



Księga ratingu

propozycja polskiego systemu ratingowego

Katarzyna Krasoń, Kaja Łuczyńska, Kamil Minkner

Spis treści

Wstęp	3
O ZEF – kim jesteśmy?	5
Od ostrzeżeń do edukacji. O potrzebie ratingu filmowego i zasadach jego budowy	18
Przegląd dobrych praktyk	37
Zastosowanie nowych technologii w procesie ratingowym	63
Recepcja treści audiowizualnych przez młodych odbiorców	68
Na co zwraca uwagę młody widz i co mu to daje?	75
Film dla dzieci, film o dzieciach, film rodzinny i asysta recepcyjna	78
Pola analizy treści filmu	83
Propozycja podziału grup wiekowych odbiorców filmu na podstawie etapów rozwojowych	93
Opis treści dozwolonych dla poszczególnych grup wiekowych	110
Dzieci ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi	118
Polski system ratingowy – propozycja struktury i sposobu działania	122
Podsumowanie	132
Bibliografia	135
O autorach	142

Wstęp

Poniższa publikacja powstała z troski o młodego widza. W czasach, gdy dzieci i młodzież mają nieograniczony dostęp do treści audiowizualnych, szczególnie ważne staje się zapewnienie im bezpiecznego, świadomego i wartościowego kontaktu z kulturą. *Księga ratingu* to propozycja ogólnopolskiego systemu ratingowego – narzędzia, które nie ogranicza, lecz wspiera dorosłych w mądrym towarzyszeniu najmłodszemu w świecie filmu. Publikacja łączy różne perspektywy pokazując, że system ratingowy może stać się nie tylko formą ochrony, ale i narzędziem rozwoju kompetencji kulturowych młodych odbiorców.

Księga ratingu to również zaproszenie do dialogu. To impuls do rozpoczęcia szerokiej dyskusji z udziałem przedstawicieli branży filmowej, kinowej i dystrybucyjnej – rozmowy, która może stać się fundamentem stworzenia oficjalnego systemu ratingowego. Systemu spójnego, transparentnego, dostosowanego zarówno do potrzeb odbiorców, jak i możliwości wszystkich zaangażowanych podmiotów.

Autorzy – **Katarzyna Krasoń, Kaja Łuczyńska i Kamil Minkner** – pragną podziękować wszystkim osobom, których praca i zaangażowanie przyczyniły się do powstania niniejszej publikacji. To przedsięwzięcie jest efektem wspólnego wysiłku i wiary w potrzebę tworzenia narzędzi wspierających odpowiedzialny dostęp młodych widzów do kultury audiowizualnej. Szczególne podziękowania kierowane są do **Elżbiety Piotrowicz** – za uważny nadzór nad warstwą językową i stylistyczną tekstu, **Wojtką Kampy** – za stworzenie oprawy graficznej publikacji, nadającej jej wyrazistą formę i wzmacniającej przekaz, **Jana Argasińskiego**, który zechciał podzielić się swoją rozległą wiedzą na temat sztucznej inteligencji oraz przedstawicieli wszystkich opisywanych podmiotów i organizacji, ujętych w rozdziale dotyczącym europejskich i światowych praktyk ratingowych, którzy opowiedzieli Autorom o swojej działalności. Last but not least,

ogromne wyrazy wdzięczności płyną ku **Agnieszce Piotrowskiej-Prażuch** za konsekwentne motywowanie zespołu oraz głębokie przekonanie o wartości i potrzebie tej pracy.

Autorzy kierują również podziękowania do wszystkich ekspertów Zespołu Edukatorów Filmowych, którzy podzielili się swoim doświadczeniem, refleksjami i obserwacjami. To właśnie codzienna działalność ZEF-u, inspirowana troską o młodego widza i jakość edukacji filmowej w Polsce, stała się fundamentem niniejszego opracowania. Dlatego publikację otwiera prezentacja misji i działań tej organizacji – źródła energii, wrażliwości i profesjonalizmu, które nieustannie przypominają, jak wielką rolę odgrywa świadome wprowadzanie młodych ludzi w świat filmu.

Projekt finansowany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej.

O ZEF – kim jesteśmy?

Zespół Edukatorów Filmowych (ZEF) to ogólnopolska grupa ekspercka, której misją jest krzewienie kultury i edukacji filmowej, kształtowanie postaw świadomego uczestnictwa w kulturze oraz przygotowywanie dzieci i młodzieży do refleksyjnego i odpowiedzialnego odbioru sztuki filmowej. **ZEF zrzesza specjalistów reprezentujących różnorodne dziedziny:** filmoznawstwo, edukację, psychologię, pedagogikę, a także przedstawicieli środowisk kinowych oraz nauczycieli akademickich i szkolnych. W skład zespołu wchodzi również autorzy niniejszej publikacji.

Kluczowym zadaniem ZEF jest **identyfikacja i rekomendacja wartościowych filmów kierowanych do młodego odbiorcy**. ZEF analizuje przede wszystkim tytuły obecne w krajowej dystrybucji kinowej, choć dokonuje również przeglądów filmów prezentowanych podczas festiwali dedykowanych dzieciom i młodzieży. Produkcje o szcze-

gólnych walorach artystycznych, edukacyjnych i wychowawczych wyróżniane są Znakem Jakości ZEF bądź Nagrodą ZEF. Te prestiżowe wyróżnienia coraz częściej widoczne są zarówno w przestrzeni internetowej, jak i poza nią – np. na plakatach nagradzanych filmów. Przedstawiciele ZEF odwiedzają polskie i zagraniczne festiwale filmowe, gdzie szukają ciekawych tytułów, prowadzą zajęcia dla młodych widzów, a także oceniają filmy jako jurorzy.

Integralną częścią działalności ZEF jest **opracowywanie szczegółowych opisów wyróżnianych produkcji**. Stanowią one istotne narzędzie wsparcia dla nauczycieli, rodziców oraz opiekunów, ułatwiające dobór odpowiednich treści filmowych dla dzieci i młodzieży. Pełen katalog rekomendacji dostępny jest na stronie internetowej: zef.org.pl.

Wśród najnowszych inicjatyw ZEF warto wskazać projekt **MŁODZI MŁODYM**, zainicjowany

w maju 2024 roku. w jego ramach wybrane filmy oznaczone Znakiem Jakości ZEF otrzymują dodatkowe rekomendacje od młodych widzów – studentów Uniwersytetu Śląskiego, uczestniczących w zajęciach prowadzonych przez dra hab. Justynę Hannę Budzik. w fazie pilotażowej projekt wspierali również krakowscy licealiści – Młodzi Ambasadorzy Kina Pod Baranami, pod opieką dr Kai Łuczyńskiej. Opinie młodych recenzentów, w formie nagrań wideo, publikowane są na stronie internetowej ZEF oraz w mediach społecznościowych.

Uzupełnieniem działań edukacyjnych i promocyjnych ZEF jest uruchomiony niedawno podcast **ZEF Movie dla młodych** – pierwszy w Polsce podcast poświęcony filmom dla młodego widza, adresowany do młodzieży, rodziców oraz nauczycieli. Jest to przewodnik po kinie wyróżniającym się wysoką jakością merytoryczną i artystyczną. Ekspertki i eksperci ZEF, wspólnie z zaproszonymi gośćmi, analizują w nim tytuły wyróżnione Znakiem Jakości ZEF, dzieląc się refleksjami, kontekstami interpretacyjnymi oraz ciekawost-

kami związanymi z omawianymi produkcjami. Celem podcastu jest **wspieranie świadomego i wymagającego odbioru filmu oraz popularyzacja wartościowych treści audiowizualnych**. Wszystkie odcinki są dostępne na platformach Spotify oraz YouTube.

W maju i czerwcu 2025 roku zespół ZEF zorganizował w Kinie Amok w Gliwicach pierwszą edycję wydarzenia **ZEF MOVIE 1. Młody Festiwal Filmowy**, którego celem była promocja ambitnych produkcji filmowych dla młodej widowni oraz zachęcanie dzieci i młodzieży do aktywnego uczestnictwa w kulturze, w szczególności poprzez obecność w kinach studyjnych. Program festiwalu obejmował szeroką gamę inicjatyw, skierowanych do odbiorców w różnym wieku, w tym również do dorosłych widzów. Wszystkie prezentowane filmy posiadały Znak Jakości ZEF. Festiwal spotkał się z bardzo pozytywnym odbiorem ze strony publiczności, partnerów instytucjonalnych oraz władz lokalnych, co daje podstawy do nadziei, iż wydarzenie to stanie się trwałym elementem mapy kulturalnej Gliwic i całego kraju.

Czym jest dla mnie ZEF?

...odpowiadają członkowie i członkinie

AGNIESZKA PIOTROWSKA-PRAŻUCH



Odpowiedzią na realne potrzeby. Wypełnieniem luki szczerego kontaktu między widzami a filmami, kinami, dystrybutorami. Od wielu lat układam roczne pogramy edukacyjne w kinie Amok – gdzie jestem zastępczynią kierowniczką. Czując się odpowiedzialna za kształtowanie młodych ludzi, którzy przychodzą na nasze zajęcia, latami przeglądałam setki filmów, żeby trafić na te jakościowe, które naprawdę chcemy im pokazać. Wtedy zrodził się pomysł na

stworzenie takiego rzetelnego, aktualnego ogólnopolskiego przewodnika / drogowskazu, który różnym grupom odbiorców - w gąszczu zalewających nas produkcji i czasach "propagandy sukcesu" - ułatwi odnalezienie tego, co warto zobaczyć. ZEF jest wsparciem dla całej branży i wszystkich odbiorców kultury. Mam też ogromną nadzieję, że, w dłuższej perspektywie czasowej, jest kreatorem poziomu filmów skierowanych do dzieci i młodzieży, przyczynkiem do wzrostu ilości i znaczenia takich produkcji w Polsce.

ELŻBIETA PIOTROWICZ



ZEF jest dla mnie kontynuacją tego, co robię ponad 30 lat - na różnych poziomach i w różny sposób - tym razem w gronie cudownych ludzi z całej Polski, dzięki czemu moja wiedza i umiejętności uczenia o filmie, przez film i do filmu stale rosną. Wspólnie z pasjonatami kina, którym szczególnie zależy na dziecięcych i młodych widzach, robimy coś dobrego. ZEF to możliwość realizacji małych zadań i dużych projektów; twórczej pracy indywidualnej i zbiorowej;

bycia na bieżąco z tym, co dzieje się w kinach i na festiwalach.

KAMILA SZWARC



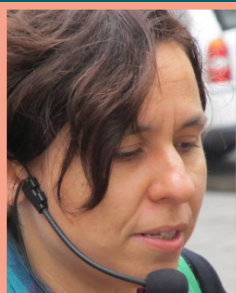
Dla mnie ZEF to pewność, budująca pomost między filmem a edukacją. Pokazanie, że kino nie jest tylko rozrywką, ale też narzędziem do refleksji, wychowania i rozmowy o ważnych sprawach.

