiem od bardzo wczesnych lat.

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

Miłość do filmu pojawiła się, gdy miałem może sześć lat. Rodzice często zabierali mnie do kina. Był to jeszcze ten czas, kiedy filmy 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 chciałbym zaznaczyć, że nie dobieierałem ich sam – pomagał mi komitet organizacyjny, ale zawsze kierowałem się jakością i różnorodnością. Dbałem o to, by słycać było głos młodych twórców. Starałem się poszerzać horyzonty festiwalu, stworzyłem nową sekcję kina eksperymentalnego, przenieśliem konkurs **Młodego Kina oraz konkurs Krótkometrażowych Filmów Fabularnych** do Teatru Muzycznego. Chciałem pokazać młode, jakościowo dobre polskie kino.

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

Całe polskie środowisko artystyczne żyło pana konfliktem z prof. Piotrem Gliniskim (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, a rolą 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**.

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

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

Tak. To była ciężka praca w trudnych warunkach: ciągłe zwarecie 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?

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

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?

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

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! Pójdziesz na kompromis i będziesz pracował z nielubianą aktorką. Będiesz 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.

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

Dokładnie tak.

Spektakl *Klątwa* 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 i dobrze jest, kiedy sztuka jest różnorodna. W przypadku *Klątwy* doszły do głosu emocje i uważam, że poziom narodowej dyskusji na ten temat jest dosyć niski.

Warto pamiętać o zapisywaniu tytułów dzieł sztuki kursywą.

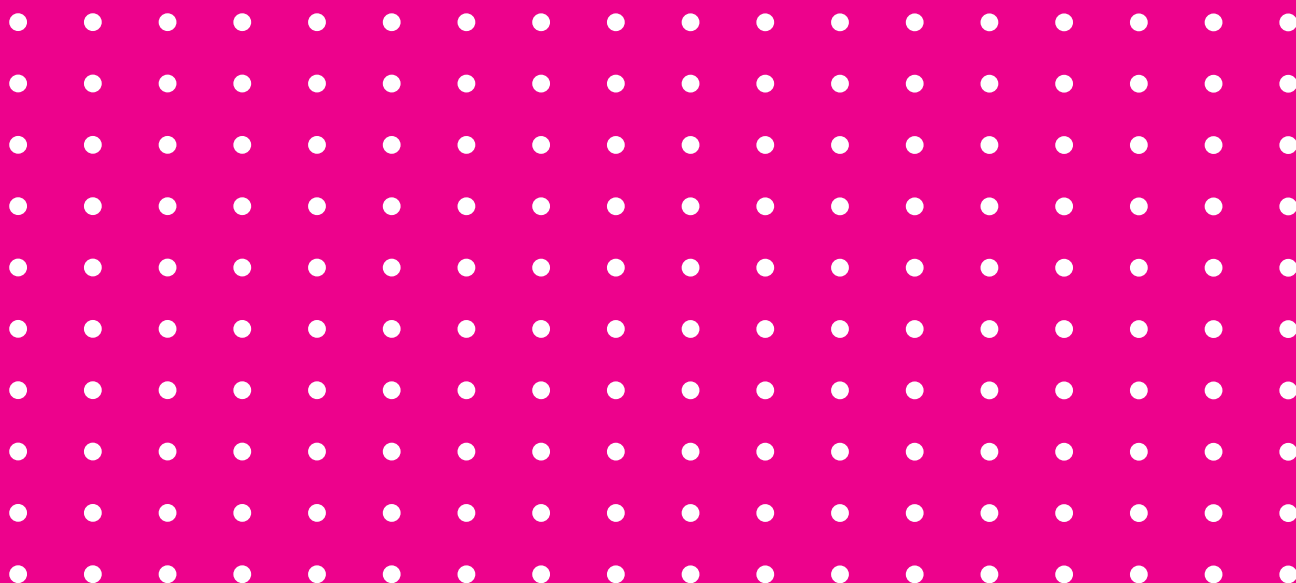
Z powodu bardzo głębokich podziałów w naszym społeczeństwie wygląda to bardziej jak napad „kiboli” na mieście, którzy pytają: „A ty, za kim jesteś?”. Debata na temat kultury nie powinna tak wyglądać. Dyskutując na temat kultury, nie powinniśmy reprezentować „klubów”, ale rozmawiać o wartości dzieła.

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**.

