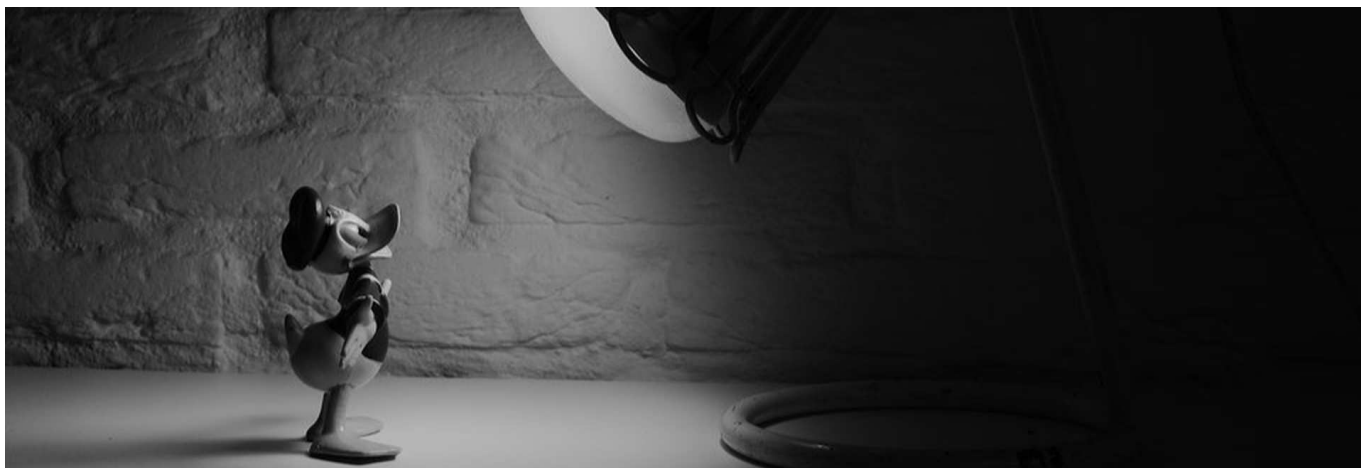




Kto jest autorem dzieła filmowego?

- [Wprowadzenie](#)
- [Przeczytaj](#)
- [Audiobook](#)
- [Mapa myśli](#)
- [Dla nauczyciela](#)

Bibliografia:

- Źródło: Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 186–192.
- Źródło: David Bordwell, Kristin Thompson, *Sztuka filmowa*, Warszawa 2010, s. 342–345.
- Źródło: Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 185.



Kto jest autorem dzieła filmowego?

Źródło: Pixabay, domena publiczna.

Kto jest autorem dzieła filmowego? Jak podejście do tego zagadnienia zmieniało się na przestrzeni lat wraz z rozwojem przemysłu filmowego?

Na początku XX wieku kino stało się popularną rozrywką, a produkcja filmów przemysłem, finansowanym przez banki, które oczekiwały wysokich i przewidywalnych zysków. Studia filmowe musiały planować produkcję i organizować ją tak, jak robi się to w fabryce. Hollywoodzkie wytwórnie produkowały wówczas przeciętnie po 50 filmów rocznie, a w powstaniu każdego uczestniczyło szerokie grono osób, od scenarzystów, reżyserów, producentów i aktorów poczynając, na montażystach, twórcach efektów specjalnych, muzyki i scenografii kończąc.

Twoje cele

- Przeanalizujesz podejście do zagadnienia autora filmowego.
- Prześledzisz, jak rozwój przemysłu filmowego wpływał na proces organizacji produkcji.
- Omówisz cechy autora dzieła filmowego.

Przeczytaj

Niejednoznaczne autorstwo

Jak powstaje film? Czasem jako rezultat pracy jednego człowieka. Tak pracowali filmowcy u początków istnienia kina, tak też do dziś pracują niektórzy awangardowi artyści albo amatorzy. Jeszcze rzadziej zdarza się, że film tworzony jest **kolektywnie** przez grupę osób, która wspólnie podejmuje wszystkie decyzje artystyczne, techniczne, organizacyjne i finansowe. Czasami pracują tak studenci szkół filmowych przygotowujący etiudy zaliczeniowe.