KATARZYNA KOT



ZEF to odkrywanie filmów, które mają moc poruszać młode serca i umysły. To podróż przez świat kina w towarzystwie ekspertów, którzy wspólnie tworzą mapę seansów, kształtujących wrażliwość, wyobraźnię oraz dobry gust młodych widzów. Wierzę, że właściwie dobrany film potrafi stać się iskrą, od której zaczyna się miłość do filmu, sztuki i głębsze rozumienie świata.

ANNA GAWRYSIAK-KNEZ



ZEF to jedno z moich "stad", zespołów ludzi, z którymi odnajduję wspólne wartości. w tym przypadku jest to zainteresowanie kinem dla młodego widza i rozumienie jego roli w kształtowaniu wrażliwości dzieci i młodzieży. Cieszę się, że z ZEF i dzięki ZEF śledzę na bieżąco ten segment rynku kinowego, dyskutuję o filmach i upowszechniam wiedzę o tych wartościowych w innym, nauczycielskim stadzie.

MARTA SZYDŁOWSKA



Dla mnie ZEF jest budowaniem mostów między filmem a człowiekiem. To czułe, odważne towarzyszenie w podróży, która dla wielu może być pierwszą, tak szczerą rozmową z samym sobą. Czasem, paradoksalnie, łatwiej mi poczuć współczucie wobec bohatera niż wobec siebie samej — i właśnie bycie w ZEF jest moim krokiem ku wewnętrznej łagodności.

DOMINIKA ZIELIŃSKA



ZEF jest dla mnie narzędziem komunikacji z młodą widownią i jej opiekunami. Narzędziem wyjątkowo cennym, wspierającym rozwój empatii, wrażliwości i odpowiedzialności za kolejne pokolenia odbiorców kina.

KAJA ŁUCZYŃSKA



ZEF to przestrzeń wymiany doświadczeń i doceniania wartościowych produkcji dla młodego widza. To znak jakości, który uspokaja, doradza i wspiera opiekunów młodych widzów w codziennych zmaganiach z przytłaczającą ilością audiowizualnych treści.

KATARZYNA KRASOŃ



Troska o dobrostan młodego widza, w tym ochrona przed przemocą symboliczną, treściami szkodliwymi dla jego emocjonalności czy możliwości percepcyjnych, ale i poszukiwanie oferty filmowej mającej potencjał rozwojowy dla odbiorcy – tym dla mnie jest ZEF. z wielką przyjemnością uczestniczę w działaniach, jakie podejmuje nasz zespół, bo zdaję sobie sprawę z ich wagi nie tylko w edukacyjnym wymiarze, ale i w aktualizacji zasobów młodego kinomana.

KAMIL MINKNER



Jest zew natury i jest ZEF kultury. To instynkt, by działać wspólnie w świecie, w którym edukacja i sztuka coraz częściej są automatyzowane i poddane mechanizmom rynkowym. ZEF to przywrócenie nadziei, że kino to nie budynek przeznaczony do zjadania popcornu, ale przestrzeń wyzwiania twórczej energii i kontemplowania świata poprzez filmy.

JUSTYNA HANNA BUDZIK



Czym jest dla mnie ZEF? Działaniem na rzecz poszerzenia świadomości, że kino jest nie tylko opowieścią, rozrywką, sztuką, ale też wspianym doświadczeniem, które pozwala widz/k/om poznawać inne osoby, zjawiska i światy.

Dostępność

Członkowie ZEF od wielu lat z dużą uwagą obserwują rozwój polskiego rynku filmowego, śledząc zachodzące w nim zmiany oraz pojawiające się tendencje. Jedną z nich jest rosnąca intensywność debaty publicznej na temat dostępności kina, która w ostatnim czasie znacząco przybrała na sile. Podobnie jak inne instytucje i środowiska, członkowie ZEF są głęboko przekonani, że magia X Muzy powinna być dostępna dla każdego, dlatego też starają się aktywnie włączać w ogólnopolski ruch na rzecz inkluzyj-

nego i świadomego uczestnictwa w kulturze audiowizualnej.

W przygotowywanych przez ekspertów ZEF rekomendacjach od początku wskazywane były (i są nadal) elementy mogące budzić potencjalne kontrowersje (tzw. treści sporne). w ostatnich latach praktyka została poszerzona o tzw. treści wrażliwe, odpowiadające na potrzeby i oczekiwania współczesnych odbiorców. w precyzyjnej identyfikacji oraz profesjonalnym opisie tego typu zagadnień ekspertów ZEF wspiera psycholożka Marta Szydłowska.

definicja ZEF

TREŚCI SPORNE

Dotyczą kwestii zawartych w warstwie narracyjnej, które budzą kontrowersje lub skrajne różnice na tle opinii bądź poglądów. Związane są często z tematami ideologicznymi, społecznymi, politycznymi lub religijnymi; w tym np. z zrachowaniami dyskryminującymi, negatywnymi wzorcami postępowania, substancjami uzależniającymi, wulgarnym językiem, nagością, erotyzmem... Choć niekoniecznie są emocjonalnie trudne do przyjęcia, mogą prowadzić do konfliktów lub nieporozumień w zależności od interpretacji.

TREŚCI WRAŻLIWE

Stanowią składowe/części/aspekty filmu (lub innego medium/tekstu kultury). Obejmują zarówno tematykę, jak i sposób prowadzenia narracji, obrazy lub dźwięki, których charakter może mieć wpływ na odbiorcę: jego stan psychofizyczny i wywoływać w nim wyraźne reakcje emocjonalne: np. niepokój, smutek, strach, obrzydzenie; (w kwestii środków filmowego wyrazu mogą być wywołane przez np. specyficzne kadrowanie, bardzo dynamiczny montaż, nagłe zmiany o różnym charakterze, dźwięki powodujące dyskomfort, błyskające światła-migotanie obrazu; zbliżenia nieprzyjemnych elementów rzeczywistości). w sferze narracji treści wrażliwe dotyczą tematów takich jak przemoc, wojna, tragiczne wydarzenia, kwestie seksualne czy drastyczne obrazy; konfrontacja z nimi może być trudna dla osób nieprzygotowanych do ich odbioru lub wysoce empatycznych; a szczególnie trudna dla tych, którzy mają za sobą doświadczenie poważnych problemów: np. choroby, przemocy, utraty, osobistego bólu czy traumy.

Zagadnienie dostępności skłoniło członków ZEF do pogłębionej refleksji na temat funkcjonowania polskiego rynku filmowego. Jednym z jego najbardziej intrygujących, a zarazem problematycznych obszarów jest brak jednolitego, oficjalnego systemu klasyfikacji wiekowej, czyli tzw. systemu ratingowego. Problem polega

nie tyle na tym, że takich rozwiązań nie ma w ogóle, ale że są one niedopracowane i niepełne, a przy tym wzajemnie niespójne. Nie stanowią ujednoliconego podejścia. Obecnie niemal każdy podmiot – w tym kina, dystrybutorzy czy organizatorzy festiwali – posiada możliwość samodzielnego przypisywania kategorii wiekowych

poszczególnym tytułom. Taki stan rzeczy prowadzi do sytuacji niejednoznacznych i niekiedy wręcz absurdalnych, w których ten sam film otrzymuje różne klasyfikacje w zależności od miejsca dystrybucji czy prezentacji. Brak spójności w tym zakresie może być źródłem dezorientacji zarówno dla rodziców i opiekunów, jak i samych młodych widzów. Sytuacja dodatkowo skomplikowała się wraz ze wzrostem znaczenia platform streamingowych, które stały się głównymi kanałami dostępu do filmów. Z jednej strony, to nadawcy platformowi zaczęli powszechnie zamieszczać, oprócz kategorii wiekowych, tzw. deskryptory albo piktogramy, a więc hasłowe lub wizualne informacje wskazujące na treści potencjalnie szkodliwe dla młodych widzów. Z drugiej strony, każdy nadawca wypracowuje w tym zakresie swoje własne standardy, co może dodatkowo wzmacniać efekt zagubienia widzów. Na tej podstawie można uznać, że podjęcie poważnych działań służących budowie spójnego, wieloaspektowego i dostosowanego do potrzeb współczesności systemu ratingowego to niezwykle istotne wyzwanie dla całego środowiska filmowego w Polsce, które

odpowiada jednocześnie na realne zapotrzebowanie społeczne.

W kontekście wejścia w życie 15 lutego 2024 roku nowelizacji Kodeksu rodzinnego i opiekuńczego – tzw. ustawy Kamilka – problematyka ochrony małoletnich oraz przeciwdziałania przemocy wobec dzieci nabrała szczególnego znaczenia. Wprowadzenie ogólnopolskiego, ujednoliconego systemu klasyfikacji wiekowej byłoby rozwiązaniem w pełni zgodnym z duchem tych przepisów. Tego typu inicjatywa mogłaby skutecznie przyczynić się do wzmocnienia mechanizmów prewencji oraz zwiększenia społecznej świadomości, dotyczącej odpowiedzialnego doboru treści audiowizualnych, szczególnie w kontekście młodszych odbiorców. Działania w tym zakresie są spójne z misją Zespołu Edukatorów Filmowych, który od wielu lat, w ramach tworzonych przez siebie rekomendacji, określa zarówno sugerowany etap edukacyjny, na którym dany film może znaleźć zastosowanie w pracy pedagogicznej, jak i rekomendowaną najniższą grupę wiekową, przez którą dana produkcja może być świadomie i bezpiecznie odbierana.

Edukacja i komunikacja a rating

W literaturze, licznych aktach prawnych i raportach, za kluczowy składnik systemu ratingowego uznaje się edukację. Ma ona dwie uzupełniające się funkcje w systemie społecznym. Pierwsza ma charakter socjalizacyjny, a więc wiąże się z wprowadzaniem człowieka w system społeczny, co w praktyce oznacza trwanie systemu i przedłużenie jego żywotności. Bez sprawnej edukacji nie ma silnego, wewnętrznie zintegrowanego społeczeństwa oraz realnego rozwoju społeczno-ekonomicznego. Badania socjologiczne i politologiczne (np. klasyczne prace Roberta Putnama, Ronalda Ingleharta, Samuela Huntingtona) jednoznacznie wskazują, że to od edukacji zależy wysokość kapitału społecznego, realny wpływ organizacji społecznych, kształtowanie odpowiednich postaw ekonomicznych, a ostatecznie – jakość rządzenia i siła demokracji. Niezwykle przy tym istotne jest, co podkreśla się obecnie powszechnie, żeby edukacja, szczególnie ta publiczna, wyrównywała szanse i tym samym włączała reprezentantów różnych defawo-

ryzowanych i mniejszościowych grup. Druga funkcja edukacji to funkcja wyzwalająca, która odnosi się do rozwijania potencjału kreatywnego i osobistego każdego człowieka¹. Film w takim ujęciu ma znaczenie podwójne. Z jednej strony, potrzeba świadomej edukacji, żeby oglądać ze zrozumieniem wartościowe poznawczo produkcje. Z drugiej strony, sam film może być narzędziem edukacji społecznej – ze względu na swój popularnych charakter oraz atrakcyjność.