Wywiad powinien zakończyć się podsumowaniem, konkluzją, pytaniem otwartym etc. Powinno pojawić się podziękowanie gościowi za rozmowę.

Powyższa praca została przygotowana do publikacji pod względem redakcyjnym.



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.

Warto również skorzystać z propozycji ćwiczeń dotyczących rodzajów i funkcji montażu filmowego zawartych w scenariuszu zajęć: [Montaż – możliwości manipulacji przedstawione w dokumencie Marcela Łozińskiego](#). Scenariusz dostępny na stronie Filmoteki Szkolnej (lekcja 21, Kino o kinie, materiały metodyczne).

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 powinni 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 zdobyte informacje.

Podsumowaniem zajęć może być wspólne sporządzenie zestawu wskazówek dla początkującego scenarzysty lub/i opracowanie scenariusza do wybranego fragmentu filmu, np. [sceny z filmu *Rejs* M. Piwowskiego](#) dostępnej na www.FilmotekaSzkolna.pl (lekcja 9, Mówić nie wprost, scena do analizy).

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 obejrzeli wybrane filmy dokumentalne, np. *Wszystko może się przytrafić* w reż. P. Łozińskiego,

Defilada w reż. A. Fidyka, *Z punktu widzenia nocnego portiera* oraz *Siedem kobiet w różnym wieku* w reż. K. Kieślowskiego ([wszystkie dostępne w Filmotece Szkolnej](#)). Prosi też o wysłuchanie [komentarza prof. T. Lubelskiego do lekcji nr 8, Metafory prawdy](#), dostępnego na stronie Filmoteki Szkolnej.

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 reż. Anci Damian, *Karski i władcy ludzkości* w reż. Sławomira Grünberga), technologię 3D (*Pina* w reż. Wima Wendersa), narzędzia internetowe (webdokumenty, np.: dokument przyrodniczy *Bear 71*).

Ćwiczenie zainspirowane scenariuszem zajęć: [Człowiek zniewolony – analiza filmu „Defilada” A. Fidyka](#). Scenariusz dostępny na stronie Filmoteki Szkolnej (lekcja 10, Bez komentarza?, materiały metodyczne).

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 dołączając 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 reż. J. 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). Funkcje promocyjne 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 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. Na notki te powinny składać się 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, mogą one połączyć siły przy szukaniu informacji o festiwalach i umówić między sobą, kto przygotowuje informacje o festiwalach i nagrodach polskich, kto o europejskich, 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 festiwali/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 ikoncznego 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 reż. Andrzeja Wajdy (w wersji wydrukowanej lub elektronicznej). Nauczyciel prezentuje serwis internetowy Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego – [Galeria Plakatu Filmowego](#) udostępniający około 2500 plakatów i afiszów 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

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.

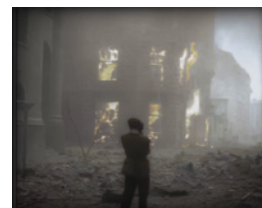
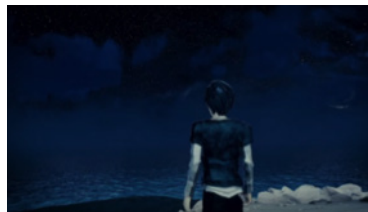
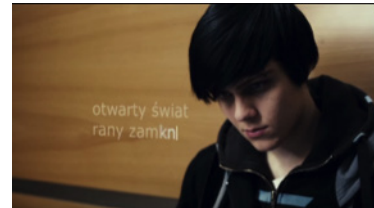
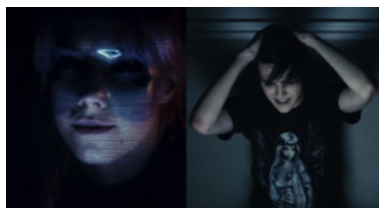
Ćwiczenie zainspirowane dostępnym na stronie EdukacjaFilmowa.pl scenariuszem zajęć: *Obraz inteligencji czasów PRL-u w Tangu Sławomira Mrożka i Niewinnych czarodziejach w reż. Andrzeja Wajdy.*

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 reż. Jana Komasy (przy okazji przyda się do zajęć o bezpieczeństwie i higienie pracy/rozrywki z internetem), fragment filmu *Dzień świra* w reż. Marka Koterskiego, w którym Adaś Miauczyński spożywa

kolację, oglądając telewizyjne reklamy. Obejrzyjcie także zwiastuny filmów: *The Duff* w reż. Ariego Sandela, *Powstanie Warszawskie* Joanny Pawluśkiewicz, Jana Ołdakowskiego, Piotra C. Śliwowskiego oraz *Nerve* w reż. Henry'ego Joosta, Ariela Schulmana oraz *Persepolis* w reż. Vincenta Paronnauda, Marjane Satrapi. Poproś uczniów, aby posilając 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.