W historii kina zdarzały się też grupy twórców pracujących kolektywnie z powodów ideologicznych lub praktycznych (na przykład, gdy film finansowany był przez wszystkich członków grupy). Rozpowszechniły się one na zachodzie Europy i w USA na przełomie lat sześćdziesiątych oraz siedemdziesiątych i były związane z ruchami lewicowymi oraz feministycznymi. Z reguły jednak trudno było utrzymać ten system pracy i takie zespoły upadały, bo zaczynał w nich dominować jeden artysta.

((Alicja Helman, Andrzej Pitrus

Podstawy wiedzy o filmie

Pojęcie autora ma w kontekście wiedzy o filmie długą tradycję i nigdy nie było traktowane równie prosto i jednoznacznie, jak w wypadku autorów dzieł literackich, plastycznych czy muzycznych. Tych określają specyficzne terminy — pisarz, poeta, malarz, rzeźbiarz, kompozytor.

Autor dzieła filmowego to reżyser (jeśli w ogóle zgodzimy się, że nim rzeczywiście jest, gdyż nie wszyscy zgadzają się z tym twierdzeniem), a profesja ta wydaje się wprawdzie twórcza, ale jakby w innym sensie. Skojarzenie z reżyserem utworu scenicznego narzuca się natychmiast. Kto jest autorem *Hamleta* — Szekspir czy Wajda? Odpowiedź jest oczywista. Czy równie oczywista będzie, gdy zapytamy, kto jest autorem *Matki Joanny od Aniołów*? — Jarosław Iwaszkiewicz czy Jerzy Kawalerowicz?

Kłopoty z identyfikacją autora dzieła filmowego nie wynikają jednak tylko z uprzedzeń będących rezultatem specyficznego charakteru

samego tego dzieła, a także sposobu jego realizacji. Pojawiły się z chwilą narodzin kina, kiedy to ekranowym efektom pierwszych projekcji nie przypisywano statusu dzieła sztuki ani nawet utworu i kiedy też nikt ich nie podpisywał jako autor, mimo że musiały być przecież przez kogoś zrealizowane. Jednak ani ktoś, kto wyłożył pieniądze na realizację wczesnych programów filmowych, ani człowiek wynajęty do pracy z kamerą (głównie fotograf) nie mienili się ich autorami. Pojęcie autora wobec konkretnego filmu pojawiło się stosunkowo późno, nie używano także terminu „reżyser”. Termin ten nie funkcjonował jeszcze wtedy, gdy filmy już podpisywano nazwiskami ich „sprawców”, a nawet wtedy, gdy można było mówić o wyrazistych, zindywidualizowanych osobowościach twórczych, takich jak David Wark Griffith czy Thomas Ince. W książce Hugo Miinsterberga *The Photoplay* (w polskim przekładzie *Dramat kinowy*) z 1916 roku, uchodzącej za pierwszą naukową pracę o filmie, nie pojawia się termin *director* (reżyser), lecz jedynie producent, rozumiany wówczas jako wytwórca obrazów, a nie producent w takim znaczeniu, jakim się dzisiaj posługujemy.

Źródło: Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 185.

Zbiorowe autorstwo filmu

Na proces powstawania filmu składają się liczne etapy, które wymagają szczególnych umiejętności. Trudno więc realizować postulat rzeczywiście kolektywnego procesu twórczego, w którym każdy uczestnik ma równe prawa. W praktyce więc kolektywny autor decydował wtedy o ogólnym kształcie filmu, szczegóły pozostawiając specjalistom.

Takie rozwiązanie problemu zbiorowego autorstwa filmu było na tyle skuteczne, że pozwoliło stworzyć dość trwałe zespoły filmowe, jak choćby brytyjska wytwórnia Ealing, działająca w systemie kolektywnym na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Podobnie funkcjonowały w PRL-u Zespoły Filmowe, wywodzące się z przedwojennych idei spółdzielczych. Nie naruszały one podziału pracy przy filmie,



podejmowały jednak decyzje zarówno w sprawach artystycznych, jak i ekonomicznych, dając filmowcom pewną niezależność. Mogły też wspierać swobodę wypowiedzi artystycznej i przynajmniej częściowo osłaniać twórców przed państwową cenzurą i wpływem komunistycznej władzy.

Sue Wallace, *Wytwórnia Ealing*, 2008

Źródło: licencja: CC BY 2.0.