Ważnym aspektem edukacji filmowej powinna być kwestia określenia dostępności danych tytułów, aby młodzi ludzie obcowali z filmami, które mogą być dla nich wartościowe poznawczo, jednocześnie nie zagrażając ich zdrowiu psychicznemu i fizycznemu. Chodzi tu więc zarówno o to, czego oglądać się nie powinno, ale też o to, co oglądać można, warto albo wręcz należałoby zobaczyć. W wielu publikacjach, które zostaną przywołane w dalszych częściach opracowania, edukacja i szeroko rozumiane krzewienie świadomości społecznej, są ujęte jako warunek skuteczności regu-

¹ Zob.: B. Śliwerski, *Edukacja* [w:] T. Pilch (red.) *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*, t. 1, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2003.

lacji, a wręcz jako integralna część systemu ochrony małoletnich. Bowiem sam rating, weryfikacja wieku czy filtrowanie treści nie wystarczą, jeżeli:

- użytkownicy nie wiedzą, jak z nich korzystać,
- rodzice i opiekunowie nie rozumieją ich znaczenia,
- moderatorzy nie są przeszkoleni,
- instytucje nie prowadzą działań komunikacyjnych, w tym promocyjnych.

W kontekście współczesnych wyzwań wskazuje się także na konieczność prowadzenia edukacji cyfrowej – zarówno dla młodzieży, jak i rodziców oraz opiekunów, aby świadomie posługiwali się oni narzędziami oznakowywania i klasyfikowania treści, rozumieli zasadność ich wprowadzenia, a także potrafili poskarżyć się, jeżeli system nie działa właściwie (np. szkodliwa treść nie została oznaczona).

Autorzy niniejszej publikacji pojmują film nie tylko jako dzieło sztuki czy obiekt rozrywki, ale jako

medium, nośnik pewnych wartości, znaczeń, idei. Tym samym może być wpisany w szerszy system wielopoziomowej komunikacji społecznej². W jej ramach za pomocą filmów „dyskutują” ze sobą nie tylko twórcy i widzowie, ale kształtują kulturowy dyskurs publiczny również inni uczestnicy debaty publicznej: krytycy filmowi, nauczyciele i edukatorzy, działacze społeczni i polityczni, ale także piarowcy i marketingowcy. Na każdym poziomie na film można spoglądać z nieco innej perspektywy, przypisywać mu inne znaczenia, a wszystkie one przyczyniają się do bogactwa kultury filmowej na danym obszarze. W takim podejściu system ratingowy oraz stojące na jego straży organizacje branżowe i ich reprezentanci to jeszcze jedno ogniwo demokratycznego, a więc otwartego systemu filmowej komunikacji. Dzięki niemu można w bardziej pełny sposób wyzwolić edukacyjny potencjał filmu, a tym samym zapewnić jego skuteczność w zakresie podnoszenia świadomości obywatelskiej młodych ludzi.

Publikacja – Księga ratingu

² Zob. szerzej na temat takiej perspektywy: G. Jowett, J. M. Linton, *Movies as mass communication*, Sage, Newbury Park 1989, s. 16.

Niniejsza publikacja stanowi wypadkową powyższego spojrzenia na film i edukację oraz naturalną kontynuację wieloletniej działalności Zespołu Edukatorów Filmowych, ukierunkowanej na promowanie świadomego odbioru dzieł audiowizualnych przez młodego widza, wspieranie edukacji filmowej oraz wskazywanie dobrych praktyk w zakresie prezentowania treści filmowych dzieciom i młodzieży. Wychodząc naprzeciw aktualnym potrzebom społecznym, a także jako głos w dynamicznie rozwijającej się debacie publicznej, dotyczącej dostępności kultury i ochrony małoletnich odbiorców, autorzy niniejszego opracowania pragną zainicjować pogłębioną, ogólnopolską dyskusję na temat wprowadzenia jednolitego systemu klasyfikacji wiekowej filmów.

Księga ratingu stanowi próbę analizy teoretycznych podstaw funkcjonowania tego typu systemów, odnosząc się zarówno do istniejących modeli zagranicznych, jak i do realiów polskiego rynku filmowego. Jej celem jest prezentacja możliwych rozwiązań organizacyjnych i logistycznych, które mogłyby stać się punktem wyjścia do opracowania spójnego,

przejrzystego i społecznie użytecznego systemu ratingowego, odpowiadającego na potrzeby współczesnych odbiorców kultury audiowizualnej.

Autorzy opracowania – dr Kaja Łuczyńska, prof. dr hab. Katarzyna Krasoń, dr hab. Kamil Minkner, prof. UO – we współpracy z pozostałymi członkami Zespołu Edukatorów Filmowych, podjęli się zadania wypracowania ram koncepcyjnych i praktycznych dla systemu, który – przy odpowiednim wsparciu instytucjonalnym ze strony administracji publicznej oraz zaangażowaniu środowisk filmowych, edukacyjnych i kinowych – mógłby zostać wdrożony w Polsce. Publikacja jest efektem wieloletnich doświadczeń zespołu, wnikliwych obserwacji rynku oraz licznych rozmów z przedstawicielami branży filmowej, edukatorami, rodzicami, nauczycielami i samymi młodymi widzami.

Autorzy pragną podkreślić, że nie traktują *Księgi ratingu* jako zamkniętego projektu. To raczej punkt wyjścia – fundament, który powinien być rozwijany, modyfikowany i uzupełniany w dialogu ze środowiskami, zainteresowanymi

odpowiedzialnym i świadomym udostępnianiem treści filmowych dzieciom i młodzieży. Autorzy mają nadzieję, że niniejsze opracowanie stanie się impulsem do merytorycznej i konstruktywnej debaty, która doprowadzi do powstania jednolitego, rzetelnego i szeroko akceptowanego systemu klasyfikacji wiekowej – rozwiązania, które służyłoby nie tylko ochronie najmłodszych, ale również wzmacnianiu standardów odpowiedzialności i transparentności w polskiej kulturze filmowej.

Od ostrzeżeń do edukacji. O potrzebie ratingu filmowego i zasadach jego budowy

Wyobraźmy sobie taką scenkę. Rodzic prosto po pracy biegnie po dziecko do szkoły. Wspólnie jadą na zajęcia dodatkowe, a zaraz po nich na kolejne. Potem w domu, znów pod opieką rodzica, dziecko odrabia zadania domowe lub uczy się do zbliżającego sprawdzianu. Zwieńczeniem dnia ma być film, który dziecko chciałoby zobaczyć, bo jego kolega już go widział. Świadomy rodzic nie jest jednak pewny, czy dziecko samo może zobaczyć ten tytuł, bo z tego co słyszał, są w nim sceny przemocy. Zaniepokojony, zaczyna oglądać film, w pośpiechu, na podglądzie, ale robi się późno i dziś już seansu

nie będzie. A gdyby tak rodzic miał rzetelną informację, z jakimi treściami jego dziecko może się spotkać? Oszczędność czasu to tylko jedna z wielu pozytywnych konsekwencji takiego rozwiązania.

Tego rodzaju rzetelnych informacji dostarcza tzw. **rating**, którym zajmujemy się w niniejszej publikacji. Temat ten wymaga w pierwszej kolejności zdefiniowania kluczowych pojęć oraz ustalenia zakresu tematyki. Jest to tym bardziej istotne, że główna kategoria, którą chcemy w tej publikacji rozwinąć i propagować, a więc rating, jest

pojęciem niejednoznacznym i odnosi się do różnych zagadnień. Nawet jeżeli chodzi o czyste przypisywanie filmu do określonej kategorii wiekowej, sprawy są bardziej skomplikowane niż się wydaje. Ważna jest więc precyzja językowa, a w szczególności konceptualizacja pojęć. Dzięki temu możliwe będzie świadome posługiwanie się ratingiem jako narzędziem krzewienia szeroko rozumianej edukacji filmowej, a jeszcze szerzej – wiedzy społecznej. Za główny cel w tym zakresie należy uznać dostarczanie informacji, które pozwolą chronić bezpieczeństwo fizyczne i psychiczne dzieci.

Terminologia

Słowo *rating* pochodzi z języka angielskiego, a używane jest w języku polskim często bez tłumaczenia, w oryginalnym brzmieniu. Tymczasem, jest dość niejednoznaczne już w oryginale. Przykładowo słownik Cambridge tłumaczy rating m.in. jako:

→ miara tego, jak popularny jest ktoś lub coś;

→ obliczenie przez odpowiednią instytucję poziomu ryzyka inwestycji lub pożyczki;

→ miara jakości lub sukcesu czegoś lub szczególnych cech, jakie to coś posiada, zwłaszcza w porównaniu z innymi rzeczami tego samego typu³.

Jak widać, słowo rating wiąże się najczęściej z ocenianiem – nie tylko w wymiarze ilościowym, ale i jakościowym. Zarówno w tradycyjnych słownikach polsko-angielskich wydanych jakiś czas temu⁴, jak i w różnych współczesnych słownikach online⁵ pojawiają się tłumaczenia słowa rating jako *ocena* lub *wskaźnik*. Wydaje się, że szczególnie to drugie pojęcie jest adekwatne w naszych rozważaniach. We wspomnianym wcześniej słowniku Cambridge pojawia się w tym kontekście rozwinięcie ogólnego rozumienia ratingu jako *oceny jakościowej*. Co istotne pojawia się tu sformułowanie *rating system*, a jako przykład występuje odniesienie do przemocy

3 Hasło „rating” zamieszczone online na oficjalnej stronie słownika Cambridge: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rating> [pobrano 20.09.2025].

4 Collins. *Słownik polsko-angielski*, Polska Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1998, s. 359.

5 Zob. np.: <https://www.diki.pl/slownik-angielskiego?q=rating> [pobrano 20.09.2025].

występującej w programach telewizyjnych.

Słownikowe poszukiwania pozwalają na wskazanie prostej definicji albo odpowiedników w innym języku, ale nie oddają złożoności zagadnienia. Tym bardziej, że w omawianym przez nas kontekście, słowo rating czasami w ogóle nie występuje. Za przykład może tu służyć słownik PWN, a więc największy słownik języka polskiego, w którym zawarto dwa sposoby rozumienia ratingu: jako ocenę wiarygodności kredytowej oraz ocenę popularności na podstawie badań ankietowych⁶. Wydaje się, że w poszukiwaniu sensowych definicji ratingu, jako mechanizmu ochrony małoletnich przed nieodpowiednimi treściami, powinniśmy sięgnąć po akty prawne, a przede wszystkim stosowne regulacje Unii Europejskiej, które wyznaczają formalne i nadrzędne ramy także dla działalności ratingowej. Ale i tu napotykamy problemy, i to z nadrzędnymi terminami.