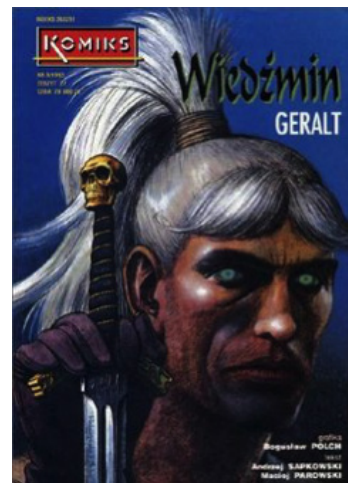


Ćwiczenie 8. Systemy rozrywkowe

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 z tych grup zebrali informacje o różnych tekstach kultury i produktach związanych z: grupa 1 – serią filmową *Gwiezdne wojny* George'a Lucasa, grupa druga – z powieścią *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego. Prosi również, aby zajrzeli na strony internetowe skupiające fanów obu tych tekstów kultury. Na początku zajęć nauczyciel prosi, aby uczniowie uzgodnili efekty pracy w obrębie swojej grupy. 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. Nauczyciel prezentuje 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 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 nie. 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 prosi wszystkich uczniów o obejrzenie filmu *Z punktu widzenia nocnego portiera* reż. Krzysztofa Kieślowskiego oraz obejrzenie [komentarza prof. Tadeusza Lubelskiego](#) (film i komentarz dostępne w lekcji 2 Filмотeki Szkolnej, Moralność kamery) oraz o zapoznanie się z definicjami pojęć: etyka i etyka zawodowa.

Na początku zajęć nauczyciel prosi o przypomnienie genezy filmu K. Kieślowskiego, a następnie o stworzenie portretu bohatera. Jako materiał pomocniczy nauczyciel 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 widzowie 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 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). Alternatywną wersją pracy domowej może być opracowanie kodeksu etyki dokumentalisty.

Inspiracją metodyczną dotyczącą pracy z filmem Krzysztofa Kieślowskiego jest scenariusz zajęć: [Kiedy „regulamin jest ważniejszy niż człowiek” – na co zwraca uwagę reżyser filmu Z punktu widzenia nocnego portiera?](#) Scenariusz dostępny jest w materiałach metodycznych do lekcji nr 2, Moralność kamery dostępny na stronie Filмотeki Szkolnej.

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, nauczyciel 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 itd.	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 itd.	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 nauczyciel przekazuje pytania, na które uczniowie będą szukali odpowiedzi:

1. Jaki gatunek telewizyjny reprezentują wybrane programy?
2. Na czym polega formuła programu i kto go prowadzi?
3. Na czym polega pluralizm (np. polityczny) programu?
4. Co sądzicie o liczbie gości i sposobie ich doboru?
5. 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?
6. Czy na podstawie sposobu prowadzenia programu jesteście w stanie określić, po której stronie jest sympatia prowadzącego?

7. 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?

8. 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 których 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 byliby 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:	Pseudonim:	Kraj urodzenia:
	Nazwisko:	Filozofia:	Miasto urodzenia
Rodzina:	Studiował:	Miejsce życia:	
Pracował w:	Zainteresowania:	Znajomi:	
Lubi:	Grupy:	Wydarzenia z życia:	
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 materiał, 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 przesyłania 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: nawiązują do nienawiści, są groźbami lub pornografią, nawiązują 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 prosi o omówienie zaznaczonych fragmentów oraz ustalenie, 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 składać się czasopismo (lub portal internetowy) skierowany właśnie do niego (spersonalizowany), prosi również, by każdy z uczniów zgromadził 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 nauczyciel prosi uczniów, aby zapytali kolegów/koleżanki, jakie zagadnienia dominują w przyniesionych materiałach prasowych i dobrali się w grupy osób o podobnych zainteresowaniach oraz oczekiwaniach względem mediów (grupy po 4–5 osób). Aby zawęzić materiał, nad którym będą pracowali, nauczyciel prosi, aby spośród wspólnie zebranych materiałów wybrali kilka (8–9) najbardziej interesujących, a jednocześnie zróżnicowanych pod względem