O ich skuteczności pod tym względem świadczy spora lista „półkowników” – filmów, które zostały zrealizowane (a więc udało się doprowadzić do ich powstania), ale nie weszły do dystrybucji lub były wyświetlane tylko w ograniczonym zakresie i zostały odłożone na półkę (stąd nazwa). Były wśród nich tak słynne filmy, jak *Ósmy dzień tygodnia* Aleksandra Forda, zrealizowany w 1958 r., a na ekrany dopuszczony dopiero w 1981 r., *Przypadek Krzysztofa Kieślowskiego* z 1981 r., pokazany w roku 1987, czy *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego z 1982 r., które widzowie mogli zobaczyć dopiero w roku 1989.



Nagrobek Krzysztofa Kieślowskiego, Cmentarz Powązkowski w Warszawie

Źródło: Jolanta Dyr, dostępny w internecie: commons.wikimedia.com, licencja: CC BY-SA 4.0.

Obie skrajności – autorstwo całkowicie indywidualne lub kolektywne – stanowią margines twórczości filmowej. Nie nastroczają też trudności, jeśli chodzi o wskazanie autora filmu. Większość produkcji filmowych powstaje jednak w innym systemie, który charakteryzuje ścisły podział funkcji. Wywodzi się on z początku XX w., gdy kino stało się popularną rozrywką, a produkcja filmów – przemysłem. Banki, które finansowały powstawanie filmów, oczekiwały wysokich i przewidywalnych zysków. Aby to osiągnąć, studia filmowe musiały starannie planować produkcję i organizować ją tak precyzyjnie jak w fabryce.

Produkcje hollywoodzkie

W pierwszej połowie XX w. filmy hollywoodzkie rzeczywiście powstawały niemal taśmowo – duże wytwórnie produkowały wówczas przeciętnie po 50 filmów rocznie, czyli mniej

więcej jeden tygodniowo. Proces produkcji podzielono wtedy na niezależne etapy, nad którymi czuwaliby wyspecjalizowani pracownicy. W ten sposób wyodrębniły się główne wydziały produkcyjne: scenariuszowy, reżyserski, operatorski, scenograficzny, kostiumowy, charakteryzatorski, montażowy i inne. Dzięki temu można było stopniowo doskonalić każdy składnik produkcji filmu, a w razie niepowodzeń – bez trudu wskazać osobę odpowiedzialną za błędy. Taka metoda pracy, przypominająca bardziej proces produkcji towarów niż dzieł sztuki, przyczyniła się do przeważania Hollywood mianem „fabryki snów”, co z jednej strony podkreślało przemysłowy charakter filmu, z drugiej zaś – jego ulotny czar.

Ten sposób realizacji filmów przyjęty został powszechnie na całym świecie. Pojawiło się wówczas pytanie, kto właściwie jest autorem tak wyprodukowanego filmu. Spośród bardzo wielu zaangażowanych osób żadna nie panowała nad całym procesem powstawania dzieła filmowego. Scenarzysta przedstawiał wytwórni scenariusz, ale nie miał wpływu na jego ekranizację. Reżyser otrzymywał ten scenariusz i kierował powstawaniem zdjęć, ale nie zajmował się montażem. Aktor występował w filmach, które zleciła mu wytwórnia, grając ściśle według wskazówek reżysera. Wszyscy twórcy pracujący wówczas w Hollywood mieli bardzo wąską specjalizację. W efekcie jedyną osobą mającą wizję całości przedsięwzięcia był działający w imieniu wytwórni producent, który jednak odpowiadał przede wszystkim za stronę finansową, a nie artystyczną.



Nestor Studio, pierwsze studio filmowe w Hollywood, 1912

Źródło: domena publiczna.

Autorstwo współcześnie

Takiemu podziałowi pracy odpowiada – także współcześnie – lista napisów, która wyświetlana jest na początku każdego filmu, oraz druga, znacznie dłuższa, na końcu. Nawet ta druga nie zawiera jednak nazwisk wszystkich osób, które przyczyniły się do powstania filmu, choćby drobną czcionką wyszczególniała wszystkich wózków, oświetleniowców,

kaskaderów i dublerów. Niektóre prace, na przykład efekty specjalne, zostają tam przypisane firmom. Czasem też nazwisko w napisach skrywa znacznie bardziej skomplikowany proces. Przykładowo, nad scenariuszem filmu hollywoodzkiego pracuje z reguły kilka albo nawet kilkanaście osób, sam scenariusz miewa z reguły kilkadziesiąt wersji. Jednak w czołówce jako scenarzysta figuruje jedna osoba, wyjątkowo dwie lub trzy. Wynika to z przyjętej umowy, która nakazuje podawanie nazwiska scenarzysty tylko wtedy, gdy jego wkład pracy jest odpowiednio duży.