Po pierwsze, nawet jeżeli

w języku angielskim pojawia się w danej regulacji słowo „rating” to wcale nie oznacza, że słowo to pojawi się w języku polskim. Pamiętajmy, że poszczególne dokumenty UE są w większości tłumaczone na języki wszystkich krajów członkowskich, jednak bynajmniej nie gwarantuje to ich jednolitego brzmienia. Z taką sytuacją mamy do czynienia chociażby w Zaleceniu Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 20 grudnia 2006 r. w sprawie ochrony małoletnich. W angielskiej wersji występuje „rating or classification of audiovisual content”, a w języku polskim pojawia się już „ocena albo klasyfikacja treści audiowizualnych”⁷. Powiązanie pojęcia ratingu z klasyfikacją rozmaitych kategorii tematycznych jest bardzo częste w ramach omawianej problematyki. Po drugie, w istotnej dla naszych rozważań dyrektywie Parlamentu Europejskiego i Rady o audiowizualnych usługach medialnych z roku 2010 termin *rating* nie pada nawet w oryginale. Zamiast tego, mówi się o „systemach filtrowania

6 Sprawdzono wersję słownika PWN dostępną online. Zob.: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/rating.html> [pobrano 20.09.2025].

7 Zalecenie Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 20 grudnia 2006 r. w sprawie ochrony małoletnich, godności ludzkiej oraz prawa do odpowiedzi w odniesieniu do konkurencyjności europejskiego przemysłu audiowizualnego oraz internetowych usług informacyjnych. Dokument w obu wersjach językowych można znaleźć w: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/en/TXT/?uri=CELEX%3A32006H0952> [pobrano 20.09.2025]. W obu przypadkach interesujący nas termin pojawia się na stronie 2, w punkcie 14.

i oznaczania treści” w odniesieniu do nadrzędnej zasady „ochrony fizycznego, umysłowego i moralnego rozwoju małoletnich i ochrony godności ludzkiej”⁸. Z kolei w analogicznej dyrektywie unijnej z roku 2018, ale bardziej dostosowanej do czasów VOD i platform streamingowych, problem jest wyjaśniony bardziej opisowo; podane są również konkretne rozwiązania. Pierwsze zdanie w tym zakresie brzmi: „Aby umożliwić widzom, w tym rodzicom i małoletnim, podejmowanie świadomych decyzji dotyczących wyboru treści do oglądania, dostawcy usług medialnych muszą dostarczać odpowiednich informacji o treściach, które mogą zaszkodzić fizycznemu, psychicznemu lub moralnemu rozwojowi małoletnich”. A w kolejnym zdaniu pojawia się doprecyzowanie: „Można to zapewnić na przykład poprzez system oznaczeń treści, ostrzeżenie dźwiękowe, symbol wizualny lub

inne sposoby opisujące charakter treści”. Wymienione zapisy odnoszą się do problematyki ratingowej w omawianym przez nas rozumieniu, ale zamiast pojęcia rating pojawiają się inne sformułowania, jak chociażby „oznaczanie treści”, a w wersji angielskiej „content descriptors”⁹.

Termin „rating” w niewielkim stopniu jest więc kategorią stricte prawną, a bardziej wywodzi się on z doktryny, w tym z raportów ewaluacyjnych wypracowywanych przez unijne instytucje, a także z kodeksów powstających na drodze samoregulacji w poszczególnych państwach. i tak, w jednym z raportów Rady UE z roku 2003, odnośnie wykonywania zaleceń w zakresie ochrony małoletnich przed niepożądanymi treściami, pojawia się nie tylko określenie rating, ale nawet mocniejsze: „systemy ratingowe” i „praktyki ratingowe” oraz „system weryfikacji wieku”, który funkcjonuje

8 Dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych z dnia 10 marca 2010. Wszystkie wersje językowe zob.: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32010L0013&qid=1759220788553> [pobrano 20.09.2025].

9 Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2018/1808 z dnia 14 listopada 2018 r. zmieniająca dyrektywę 2010/13/UE w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych) ze względu na zmianę sytuacji na rynku. Wszystkie wersje językowe zob.: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32018L1808&qid=1759221130691> [pobrano 20.09.2025]. Zapisy, o który wspomniano w tekście są ujęte w punkcie 19 na stronie 4.

w języku angielskim jako „age rating system”¹⁰. W ujęciu, jakie proponuje omawiany raport, rating to już nie tylko zwykła ocena czy klasyfikacja treści audiowizualnych, ale bardziej nadrzędna kategoria systemowa, odnosząca się do zbioru różnych praktyk oznakowywania treści nieodpowiednich dla młodych ludzi. Dla autorów tego opracowania istotne znaczenie ma szczególnie działalność różnych branżowych organizacji w poszczególnych krajach. i tak np. w holenderskim, pionierskim systemie Kijkwijzer pojawiają się terminy: „ocena pod kątem wieku” (age ratings) oraz „oznaczanie treści” (content descriptors), a brytyjskie BBFC posługuje się takimi pojęciami, jak: „age ratings”, „informacja ratingowa” (rating information), ale również „klasyfikowanie treści” (classification of content). W systemie brytyjskim, a szerzej w terminologii angielskiej, popularne stało się ostatnio

także określenie „content advice”, które można przetłumaczyć jako porady dotyczące treści. Chodzi o bardziej konkretne opisy scen, które pozwalają doprecyzować, na czym np. polega przemoc w danym filmie i dlaczego w związku z tym ma on przypisaną określoną kategorię wieku. W wersji australijskiej występuje w tym zakresie określenie „consumer advice”. Warto dodać, że również w literaturze naukowej pojawia się, chociaż rzadko, pojęcie „rating” oraz „system ratingowy” w przedstawianym tu rozumieniu¹¹. Przykładowo, Douglas Gentile stwierdza, że w każdym systemie ratingowym chodzi o wsparcie rodziców w dostarczaniu odpowiednich treści dla ich dzieci, a zarazem ich ochronę¹².

Mając na uwadze wspomniane raporty, opracowania naukowe, a także dotychczasową polską praktykę, w tym również działalność Zespołu Edukatorów

10 *Second Evaluation Report from the Commission to the Council and the European Parliament on the application of Council Recommendation of 24 September 1998 concerning the protection of minors and human dignity*, 12.12.2003. Wersja angielska zob: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52003DC0776> [pobrano 20.09.2025].

11 Opracowań naukowych na temat ratingu jest stosunkowo niewiele. Inspirujące uwagi można znaleźć m.in. w: D. A. Gentile, J. Humphrey, D. A. Walsh, *Media Ratings for Movies, Music, Video Games, and Television: a Review of the Research and Recommendations for Improvements*, „Adolescent Medicine Clinics” 2005, t.16, nr 2, s. 427–446.

12 D. A. Gentile, *The Rating Systems for Media Products* [w:] S. L. Calvert, B. J. Wilson, *The handbook of children, media, and development*, Wiley-Blackwell, Chichester 2008, s. 527–551.

Filmowych, zdecydowaliśmy się zastosować do naszych rozważań jako nadrzędną kategorię: „system ratingowy”. Obejmuje wszystkie wspomniane wyżej praktyki, a więc przyporządkowywanie wieku, oznaczenia i klasyfikowanie treści oraz ich opisy, a także inne rozwiązania, które proponujemy w dalszej części tego opracowania. W ratingu filmów oraz innych produktów audiowizualnych nie chodzi więc o zwykłą ocenę filmu pod kątem odpowiedniego przypisywania wieku. Należy to pojęcie ujmować wielowymiarowo i kompleksowo, jako kategorię określającą zbiór informacyjnych narzędzi, wzmacniających bezpieczeństwo i rozwijających świadomość młodych widzów. Rating należy przy tym ujmować systemowo, a to oznacza, że mówimy o działalności zorganizowanej, sformalizowanej, uporządkowanej, możliwej do zastosowania według powtarzalnych procedur.

Ramy formalne

Pozostańmy jeszcze przed moment w klimacie rozważań prawnych. Pozwoli nam on zrozumieć mechanikę budowania systemu ratingowego w Unii Europejskiej w zakresie nadrzędnych ram

prawnych, które wyznaczają zasady dla regulacji w poszczególnych krajach.

Generalna logika legislacyjna

Rating to jakościowa ocena danego filmu pod kątem tego, czy jest on odpowiedni dla osób niepełnoletnich. Ocena ta może obejmować przypisanie do określonej kategorii wiekowej, a także różne oznaczenia i słowa kluczowe, wskazujące na rodzaj niepożądanego treści. w wielu krajach ocena ta ma charakter systemowy, ponieważ jest częścią sformalizowanych i uznanych przez branżę filmową zasad związanych z dystrybucją filmową.

w UE (podobnie zresztą od lat działa to w USA) odnośnie ratingu jest taka, że na poziomie ponadpaństwowych regulacji i zaleceń unijnych tworzy się jedynie ogólne ramy formalne wraz z fundamentalnymi zasadami, które winny być respektowane oraz nadrzędnymi mechanizmami, które powinny stać na straży tych

zasad. Konkretnie rozwiązania oraz sposób ich wdrażania zależą jednak od samych państw. Unia zaleca w tym zakresie daleko idącą **samoregulację i współregulację**. w obu przypadkach to sama branża bierze na siebie (współ) odpowiedzialność za tworzenie systemu ratingowego oraz jego sprawne funkcjonowanie. Głównymi podmiotami w tym zakresie są różne krajowe organizacje, wyspecjalizowane w zakresie jakościowej oceny filmów.

Pozytywną stroną takiego systemu jest jego elastyczność oraz możliwość dostosowania do lokalnych uwarunkowań społeczno-kulturowych. Negatywną stroną, na co niejednokrotnie wskazuje się w różnych opracowaniach naukowych i raportach, jest brak spójności różnych mechanizmów i rozwiązań w poszczególnych państwach, a nawet w ramach danego państwa w zależności od medium¹³. We wspomnianym powyżej raporcie ewaluacyjnym z 2003 roku

zwrócono uwagę, że w kontekście narastającej globalizacji i ujednolicania różnych treści sytuacja braku spójności systemów ratingowych w poszczególnych krajach musi ulec zmianie. Dlatego w ostatnich latach w niektórych państwach, jak chociażby Niemcy, samoregulacja została niejako wtórnie sformalizowana prawnie przez państwo. Tym samym, oddolna działalność branżowa uzyskuje odgórne wzmocnienie prawne. Unijni analitycy podkreślają także, że istotnym składnikiem poprawnego funkcjonowania systemu powinna być edukacja filmowa, dzięki której będzie można podnosić świadomość wszystkich stron biorących udział w komunikacji filmowej.

Jednym z pierwszych unijnych aktów formalnych odnośnie ratingu była rekomendacja Rady UE z 1998 roku¹⁴ oraz niejako uaktualniające zalecenie z 2006 roku¹⁵, w których stosownymi zapisami objęto także treści internetowe. w obu dokumentach zawarto m.in.