formy. Następnie nauczyciel prosi uczniów w grupach o przeczytanie swoich tekstów i określenie, do jakiego gatunku dziennikarskiego należą (jeśli uczniowie będą mieli z tym trudności, nauczyciel może ich odesłać do materiałów pomocniczych i źródeł internetowych). Uczniowie sprawdzają, czy dobrze określili gatunek dziennikarski, w razie potrzeby korzystają z pomocy nauczyciela. Następnie nauczyciel prosi, aby zaklasyfikowane gatunkowo materiały podzielił na trzy rodzaje: informacyjne, publicystyczne oraz pograniczne. Nauczyciel pyta, jakie 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, którymi 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 dziennikarza oraz na konkretnych przedstawicieli tego zawodu, którzy są szczególnie cenieni.

Przed zajęciami nauczyciel przygotowuje trzy plansze z dużymi napisami: DZIENNIKARZ, OSOBOWOŚĆ, AUTORYTET. Prosi również uczniów o przeprowadzenie wśród bliskich i znajomych (w różnym wieku) krótkiej ankiety, w której respondenci będą proszeni o wymienienie nazwisk 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 i prosi o zapisanie na jednym kolorze umiejętności, jakie powinien mieć dziennikarz, na drugim zaś, jakie cechy powinien posiadać.

Uczniowie dyskutują to zadanie w parach, a następnie 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 uczniów na odpowiedniej planszy. Prosi też uczniów, aby zastanowili się, kto dla nich jest autorytetem. Następnie prosi o wyjaśnienie, o kim mówi się, 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 na tablicy nazwisk dziennikarzy zajmujących się poszczególnymi dziedzinami, którzy pojawili się w przeprowadzonych przez nich ankietach. Przy nazwiskach, które powtarzają się, 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. Nauczyciel inicjuje dyskusję na temat powodów szczególnej popularności wymienionych dziennikarzy. Prosi uczniów, aby zastanowili się, czy spełniają zebrane przez nich kryteria związane z byciem osobowością, autorytetem i dobrym dziennikarzem? 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 pojawią 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 refleksje, 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, zwanej 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 doświadczenia.

Nauczyciel dzieli uczniów na sześć grup (3–5 osób). Każdej z grup rozdaje 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 prosi uczniów, aby wewnątrz swoich zespołów 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 wideo-blogu, 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 prosi uczniów o wskazanie środków językowych wykorzystanych w komunikatach oraz o 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 zastanowić się, 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

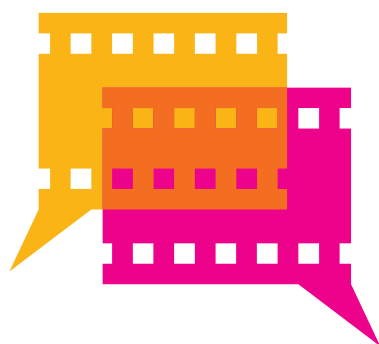
reklamowego) oraz opracowanie graficzne baneru (nawiązującego do szaty graficznej strony internetowej szkoły);

- grupa 3 opracuje plan kampanii wizerunkowej szkoły na portalu społecznościowym i przygotuje dwa pierwsze posty do zamieszczenia na fanpage'u 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 refleksję własną na temat wpływu komunikatów reklamowych na ich decyzje i zachowania konsumenckie.



OLIMPIADA WIEDZY O FILMIE I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ

www.fn.org.pl/olimpiada

Organizator



Współfinansowanie



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ
POLISH FILM INSTITUTE

Partnerzy



Polskie Towarzystwo
Komunikacji Społecznej



Koordinacja Olimpiady

Robert Jaczewski, Aleksandra Dzięciołowicz

olimpiada@fina.gov.pl

Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Redakcja

Małgorzata Bazan, Maciej Dowgiel, Dorota Gołębiowska, Ewa Kanownik,
Anna Kołodziejczak, Jadwiga Mostowska

Korekta

Katarzyna Sosnowska

Projekt graficzny i skład:

Paweł Zakrzewski, evision.pl