Mimo tak ścisłego podziału pracy, autor-artysta był jednak potrzebny. Domagało się go środowisko filmowe, które oczekiwało nobilitacji X muzy i podniesienia filmu do rangi sztuki. Potrzebowali go także widzowie, którzy woleli obcować z oryginalnym, autorskim dziełem, a nie bezimiennym produktem przemysłu rozrywkowego. W pierwszej połowie XX w. trwało więc poszukiwanie autora filmowego, którego wszyscy potrzebowali, ale którego nikt nie umiał jednoznacznie wskazać. Rzadko utożsamiano wówczas autora filmu z reżyserem. Świadczą o tym choćby czołówki filmów sprzed lat pięćdziesiątych, gdzie nazwisko reżysera wypisane jest tak małą czcionką, że czasem trudno je dostrzec wśród innych. Dla publiczności autorami filmów były występujące w nich gwiazdy, które naznaczały film swą urodą i charyzmą. Może to wydać się nam dziwne, ale i my myślimy czasem podobnie. Kiedy mówimy: „film z Arnoldem Schwarzeneggerem” czy „film z Jimem Carreym”, rozumiemy przez to, że nazwisko aktora określa całkowicie charakter utworu – w tym przypadku jako filmu akcji czy komedii.

Słownik

kolektyw

(łac.) zorganizowana grupa społ. o wspólnych celach, współpracująca w dążeniu do ich realizacji

montaż filmowy

etap powstawania dzieła filmowego, jeden z podstawowych środków wyrazu sztuki filmowej. Montaż filmowy jest zabiegiem: 1) technicznym – łączenie ujęć, scen i sekwencji w kompletny film, przez klejenie taśmy filmowej; 2) porządkującym – selekcja zrealizowanego materiału zdjęciowego i dźwiękowego oraz ułożenie go w całość, zgodnie z zamierzeniami twórców filmu; 3) dramaturgicznym – przekazanie odbiorcy zawartości semantycznej dzieła filmowego

Audiobook

Polecenie 1

Zapoznaj się z treścią audiobooka i scharakteryzuj krótko każdą z osób, które pretendują (bądź pretendowały na jakimś etapie rozwoju kina) do miana autora dzieła filmowego.

Audiobook można wysłuchać pod adresem: <https://zpe.gov.pl/b/PVgC9ieRq>

Alicja Helman, Andrzej Pitrus

Podstawy wiedzy o filmie

Autor

O to, czyj wkład w realizację filmu można określić mianem autorstwa, spory toczyły się przez lata, odzywając co pewien czas z dużą intensywnością.

W okresie kina niemego, gdy wizualny kształt dzieła był tym, co przesądzało o jego wartości i atrakcyjności, do autorstwa pretendowali operatorzy. Operator Friedricha Murnaua Karl Freund uważał się za autora jego filmów, gdyż nowatorskie rozwiązania formalne, za które krytyka sławiła reżysera, wyszły dosłownie spod ręki jego operatora, sprawcy materialnej postaci dzieła. Ale także współcześnie istnieje problem czysto autorskiego charakteru pracy operatora. Operatorzy nie pretendują wprawdzie do tego, by uchodzić za głównych autorów filmów, do których realizowali zdjęcia, ale domagają się uznania autorskiego charakteru ich współpracy. Gdy jednak oglądamy filmy Carlosa Saury ze zdjęciami Vittoria Storaro (*Tango*, 1998; *Goya*, 1999), obcujemy raczej z osobowością operatora niż reżysera, który niknie w jego cieniu.

W okresie dominacji gwiazd to one właśnie dopominały się o palmę pierwszeństwa. Nie bez racji utrzymywano, że publiczność chodzi na filmy z Gretą Garbo na przykład, w ogóle nie przywiązując żadnej wagi do tego, kto je reżyserował lub fotografował. W ten sposób filmy z Gretą Garbo stawały się w pewnym sensie filmami Greta Garbo.

Wielcy producenci mieli także pełne prawo, by nazywać filmy swoimi. Oni akceptowali scenariusze, wybierali reżyserów, angażowali aktorów, ingerowali na dziesiątki sposobów w ostateczny kształt dzieła. A skoro mowa o tym ostatecznym kształcie, to przecież wylaniał się on na stole montażowym, do którego reżyser z reguły nie miał dostępu, a przywilej taki przysługiwał jedynie nielicznym. Takich, którzy sami montowali swoje filmy (Stanley Kubrick), było jeszcze mniej.