13 D. A. Gentile, *The Rating Systems for Media Products...*, s. 535 i n.

14 *Council Recommendation of 24 September 1998 on the development of the competitiveness of the European audiovisual and information services industry by promoting national frameworks aimed at achieving a comparable and effective level of protection of minors and human dignity*. Zob.: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:31998H0560> [pobrano 20.09.2025].

15 Zob. przypis 5.

propozycje dotyczące ochrony nieletnich oraz godności ludzkiej, co miało stanowić integralną składową rozwoju przemysłu audiowizualnego. Wśród tych rozwiązań znalazły się m.in.: plansze ostrzegające przed szkodliwymi treściami (warning page), sygnały wizualne oraz dźwiękowe, opisowe etykiety (descriptive labelling) lub opisowe symbole, klasyfikacja treści niepożądanych dla młodych widzów, a także systemy weryfikacji wieku. w zaleceniu z 2006 roku pisze się także dodatkowo o konieczności wprowadzenia komunikatów „wskazujących na aspekt treści będący przyczyną danego ograniczenia wiekowego”. Inną ważną propozycją było wzmacnianie systemów kontroli rodzicielskiej, np. poprzez wdrażanie różnych mechanizmów filtrujących. Jednocześnie uznano dwa obszary za szczególnie konieczne do monitorowania: przemoc oraz pornografię. w zaleceniu z 2006 roku podkreśla się dodatkowo konieczność ochrony przed treściami jawnie dyskryminacyjnymi ze względu na rasę, płeć, pochodzenie, orientację seksualną itp.

w zaleceniu tym podkreślono również, że samoregulacja może nie wystarczyć. Jak uznano, rozwój przemysłu audiowizualnego „powinien opierać się na ciągłym dialogu między prawodawcami krajowymi i europejskimi, organami regulacyjnymi, przemysłem, stowarzyszeniami, obywatelami i podmiotami reprezentującymi społeczeństwo obywatelskie”¹⁶.

Omówione zalecenia uległy realnemu wzmocnieniu formalnemu w unijnych dyrektywach. Należy pamiętać, że w hierarchii aktów prawnych Unii Europejskiej dyrektywa są aktami prawnymi o mocy wiążącej, które ustanawiają cel, do którego mają dążyć państwa członkowskie, jednak bez szczegółowego określania metod jego osiągnięcia. Przełomem odnośnie systemu ratingowego była wspólna dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych, przyjęta przez Parlament i Radę UE z 10 marca 2010, znówelizowana, a przede wszystkim skonkretyzowana i poszerzona dyrektywą z 14 listopada 2018¹⁷ roku. W tej pierwszej podkreślono

16 Zalecenie Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 20 grudnia 2006 r. w sprawie ochrony małoletnich..., s. 2.

17 Zob. przypis 6 i 7.

konieczność ochrony małoletnich przed szkodliwymi treściami, ale w jej właściwych przepisach nie wprowadzono żadnych konkretnych rozwiązań czy mechanizmów. Dopiero w akcie z 2018 roku takie przepisy się znalazły. w tym celu rozszerzono przede wszystkim rozdział 6 pierwotnej dyrektywy o artykuł 6a, w którym wskazano środki, które są istotne, aby zabezpieczyć małoletnich przed dostępem do takich audiowizualnych usług medialnych, które mogą zaszkodzić ich moralnemu, fizycznemu lub psychicznemu rozwojowi. Jak wskazano: „Środki te mogą obejmować wybór godzin nadawania, narzędzia weryfikacji wieku lub inne rozwiązania techniczne. Muszą być [one] proporcjonalne do potencjalnej szkodliwości audycji”¹⁸. Następnie, w artykule 28b wskazano środki, które należy wdrożyć, aby zabezpieczyć młodych przed szkodliwymi dla nich treściami, które mogą im grozić na platformach udostępniania wideo. Tym samym temu nowemu wówczas medium poświęcono specjalne miejsce. w tym celu szczególnie zajęto się kilkoma kwestiami.

Po pierwsze, zwrócono uwagę na konieczność stworzenia przejrzystych mechanizmów, umożliwiających sygnalizowanie dostawcom platformy treści szkodliwych dla młodych widzów. Po drugie, uznano za konieczne stworzenie systemu weryfikacji wieku. Po trzecie, zapisano postanowienia dotyczące zapewnienia systemów kontroli rodzicielskiej. Po czwarte, wpisano w dyrektywę konieczność stworzenia i obsługi systemów, umożliwiających użytkownikom platformy ocenę treści szkodliwych. Przepis ten był wprawdzie bardzo ogólny, ale czytając go szerzej w kontekście dotychczasowej praktyki unijnej, w tym właśnie miejscu można umieścić konkretne rozwiązania dotyczące identyfikacji, oceny i klasyfikacji treści szkodliwych dla młodych widzów. Można go zresztą powiązać z przesłanką nr 19 omawianej dyrektywy z 2018 roku, która odnośnie systemu zabezpieczeń przed szkodliwymi treściami wskazywała na oznaczenia treści, ostrzeżenia dźwiękowe, symbol wizualny lub inne sposoby opisujące charakter zagrożeń. Po piąte, uznano za konieczne stworzenie

18 Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2018/1808 z dnia 14 listopada 2018 r..., s. 15.

przejrzystego mechanizmu przyjmowania i rozpatrywania skarg użytkowników do dostawcy danej platformy w odniesieniu do wdrażania przedstawionych środków. i wreszcie, po szóste, za istotny element właściwego funkcjonowania systemu uznano oferowanie „narzędzi kształtowania umiejętności korzystania z mediów oraz podnoszenie świadomości użytkowników odnośnie tych narzędzi”. Wszystkie przywołane tu narzędzia i proponowane rozwiązania należy uznać za fundament budowy systemu ratingowego, chociaż wypełnienie go treścią w każdym przypadku może być nieco odmienne.

Z raportu Komisji UE z 2020 roku, sporządzonego w celu monitoringu unijnej ochrony małoletnich przed niepożądanymi treściami w utworach audiowizualnych wynika, że w wielu państwach nie wprowadzono dodatkowych przepisów prawnych, zapewniających ochronę małoletnich korzystających z usług mediów tradycyjnych oraz na żądanie, jak nakazywałyto przepisy dyrektywy z 2010 roku¹⁹. Niektóre

państwa członkowskie wzmocniły jednak tę ochronę. Polegało to na rozszerzeniu środków przewidzianych dla tzw. usług linearnych (nadawca decyduje o kolejności i czasie emisji treści, jak w tradycyjnej telewizji) również na usługi na żądanie. w dużej mierze wzmocnienie to odnosiło się w szczególności do systemów klasyfikacji treści, weryfikacji wieku i kontroli rodzicielskiej. z raportu wynika, że w momencie jego publikacji, a więc stosunkowo niedawno, były to ciągle działania niewystarczające. Co więcej, okazało się, że w większości państw członkowskich monitorowanie było prowadzone na podstawie skarg lub z własnej inicjatywy organów, jeśli istniały podstawy, by podejrzewać, że doszło do naruszenia. Tylko kilka państw członkowskich prowadziło **systematyczny monitoring**, koncentrując się na przestrzeganiu wymogów ochrony małoletnich w usługach linearnych. Te zaniechania pokazują zarazem skalę wyzwań. Nie chodzi tylko o stworzenie rzetelnego systemu ratingowego. Chodzi o zapewnienie jego **realnego funkcjonowania wraz z mechanizmami kontroli**.

19 Reporting on the application of Directive 2010/13/EU “Audiovisual Media Services Directive” for the period 2014-2019, European Commission, Brussels, 13.10.2020.

Rekomendacje, jak zapewnić sprawne działanie systemu ratingowego, zawiera jeden z najnowszych i najbardziej szczegółowych unijnych raportów w tym zakresie. Został on przedstawiony w 2024 roku, przygotowała go Europejska Grupa Regulatorów ds. Audiowizualnych Usług Medialnych (ERGA)²⁰. Skupia ona szefów i przedstawicieli wysokiego szczebla niezależnych krajowych organów regulacyjnych w dziedzinie usług audiowizualnych. Doradzają oni Komisji w sprawach wdrażania dyrektywy o audiowizualnych usługach medialnych. Raport, o którym mowa, dotyczy środków zapewnienia bezpieczeństwa online w zakresie ochrony nieletnich. Warto omówić jego rekomendacje w zakresie systemu ratingowego, ponieważ nie dotyczą one lakonicznego opracowania ogólnych pomysłów, ale wskazują na różne zagrożenia i wyzwania, jakie są związane z określonymi rozwiązaniami.

Jeżeli chodzi o weryfikację wieku, raport wskazuje na koniecz-

ność zapewnienia **efektywności rozwiązań** tak, żeby blokady i zabezpieczenia nie były omijane. Ważną kwestią jest także **problem prywatności i bezpieczeństwa danych**. w raporcie podkreślono, że mechanizmy age ratings nie mogą być inwazyjne dla użytkownika. w tym celu wskazano za zasadne wypracowanie rozwiązań odnośnie **certyfikacji systemów weryfikacji wieku** oraz dobrowolnych audytów certyfikacyjnych, które mogłyby zwiększyć zaufanie użytkowników i przejrzystość funkcjonowania poszczególnych rozwiązań. Uznano także, że konieczne jest wielowymiarowe działanie na rzecz akceptacji społecznej, a środkiem do tego powinna być m.in. edukacja, bez której systemy weryfikacji wieku mogą być postrzegane jako nadmierna ingerencja w prywatność użytkowników. w ten sposób pojawia się w dyskusji na temat ratingu niezwykle istotny aspekt kosztów społecznych. Pozornie wydaje się, że ochrona małoletnich powinna być powszechnie akceptowanym dobrem. Tymczasem okazuje się ona obciążona różnymi

20 Zob.: *Report on measures and online safety features for the Protection of Minors. a follow-up to last year's assessment of the measures adopted by audiovisual media service providers and video-sharing platforms, including age verification tools, criteria for content flagging and parental control*, ERGA Subgroup 1, 2024. Wersja online: https://media-board.europa.eu/document/download/042b2729-63ae-4170-b30c-bff52490129f_en?filename=SG1-WS1-Protection-of-Minors_final.pdf [pobrano 20.09.2025].

wyzwaniami, a naruszanie prywatności to tylko jedno z nich. Wrócimy jeszcze do tego wątku.

Wśród najważniejszych zapisów odnośnie systemu ratingowego, o których mówi omawiany raport z 2024, są również rekomendacje dotyczące opisywania i klasyfikowania treści szkodliwych w utworach audiowizualnych. Autorzy raportu posługują się w tym zakresie pojęciem **flagowania**. Warto przyrzeć się najważniejszym sugestiom z tego obszaru, ponieważ poszerzają one realnie dyskusję na ten temat. Po pierwsze, podkreśla się konieczność wypracowania jasnych i spójnych wytycznych dla oznaczania treści szkodliwych. Środkiem do tego celu ma być tworzenie jednolitych i klarownych kryteriów flagowania treści, a także szkolenie moderatorów w rozpoznawaniu różnych typów treści. Po drugie, uznano za istotne testowanie i wdrażanie zaawansowanych narzędzi detekcji treści. Istotne jest w tym zakresie łączenie metod AI z analizami podejmowanymi przez ludzi. Co ważne, raport jednak podkreśla, że to **człowiek powinien być zawsze ostateczną instancją** (temat ten powróci w jednym z kolejnych rozdziałów,

dotyczących wykorzystywania nowych technologii w systemach ratingowych). Chodzi szczególnie o sytuacje bardziej wyrafinowanego rozumienia kontekstu, a także metafor i symboli. Po trzecie, w raporcie podkreślono znaczenie współpracy między regulatorami i podmiotami zewnętrznymi. Ważna jest tu wymiana narzędzi, standardów i najlepszych praktyk między państwami i platformami, partnerstwa z firmami prywatnymi lub organizacjami monitorującymi treści, a także redukcja barier technicznych i finansowych. Po czwarte, autorzy raportu wskazują na konieczność niezależnego nadzoru nad systemem oraz domagają się zapewnienia transparentnego komunikowania kryteriów i procesów flagowania/ oznaczania treści. i wreszcie po piąte, niezbędne jest ciągłe dostosowanie systemu do nowych treści i zagrożeń. Za istotne uznano w tym zakresie także tworzenie regularnych ocen skuteczności narzędzi, kryteriów opisywania i klasyfikowania.

Na koniec tych formalnych rozważań należy poczynić jeszcze jedną uwagę. Otóż na omawiane tu ramy pojęciowe i formalne funkcjonowania systemu ratingowego, zarówno

w jego wymiarze regulacyjnym jak i samoregulacyjnym, należy nałożyć jeszcze **uwarunkowania społeczno-kulturowe**. Sprawia to, że czym innym jest teoretyczne wyodrębnienie danej szkodliwej treści, a czym innym realne przypisanie filmu do określonej kategorii wiekowej. Przypatrzmy się przypadkowi filmu Christophera Nolana *Mroczny rycerz* z 2008 roku przez pryzmat ocen dokonanych w ramach systemu holenderskiego i brytyjskiego. w obu przypadkach wyodrębniono mniej więcej te same kategorie treści szkodliwych dla młodych widzów, jak seks, przemoc, strach, wulgarny język czy używki. Niemniej jednak, w ramach systemu Kijkwijzer film otrzymał kategorię od lat 16, a w ramach brytyjskiego BBFC uznano, że mogą go legalnie oglądać widzowie od 12 roku życia. Powodem obniżenia wieku w systemie brytyjskim był m.in. fantastyczny kostium opowieści oraz brak szczegółów

ukazywanej przemocy.

Powyższy przykład dowodzi, jak trudno jest stworzyć jeden spójny system ratingowy nawet w grupie państw, między którymi różnice kulturowe wprowadzie występują, nie są one jednak znaczące ze względu na mocno ugruntowany katalog tych samych podstawowych wartości. Nie wystarczą tu ani odgórne regulacje, które są zbyt ogólne, ani nawet oddolne praktyki. Trzeba budować międzynarodowy dialog, który z biegiem czasu uporządkuje poszczególne rozwiązania. z drugiej strony, z uwagi na różne społeczne i kulturowe konteksty i doświadczenia, należy dopuścić możliwość odmiennych kategoryzacji, szczególnie wieku, w poszczególnych państwach. Niezwykle istotną praktyką uzupełniającą jest także **edukacja kulturalna**, aby nie traktować systemu ratingowego jako zbioru narzuconych sztywno nakazów i zakazów.

Nie wystarczy postawić liczby przy tytule filmu. Rating wymaga konkretnych narzędzi, a do ich stosowania potrzebne są wiedza, świadomość i odpowiedzialność wszystkich stron. Niemniej, ze względu na różnice kulturowe, nawet te same oznaczenia i słowa kluczowe mogą być podstawą przypisania danego filmu do różnych kategorii wiekowych w poszczególnych krajach. Dlatego tak ważna jest samoregulacja, a nie narzucanie odgórnego systemu, takiego samego dla wszystkich.

Cenzura a rating

Czytający, który spogląda na omawianą tu problematykę ogólnie i powierzchownie, może uznać, że ograniczanie dostępu do pewnych treści narusza swobody obywatelskie, a wręcz jest pewną formą cenzorskiej restrykcji. To stary spór o zakres ingerencji instytucji publicznych w prywatność obywateli. Niektórzy twierdzą, że jednostka zawsze powinna mieć prawo wyboru. Nie ma tu znaczenia, czy chodzi o zapinanie pasów, używki, szczepionki, czy nieprzyzwoite lub przemocowe treści w filmach. w związku z tym w odniesieniu do dzieci jedynymi osobami, które powinny regulować dostęp do różnych treści, są rodzice, którzy działają zgodnie z własnym systemem wartości. Takie podejście jest z reguły przeciwne nie tylko wszelkim regulacjom i restrykcjom rządowym, ale także każdej oddolnej samoregulacji, która ma tendencje do wtórnego formalizowania. Rządzący w demokratycznych państwach liberalnych, w większości nurtów politycznych, uznali jednak takie rozumowanie za ograniczające. Wyrazem tego jest założenie, iż wolność jednostki nie jest absolutna i kończy się tam, gdzie

zaczyna wolność innej jednostki. w Międzynarodowym Pakcie Praw Obywatelskich i Politycznych mówi się wprost, w artykułach 18 i 19, że ograniczenia wolności myśli, wyrażania opinii czy przekonań są możliwe, jeśli przewiduje je prawo i są konieczne dla **zdrowia, moralności, bezpieczeństwa publicznego albo podstawowych praw i wolności innych osób.**

To, że wolność nie jest wartością absolutną, dobrze widać przez pryzmat prawa do wolności wypowiedzi. Pozornie może się bowiem wydawać, że rating prowadzi do ograniczeń w tym zakresie. Nie jest to jednak pogląd słuszny. Istnieją nadrzędne regulacje, które mocno chronią wypowiedzi artystyczne. Obowiązująca w krajach europejskich, w tym w Polsce, Europejska Konwencja Praw Człowieka (EKPCz) stwierdza w art. 10: „Każdy ma prawo do wolności wyrażania opinii”. Chodzi tu także o otrzymywanie i przekazywanie informacji oraz idei wszelkimi środkami. Zgodnie z ustępem 1 tego artykułu obejmuje on także **ekspresję artystyczną**, a więc literaturę, teatr, film, sztuki wizualne i nowe media. Co więcej, również kluczowe dyrektywy unijne, jak omawiana w tym rozdziale

dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych, jednoznacznie wskazują na konieczność **zachowania równowagi** „pomiędzy ochroną praw jednostki z jednej strony, a wolnością wypowiedzi z drugiej strony”. Ale można spojrzeć na omawiany problem także inaczej. Otóż, ekspresja artystyczna nie jest absolutna. Nie można ją wytłumaczyć propagowania każdej treści. w EKPCz wspomina się m.in. o uzasadnionych celach (np. ochrona moralności, zdrowia, praw innych osób, porządku publicznego) oraz wskazuje, że ograniczenia wolności wypowiedzi powinny być proporcjonalne i konieczne w społeczeństwie demokratycznym. Jeżeli więc konwencja przewiduje proporcjonalne ograniczenia, to tym bardziej rating można w ten zakres wpisać, skoro w tym przypadku nie mówi się tak naprawdę o ograniczeniach powszechnych (dla wszystkich osób w danym państwie), ale wyłącznie dla niektórych grup (osoby niepełnoletnie).

W kontekście omawianej tu dyskusji można również rozpatrzyć zagadnienie relacji

ratingu z cenzurą. Kwestia ta nie jest bynajmniej taka abstrakcyjna. Nawet nie wchodząc w skrajności, można dostrzec pewne podobieństwa między systemami opisywania i klasyfikowania treści w utworach audiowizualnych a cenzurą. Pierwsze, co rzuca się w oczy, to podobne kryteria tematyczne. Jak dowodzi w swojej pracy 125 zakazanych filmów Dawn B. Sova, do najbardziej typowych powodów zarzutów cenzorskich wobec filmów amerykańskich należały odniesienia do seksu i brutalności, jak również określone treści polityczne i religijne. Rozbudowaną grupą były także treści społeczne, wśród których pod szczególną kontrolą były sceny rasizmu, mieszania ras, aborcji, kontroli urodzeń, związków partnerskich, zażywania narkotyków, homoseksualizmu²¹. Niemal wszystkie te treści mogą być współcześnie uznane za kontrowersyjne, sporne lub wrażliwe, a czasami wprost nieodpowiednie dla młodych widzów. Oczywiście czasy się zmieniają, jak również normy kulturowe, a co za tym idzie – postrzeganie różnych problemów. Wśród podobieństw można wymienić także swoistą

21 D. B. Sova, *125 zakazanych filmów. Historia cenzury w filmie*, Świat Książki, Warszawa 2006, s. 438–439.

autocenzurę, zwłaszcza jeżeli jako punkt odniesienia weźmiemy samoregulacyjne kodeksy, jak w przypadku tzw. Kodeksu Haysa w USA, który obowiązywał w formie twardej do lat 50. XX wieku, a w bardziej zmiękczonej jeszcze do końca lat 60. w przypadku takiego rozwiązania sama branża filmowa brała na siebie odpowiedzialność zapisania i przestrzegania pewnych reguł, co wyrażało się w unikaniu pokazywania pewnego rodzaju scen²². Potwierdzeniem ich braku był specjalny certyfikat. Niezastosowanie się do tych zasad groziło grzywną ze strony organizacji branżowej, ale jeszcze gorszy byłby potencjalny bojkot kinarzy, którzy w obawie przed protestami społecznymi unikali dystrybucji filmów bez certyfikatu. w praktyce prowadziło to do swego rodzaju artystycznej samokontroli, bowiem producenci w obawie przed bojkotem wymuszali na twórcach unikanie pewnego rodzaju scen. Do pewnego stopnia podobnie jest w przypadku ratingu. w tym przypadku producentom i dystrybutorom zależało na możliwie niskiej kategorii

wiekowej, ponieważ gwarantuje to szerszy dostęp do filmu, a więc potencjalnie wyższe zyski. a to z kolei, z założenia, może wpływać na zmiękczenie przekazu. Na tym jednak podobieństwa się kończą, a różnice, które poniżej przedstawiamy, są na tyle wyraziste, że nie pozwalają mówić o tym, że mamy do czynienia ze zjawiskami tożsamymi.