Roszczenia scenarzystów należą niewątpliwie do najbardziej uzasadnionych. Pomysł filmu, jego koncepcja, wymyślenie całości mają wszystkie cechy przypisywane twórczemu postępowaniu. Tyle że napisaną, gotową całość materializuje w postaci obrazów ktoś inny, dysponując rozpisaną dlań partyturą. Scenarzystę w bardzo wielu wypadkach poprzedza jeszcze ktoś inny – autor dzieła literackiego (autor w pełnym, niekwestionowanym znaczeniu tego słowa), które stanowiło punkt wyjścia scenariusza. Ów autor książki może też opracować scenariusz na podstawie własnego dzieła, choć nie jest to oczywiście reguła, ale dotyczy autorów żyjących, zainteresowanych kinem.

W momencie gdy autorytet artystyczny kina wzrósł na tyle, że jego autorstwo mogło stać się sprawą prestiżową, scenarzyści zaczęli upominać się o swoje prawa. W naszej kinematografii wybuchł w okresie szkoły polskiej tak zwany bunt scenarzystów, kiedy to Jerzy Stefan Stawiński i Aleksander Ścibor-Rylski, scenarzyści najwybitniejszych filmów szkoły, poczuli się urażeni tym, iż cały splendor z tytułu ich sukcesu został przypisany wyłącznie reżyserom. A przecież *Kanał* (1956) czy *Zezowate szczęście* (1959) napisał Stawiński i to, za co niejednokrotnie wysławiano film, było bezspornie jego pomysłem. Ale słuszne skądinąd pretensje scenarzystów rozbijają się o rafę specyfiki filmu, który za sprawą reżysera swoiście przekształca materiał wyjściowy, włączając go w całość, za którą ostateczną odpowiedzialność autorską ponosi ktoś inny. Scenariusz, by przywołać w tym miejscu sformułowanie Piera Paola Pasoliniego, jest strukturą, która pragnie stać się inną strukturą, a piętno autorskie, jeśli się pojawia, jest już sprawą tej „innej struktury”.

A jednak ostatecznie pojęcie autora dzieła filmowego, choć rodziło się w bólach, wyłoniło się z niekwestionowaną mocą.

Obecnie przyjmuje się najczęściej, choć nie wyłącznie, że z autorem mamy do czynienia wtedy, gdy ta sama osoba łączy funkcje scenarzysty i reżysera – wówczas całokształt działań twórczych jest sprawą jednej indywidualności. Wielcy twórcy formacji kina autorskiego byli wprawdzie tylko współautorami scenariuszy, nad którymi pracowały wyspecjalizowane zespoły, ale to reżyser miał głos decydujący. Tak było w wypadku Akiry Kurosawy czy Luchina Viscontiego. Carlos Saura najczęściej sam pisał swoje scenariusze. Sytuacja jest jeszcze prostsza, gdy ów scenarzysta-reżyser obejmuje

jeszcze jedną funkcję. Staje za kamerą, sam montuje film, komponuje muzykę lub gra główną rolę. Taką niepowtarzalną postacią w dziejach kina był Charles Chaplin — scenarzysta, reżyser, aktor i często także kompozytor w jednej osobie.

[...]

By reżysera można było nazwać autorem, nieodzowny jest rys wyróżniający, obecny we wszystkich jego dziełach, możliwy do wskazania. Przezroczystemu stylowi realizacji przeciwstawiano taki, w którym reżyser ujawnia się jako człowiek i artysta, pozostawiając na dziele widomy ślad swojej obecności. W niekwestionowany sposób uznano, że istotą autorstwa filmowego jest reżyserski akt twórczy i tylko on. Nie byłby natomiast autorem taki realizator, który nie wypowiadałby się językiem reżyserii, lecz sięgał do języków innych sztuk poprzez adaptację czy ilustrację.

[...]

Istotny charakter ma także rozróżnienie między autorem zewnętrznym a wewnętrznym. Autorem zewnętrznym jest konkretny człowiek, mający określoną biografię, własne poglądy i sposoby, za pomocą których manifestuje się jako osobowość publiczna. Autor wewnętrzny to inaczej „podmiot czynności twórczych”, rozpoznawalny jedynie na podstawie informacji zawartych w dziele, to „ja”, które do nas mówi. I tą właśnie postacią zajmuje się teoria filmu, próbując dociekać sposobów, za pomocą których ona sama stara się dotrzeć do nas — odbiorców, jak też i tych, do których my się uciekamy, próbując orzekać o autorskim nacechowaniu danego dzieła lub zespołu dzieł.