Wskazując różnice pomiędzy cenzurą a ratingiem należy stwierdzić, że, po pierwsze, cenzura opiera się na nakazach i zakazach – obojętnie, czy chodzi o cenzurę rządową, wyroki sądowe, działalność organizacji branżowych w ramach samoregulacji, czy też presję społecznych lub politycznych grup interesu. w każdej jej formie zawsze chodzi o „arbitralnie stosowane reguły mówiące o tym, co może lub nie może być powiedziane lub pokazane”²³. w przypadku ratingu chodzi o informowanie, oznaczanie, tagowanie, klasyfikowanie treści. Ewentualne zakazy nie wynikają z samego ratingu, ale z nadrzędnych i ogólnych

22 Szerzej na temat cenzury, w tym autocenzury, w filmie zob.: A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany: cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

23 Tamże, s. 23.

reguł prawa, które obowiązują wszystkich – bez względu na formę przekazu. Po drugie, w przypadku cenzury dąży się w dużej mierze do eliminacji danej treści z przestrzeni publicznej. Natomiast przy ratingu chodzi o monitoring treści, który ma prowadzić jedynie do ograniczonego dostępu dla osób młodych, ewentualnie ma za zadanie ostrzegać osoby szczególnie wrażliwe przed treściami wulgarnymi lub mogącymi wywołać silny stres. Pouczające są w tym zakresie analizy dotyczące wpływu ratingu na box office. Jak wynika z badań,

restrykcyjny rating może wpłynąć na weekend otwarcia, ale nie na wynik całościowy. Oznacza to m.in., że nie wpływa on aż tak bardzo na dostępność filmu, jak dzieje się to w przypadku nawet autocenzury²⁴. Po trzecie, w przypadku cenzury – zarówno w wersji rządowej czy też oddolnej samoregulacji, za niedostosowanie się do systemu obowiązują nierzadko poważne sankcje prawne lub ekonomiczne. w przypadku ratingu, sankcje najczęściej nie występują, a system funkcjonuje w ramach ogólnych reguł prawa.

24 M. Leenders, J. Eliashberg, *The antecedents and consequences of restrictive age-based ratings in the global motion picture industry*, „International Journal of Research in Marketing” 2011, t.28, nr 4, s. 367–377.

Cenzura a rating - podobieństwa i różnice

Aspekt	Cenzura	Rating
PODOBIENSTWA - dotyczą wyłącznie autocenzury		
Cel	Przypisanie filmu do określonej grupy, np. według wieku ze względu na obecność scen dotyczących przemocy lub pornografii.	Przypisanie filmu do określonej grupy wiekowej z powodu scen nieodpowiednich, spornych lub zbyt wrażliwych dla młodych widzów.
Mechanizm	Branża filmowa sama przyjmuje odpowiedzialność za przestrzeganie zasad.	Dystrybutorzy dobrowolnie dostosowują się do założeń systemu ratingowego wypracowanego przez ekspertów związanych z branżą.
Sposób regulacji	W przypadku autocenzury mamy do czynienia z samoregulacją, której przejawem są różnego rodzaju branżowe kodeksy, jak np. tzw. Kodeks Haysa.	Niemal wyłącznie oddolna samoregulacja, której przejawem są ratingowe zestawy dobrych praktyk opracowane przez organizacje eksperckie.
Skutek	Obawa przed stratami ekonomicznymi (bojkot, ograniczenie dystrybucji) prowadzi do zmiękczenia przekazu.	Może prowadzić do łagodzenia scen w filmie już na poziomie scenariuszowym, a także realizacyjnym w celu uzyskania niższej kategorii wiekowej, a tym samym chęci dotarcia do szerszej publiczności.

Aspekt	Cenzura	Rating
RÓŻNICE - dotyczą każdej formy cenzury		
Cel	Eliminacja treści z przestrzeni publicznej.	Informowanie i klasyfikowanie treści.
Mechanizm	Nakazy i zakazy – arbitralnie stosowane reguły mówiące, co wolno, a czego nie wolno pokazywać.	Oznaczanie treści (wiek, piktogramy, ostrzeżenia), bez arbitralnego zakazu.
Skutki	Treści kontrowersyjne mogą zostać całkowicie zablokowane.	Treści pozostają dostępne, ale z ograniczeniami wiekowymi lub ostrzeżeniami.
Sankcje	Często poważne: prawne, ekonomiczne, bojkot dystrybucyjny.	Zazwyczaj brak sankcji bezpośrednich; nacisk na edukację i kształtowanie świadomości.
Relacja do prawa	Cenzura może działać jako narzędzie rządowe lub presji społeczno-politycznej.	Rating działa w ramach ogólnych reguł prawa – nie tworzy zakazów, tylko wspiera ich stosowanie.

Jak widać z powyższego zestawienia rating opiera się na zupełnie innych założeniach niż cenzura (w każdej formie), a najważniejsze wartości, jakie się z nim wiążą, dotyczą edukacji i poszerzania świadomości poprzez dostarczanie rzetelnej informacji.

Przegląd dobrych praktyk

Wiele państw na świecie wypracowało własne, sprawnie funkcjonujące systemy ratingowe, dostosowane do lokalnych uwarunkowań i potrzeb. Celem niniejszej publikacji nie jest tworzenie rozwiązania od podstaw ani „wymyślanie koła na nowo” – przeciwnie, pragniemy czerpać z bogactwa wiedzy i doświadczeń zgromadzonych w innych regionach świata.

W niniejszym rozdziale prezentujemy zestawienie najbardziej interesujących i powszechnie rozpoznawalnych systemów ratingowych, które – naszym zdaniem – mogą stanowić cenną inspirację do dalszych prac. Opisy te powstały w oparciu o szczegółową kwerendę źródeł tradycyjnych oraz internetowych, a także rozmowy z przedstawicielami instytucji zaangażowanych w tworzenie lub wdrażanie omawianych systemów.

Z tego miejsca pragniemy serdecznie podziękować wszystkim osobom, które poświęciły swój czas na rozmowy z nami. Dzięki tym bezpośrednim kontaktom mogliśmy zyskać unikalny wgląd w funkcjonowanie różnych systemów ratingowych, poznać kulisy ich działania oraz praktyczne aspekty ich wdrażania i stosowania. Ich wiedza, doświadczenie i gotowość do dzielenia się informacjami były dla nas nieocenionym źródłem inspiracji.

Niderlandy (NICAM)

NICAM, czyli Netherlands Institute for the Classification of Audiovisual Media, to organizacja działająca na zasadzie fundacji, zrzeszająca ponad 3000 podmiotów sektora audiowizualnego. Współpracują z nią stacje telewizyjne, dystrybutorzy filmowi, platformy streamingowe oraz kina.

Najbardziej rozpoznawalnym projektem NICAM jest system Kijkwijzer, który od 2001 roku z powodzeniem funkcjonuje w Niderlandach. System ten został również zaadaptowany przez inne kraje – jak Słowenia – a niektóre państwa, jak np. Turcja, tworzą własne systemy ratingowe w porozumieniu i ścisłej współpracy z NICAM. Warto dodać, że instytut zajmuje się także klasyfikacją gier wideo, o czym szerzej piszemy w podrozdziale dotyczącym systemu PEGI.

Inspiracją do stworzenia Kijkwijzera była rezolucja Rady Unii Europejskiej, w której zarekomendowano państwom członkowskim wprowadzenie systemów klasyfikacji treści audiowizualnych w celu ochrony młodych odbiorców. Od początku zakładano, że w Holandii system ten powstanie w oparciu o samoregulację – to rynek miał samodzielnie wypracować i wdrożyć odpowiednie rozwiązania. Ta oddolna inicjatywa została jednak wsparta przepisami prawa medialnego (Mediawet) oraz karnego (Wetboek van Strafrecht). Szczególne znaczenie miał artykuł 240, który wprost zakazywał rozpowszechniania szkodliwych treści medialnych. Przepis ten pozostaje w mocy do dziś, a jego praktyczne zastosowanie widać m.in. w działalności kin, których pracownicy są zobligowani do sprawdzania wieku widzów w przypadku filmów z kategorii 16+ i 18+.

Podmioty działające na rynku audiowizualnym mogą uzyskać afiliację przy NICAM. w zamian za określoną opłatę mają możliwość klasyfikowania swoich produkcji zgodnie z przyjętym standardem. Wysokość opłaty zależy od wielkości przedsiębiorstwa oraz liczby zgłaszanych do oceny treści – streamingowy gigant zapłaci znacznie więcej niż mała firma dystrybucyjna. Finansowanie NICAM pochodzi w równych częściach z tych opłat oraz z dotacji państwowych.

Każda afiliowana organizacja dysponuje odpowiednio przeszkolonymi pracownikami (tzw. koderami), którzy są uprawnieni do wypełniania

szczegółowego kwestionariusza online. Formularz zawiera około 60 pytań opracowanych przez ekspertów. Na podstawie wyników tej ankiety pracownicy NICAM przyznają danej produkcji odpowiedni rating.

System klasyfikacji **Kijkwijzer** składa się z dwóch głównych elementów:

1. Ograniczenia wiekowe (age ratings):

Dla wszystkich (AL) / 6 / 9 / 12 / 14 / 16 / 18

Kategorie te są komunikowane za pomocą graficznych symboli, zawierających liczbę wskazującą minimalny wiek widza. Większość kategorii funkcjonuje od początku istnienia systemu, jednak oznaczenia 14+ i 16+ zostały dodane stosunkowo niedawno, w 2020 roku.

2. Opisy treści (content descriptors):

- przemoc
- strach
- seks
- alkohol i/lub narkotyki
- wulgaryzmy
- dyskryminacja i rasizm



Źródło: <https://www.kijkwijzer.nl/over-kijkwijzer/>

Każda z tych kategorii jest komunikowana za pomocą piktogramów. Na przykład w przypadku przemocy ocenie podlega stopień realizmu oraz intensywność obrażeń. Strach może być reprezentowany przez przestraszone postaci, atmosferę zagrożenia, obrazy i dźwięki wywołujące niepokój. Kategoria „seks” obejmuje zarówno sceny stosunku, jak i nagość czy rozmowy o podtekście seksualnym. Interesującym przypadkiem

jest kategoria określona roboczo jako „używki”, pod którą kryje się obecność w materiale tzw. twardych narkotyków lub nadużywanie alkoholu i narkotyków „miękkich”. Warto zauważyć, że systemy ratingowe zawsze są w pewnym stopniu odbiciem norm obyczajowych danego kraju. Rozróżnienie na narkotyki „miękkie” i „twarde”, które funkcjonuje w systemie niderlandzkim, mogłoby być trudne do zastosowania w polskim kontekście.

Przedstawiciele NICAM, z którymi mieliśmy okazję rozmawiać, podkreślali, że ponad dwie dekady działania Kijkwijzera znacząco podniosły poziom świadomości wśród widzów. Regularnie prowadzone badania opinii konsumenckiej pokazują, że system ten cieszy się powszechną akceptacją w społeczeństwie, a głosy krytyki należą do rzadkości, choć zdarzają się zastrzeżenia do kategorii wiekowych przyznawanych poszczególnym filmom.

Stany Zjednoczone (CARA)

Systemem klasyfikacji wiekowej filmów w Stanach Zjednoczonych zarządza The Classification and Rating Administration (CARA) – niezależna jednostka działająca w ramach Motion Picture Association (MPA). CARA powstała w porozumieniu z National Association of Theatre Owners (NATO), czyli Krajowym Stowarzyszeniem Właścicieli Kin.