[...]

Z reguły [...] usiłowania badacza i interpretatora zmierzają do ujawnienia autora wewnętrznego przy założeniu, że o indywidualnym charakterze jego dzieł przesądza pewna centralna struktura, możliwa do odkrycia w każdym dziele.

[...]

Wreszcie autor filmu może przedstawić się nam „osobiście”, wpisując się we własne dzieło. Reżyser mówi do nas z ekranu: „to ja zrealizowałem ten film, nazywam się Orson Welles”. W tym wypadku słyszymy jednak tylko jego głos; z kolei Alfred Hitchcock zwykł był „podpisywać” swoje filmy, pojawiając się przez króciutką chwilę na ekranie, zbyt przelotnie, by można było mówić o „roli” (zdarza się, że reżyserzy występują w jednej z ról jako aktorzy).

W finale swego filmu *Cwał* (1996) Krzysztof Zanussi pojawia się na ekranie wraz z całą ekipą aktorską. Zwraca się do wyobrażonej publiczności kinowej, wyjaśniając, że spotkanie z nią było możliwe dzięki magicznemu wynalazkowi, jakim jest kino. Fikcja opowiadania filmowego zderza się z rzeczywistością jego realizacji. W finale, za plecami małego bohatera, pojawia się głowa Krzysztofa Zanussiego, początkowo w planie bliskim. Kamera odjeżdża do planu pełnego, a reżyser zwraca się do nas, by powiedzieć, iż film jest częścią jego biografii, a postaci w nim występujące miały rzeczywiste pierwowzory.

Te reżyserskie „podpisy”, ujawniające autora, mogą mieć też odmienny charakter. Akira Kurosawa pokazuje sceny śmierci w ruchu zwolnionym; Margarethe von Trotta wplata krótkie wstawki czarno-białe, gdy chce się odwołać do subiektywnego oglądu świata danej postaci; Carlos Saura rozpoczyna swoje filmy enigmatycznymi sekwencjami, których znaczenie wyjaśnia się dużo później; Zhang Yimou znaczy swoje filmy eksponowaniem specyficznej funkcji czerwonego koloru. Analizy bardziej wnikliwe i drobiazgowo odsłonią nam autorski charakter w posługiwaniu się środkami wyrazu, poczynając od fundamentalnych wyborów, a kończąc na charakterystycznych szczegółach.

Źródło: Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 186–192.

Polecenie 2

Na podstawie audiobooka wypisz cechy, którymi powinien odznaczać się autor dzieła filmowego.

Mapa myśli

Polecenie 1

Zapoznaj się z poniższą mapą myśli, a następnie scharakteryzuj kierunki rozwoju kina, zwracając uwagę na kwestię autorstwa w każdym z nich.



Mapa na podstawie *Sztuka filmowa w perspektywie historycznej*, w: Bordwell, K. Thompson *Sztuka filmowa*, str. 516-

Polecenie 2

Na podstawie mapy myśli zdecyduj, na którym etapie rozwoju filmu za autora dzieła zaczęto uważać reżysera.

Ćwiczenie 1

Na podstawie mapy myśli scharakteryzuj wpływ surrealizmu i impresjonizmu na dzieła filmowe, zwracając uwagę na kwestię autorstwa dzieła.

Ćwiczenie 2

Oceń, kto według ciebie ma największe prawo do określania się mianem autora dzieła filmowego. Uzasadnij swoją odpowiedź.

Dla nauczyciela

Autor: Anna Grabarczyk

Przedmiot: Język polski

Temat: Kto jest autorem dzieła filmowego?

Grupa docelowa:

Szkoła ponadpodstawowa, liceum ogólnokształcące, technikum, zakres podstawowy

Podstawa programowa:

Zakres podstawowy

Treści nauczania – wymagania szczegółowe

I. Kształcenie literackie i kulturowe.

2. Odbiór tekstów kultury. Uczeń:

1) przetwarza i hierarchizuje informacje z tekstów, np. publicystycznych, popularnonaukowych, naukowych;

6) odczytuje pozaliterackie teksty kultury, stosując kod właściwy w danej dziedzinie sztuki;

III. Tworzenie wypowiedzi.

2. Mówienie i pisanie. Uczeń:

1) zgadza się z cudzymi poglądami lub polemizuje z nimi, rzeczowo uzasadniając własne zdanie;

4) zgodnie z normami formułuje pytania, odpowiedzi, oceny, redaguje informacje, uzasadnienia, komentarze, głos w dyskusji;

IV. Samokształcenie.

9. wykorzystuje multimedialne źródła informacji oraz dokonuje ich krytycznej oceny;

Zakres rozszerzony

Teksty polecane do samokształcenia

15) Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Barbara Parniewska, Ewa Popiel-Popiołek, Halina Ulińska, Film w szkolnej edukacji humanistycznej;

Kształtowane kompetencje kluczowe:

- kompetencje w zakresie rozumienia i tworzenia informacji;
- kompetencje w zakresie wielojęzyczności;
- kompetencje cyfrowe;
- kompetencje osobiste, społeczne i w zakresie umiejętności uczenia się;
- kompetencje w zakresie świadomości i ekspresji kulturalnej.

Cele operacyjne. Uczeń:

- przeanalizuje podejście do zagadnienia autora filmowego;
- prześledzi, jak rozwój przemysłu filmowego wpływał na proces organizacji produkcji;
- omówi cechy autora dzieła filmowego.

Strategie nauczania:

- konstruktywizm;
- konektywizm.

Metody i techniki nauczania:

- ćwiczeń przedmiotowych;
- z użyciem komputera;
- mapa myśli;
- dyskusja.

Formy pracy:

- praca indywidualna;
- praca w parach;
- praca w grupach;
- praca całego zespołu klasowego.

Środki dydaktyczne:

- komputery z głośnikami, słuchawkami i dostępem do internetu;
- zasoby multimedialne zawarte w e-materiale;
- tablica interaktywna/tablica, pisak/kreda.

Przebieg lekcji

Faza wprowadzająca:

1. **Mapa myśli.** Nauczyciel zapisuje na tablicy słowo AUTOR. Uczniowie na dużym arkuszu papieru tworzą mapę myśli związaną z tym słowem. Umieszczają na niej synonimy tego słowa, wszystkie skojarzenia, ozdabiają materiał. Prezentują wyniki swojej pracy (np. w formie planszy na ścianie).
2. Nauczyciel przedstawia cel i temat zajęć. Wspólnie z uczniami ustala kryteria sukcesu.

Faza realizacyjna:

1. Nauczyciel na podstawie tekstu w sekcji „Wprowadzenie” i „Przeczytaj” w e-materiale dyskutuje z uczniami o różnicach między autorem tekstu literackiego a autorem filmu. Prosi, by przeanalizowali informacje z e-materiału i sformułowali spostrzeżenia dotyczące tego, kogo można nazwać autorem filmowym.
2. Prowadzący zajęcia odtwarza głośno w klasie nagranie zamieszczone w sekcji multimedialnej. Na podstawie audiobooka uczniowie w parach wskazują cechy, którymi powinien odznaczać się autor dzieła filmowego.
3. Nauczyciel odtwarza na dużym ekranie mapę myśli. Po jej analizie klasa zostaje podzielona na dwa zespoły.
 - Grupa 1 charakteryzuje kierunki rozwoju kina, zwracając uwagę na kwestię autorstwa w każdym z nich.
 - Grupa 2 omawia, na którym etapie rozwoju filmu za autora dzieła zaczęto uważać reżysera.

Faza podsumowująca:

1. Uczniowie indywidualnie wykonują oba ćwiczenia z sekcji „Mapa myśli”. Chętne osoby prezentują odpowiedzi.
2. Nauczyciel ponownie odczytuje temat lekcji i inicjuje krótką rozmowę na temat kryteriów sukcesu. Zadaje również pytania podsumowujące i prosi wybranych uczniów o odpowiedzi.

Praca domowa:

1. Zapoznaj się z audiobookiem i scharakteryzuj krótko każdą z osób, które pretendują (bądź pretendowały na jakimś etapie rozwoju kina) do miana autora dzieła filmowego.

Materiały pomocnicze:

- Jerzy Płażewski, *Historia filmu dla każdego*, Warszawa 1968.
- Joanna Wojnicka, Olga Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005.

Wskazówki metodyczne

- Nauczyciel może wykorzystać medium w sekcji „Audiobook” do podsumowania lekcji.