Warto zaznaczyć, że MPA – organizacja reprezentująca interesy amerykańskich studiów filmowych – zrzesza największych graczy rynku krajowego i światowego. w jej skład wchodzi m.in. Disney, Netflix, Paramount, Amazon (Amazon Prime Video i Amazon MGM Studios), Sony Pictures, Universal oraz Warner Bros.

Za bezpośrednie przyznawanie ratingów odpowiada Rada Ratingu (*Rating Board*), której celem nie jest ocena jakościowa czy artystyczna filmów, lecz dostarczanie jasnych i rzetelnych informacji na temat ich zawartości. Proces klasyfikacji ma charakter odpłatny, a koszty ponoszą producenci i dystrybutorzy filmowi. Każdy członek MPA, który planuje dystrybucję swojego filmu na terenie USA, zobowiązany jest do poddania go ocenie przez CARA.

CARA koncentruje się przede wszystkim na dostarczaniu wiarygodnych i zaufanych informacji rodzicom młodszych widzów. W skład Rady Ratingu wchodzi więc wyłącznie rodzice – aby zostać jej członkiem, należy w momencie rekrutacji być rodzicem dziecka w wieku od 5 do 15 lat oraz nie mieć żadnych powiązań z przemysłem filmowym ani sektorem rozrywkowym. Mandat w Radzie można sprawować maksymalnie przez 7 lat. Członek musi ustąpić również wtedy, gdy jego dziecko osiągnie wiek 21 lat. Tożsamość członków oraz szczegóły przebiegu procesu oceny są ściśle chronione, aby zapobiec ewentualnym naciskom zewnętrznym.

Ocenie podlegają wyłącznie ukończone filmy, choć twórcy mogą skonsultować z przedstawicielami CARA niektóre fragmenty lub elementy wersji roboczych. Po przekazaniu gotowego filmu, oceniający (*raters*) oglądają go indywidualnie, po czym każdy z nich formułuje wstępną propozycję ratingu. Następnie członkowie Rady spotykają się, dyskutują na temat filmu i dochodzą do wspólnej decyzji, ustalając ostateczną kategorię wiekową. Oprócz samego ratingu film otrzymuje także tzw. opis ratingowy (*rating descriptor*), czyli zwięzłą informację wskazującą, jakie konkretne treści (np. przemoc, nagość, wulgarny język) wpłynęły na klasyfikację wiekową. Rada ma do dyspozycji następujące kategorie wiekowe:

- **G** – Dozwolone dla wszystkich widzów.
- **PG** – Wskazany nadzór rodzicielski. Niektóre treści mogą być nieodpowiednie dla dzieci.
- **PG-13** – Zdecydowanie zalecany nadzór rodzicielski. Niektóre treści mogą być nieodpowiednie dla dzieci poniżej 13. roku życia.
- **R** – Osoby poniżej 17. roku życia mogą oglądać film tylko w towarzystwie rodzica lub pełnoletniego opiekuna.
- **NC-17** – Zakaz wstępu dla osób w wieku 17 lat i młodszych. Film przeznaczony wyłącznie dla widzów pełnoletnich.

THE FILM RATING SYSTEM

EMPOWERING FAMILIES TO MAKE INFORMED MOVIE CHOICES

GENERAL AUDIENCES G GENERAL AUDIENCES All Ages Admitted		Nothing that would offend parents for viewing by children.
PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED PG CHECK THIS BOX FOR SPECIFIC CONTENT INFORMATION Some Material May Not Be Suitable for Children		Parents urged to give "parental guidance." May contain some material parents might not like for their young children.
PARENTS STRONGLY CAUTIONED PG-13 CHECK THIS BOX FOR SPECIFIC CONTENT INFORMATION Some Material May Be Inappropriate for Children Under 13		Parents are urged to be cautious. Some material may be inappropriate for pre-teenagers.
RESTRICTED R CHECK THIS BOX FOR SPECIFIC CONTENT INFORMATION Under 17 Requires Accompanying Parent or Adult Guardian		Contains some adult material. Parents are urged to learn more about the film before taking their young children with them.
NO ONE 17 AND UNDER ADMITTED NC-17 CHECK THIS BOX FOR SPECIFIC CONTENT INFORMATION No One 17 and Under Admitted		Clearly adult. Children are not admitted.

FILMRATINGS.COM



Plakat informacyjny przygotowany przez CARA.
Źródło: <https://www.filmratings.com/RatingsGuide>

Gry wideo (PEGI)

Pan European Game Information (PEGI) to ogólnoeuropejski system klasyfikacji treści gier wideo, mający na celu informowanie konsumentów – zwłaszcza rodziców – o potencjalnych zagrożeniach związanych z daną grą. Choć mogłoby się wydawać, że temat ten odbiega od głównego nurtu niniejszej publikacji poświęconej filmowi, zdecydowaliśmy się uwzględnić opis systemu PEGI z kilku istotnych powodów. Po pierwsze, PEGI jest ściśle powiązane instytucjonalnie z opisaną wcześniej organizacją NICAM – niderlandzką instytucją zajmującą się klasyfikacją treści medialnych. NICAM odpowiada zarówno za system ocen filmów, jak i pełni ważną rolę w strukturach PEGI, co sprawia, że oba te obszary – filmowy i growy – pozostają ze sobą w nieustannym dialogu. Po drugie, PEGI to system szeroko rozpoznawalny i stosowany w wielu krajach, co czyni go jednym z najważniejszych narzędzi regulujących dostęp do treści w branży gier wideo. Jego zasięg i ugruntowana pozycja rynkowa czynią z niego punkt odniesienia nie tylko dla twórców gier, ale i dla badaczy kultury medialnej. Po trzecie, PEGI zdołało wypracować wyjątkowo dobrą współpracę z niemal wszystkimi kluczowymi podmiotami branży – od wydawców po platformy dystrybucji cyfrowej. Uzyskanie klasyfikacji PEGI jest dziś traktowane jako standardowy i nieodzowny etap procesu wydawniczego każdej poważnej produkcji.

Powiązania z sektorem filmowym, szeroka obecność na rynku, poparcie najważniejszych graczy branżowych, a także otwartość przedstawicieli PEGI, którzy poświęcili czas na rozmowę z nami w trakcie przygotowywania tej publikacji – wszystko to przekonało nas, że włączenie opisu tego systemu do naszej analizy nie tylko ma sens, ale wzbogaca ją o istotny kontekst. Uważamy, że jego obecność w niniejszym opracowaniu jest zarówno uzasadniona, jak i wartościowa z punktu widzenia zrozumienia szerszego ekosystemu medialnego.

Jennifer Wacrenier

(Starszy Kierownik ds. Operacyjnych i Komunikacji w PEGI SA)

PEGI (Pan-European Game Information) to oficjalny system klasyfikacji wiekowej gier wideo w Europie. Od 2003 roku sklasyfikował ponad 40 000 gier oraz miliony aplikacji w 40 krajach. Uznawany jest za wzorcowy przykład europejskiej harmonizacji w zakresie ochrony nieletnich. System ma dwóch niezależnych administratorów – NICAM i GRA – którzy oceniają gry i przyznają licencje na oznaczenia wiekowe. PEGI opiera się na Kodeksie Postępowania (Code of Conduct) – zbiorze zasad, do stosowania których zobowiązany jest każdy wydawca korzystający z systemu na mocy umowy. System PEGI nie tylko potwierdza, że treść gry wideo jest odpowiednia dla określonej grupy wiekowej, lecz także dostarcza przejrzystych wskazówek w postaci pięciu oznaczeń wiekowych oraz ośmiu piktogramów opisujących typy treści. Dzięki temu rodzice i konsumenci mogą podejmować świadome decyzje przy zakupie gier. Więcej informacji można znaleźć na stronie www.pegi.info.

Proces oceny gier w systemie PEGI przebiega dwuetapowo. w pierwszym etapie wydawca gry wypełnia szczegółowy kwestionariusz składający się z 35 pytań, dotyczących treści gry. Na podstawie odpowiedzi system automatycznie generuje wstępną tymczasową klasyfikację wiekową, która może wykorzystywana w działaniach marketingowych oraz przy planowaniu kolejnych etapów produkcji.

Drugi etap polega na ocenie gry przez zewnętrznych ekspertów, którzy analizują jej zawartość i przyznają ostateczny rating wiekowy. Procedura ta jest odpłatna, a czas potrzebny na ocenę wynosi zazwyczaj od 4 do 6 dni roboczych. Statystycznie, w około 20% przypadków końcowy rating różni się od ratingu tymczasowego. Jeśli wydawca nie zgadza się z przyznaną klasyfikacją, ma prawo ją zakwestionować. Wówczas PEGI ponownie analizuje sprawę i przeprowadza dodatkową ocenę. Warto zaznaczyć, że za ocenę końcową odpowiadają eksperci dwóch instytucji: znane już czytelnikowi NICAM – w przypadku gier kwalifikujących się do oznaczeń PEGI 3 oraz PEGI 7 oraz GRA (Games Rating Authority) – w przypadku wyższych kategorii wiekowych: PEGI 12, 16 i 18.

PEGI pełni wyłącznie funkcję informacyjną. Jego celem nie jest wartościowanie gier ani promowanie jednych tytułów kosztem innych. System nie ocenia jakości artystycznej, rozgrywki czy popularności danej produkcji, lecz koncentruje się wyłącznie na analizie jej zawartości pod kątem odpowiedniości dla różnych grup wiekowych. Ze względu na nieliniarną strukturę gier wideo, ocena dokonywana przez PEGI obejmuje wszystkie możliwe ścieżki rozgrywki. Nawet krótkie, trudne do odnalezienia sceny, które zobaczy jedynie niewielka część graczy, mogą mieć istotny wpływ na końcowy rating. Każdy element treści, który potencjalnie mógłby budzić kontrowersje lub nie być odpowiedni dla młodszych odbiorców, jest brany pod uwagę w procesie oceny.

Informacje o przyznanym ratingu przekazywane są graczom i konsumentom w przystępnej formie piktogramów, umieszczanych na opakowaniach gier oraz w ich cyfrowych wersjach. Dla osób poszukujących bardziej szczegółowych informacji – zwłaszcza rodziców, którzy chcą podjąć świadomą decyzję o zakupie gry dla swojego dziecka – PEGI udostępnia publiczną bazę danych (www.pegi.info). Zawiera ona opisy konkretnych elementów gry, które wpłynęły na jej klasyfikację wiekową. Dzięki temu użytkownicy mogą z łatwością sprawdzić, jakie treści zawiera dana produkcja, zanim zdecydują się na jej zakup.

System oceny gier w znacznej mierze wyrósł z samej branży. Impulsem do jego powstania była rezolucja Rady Europy, która wezwała do wprowadzenia mechanizmów kontroli treści obecnych w grach wideo. Istniały wówczas dwie możliwości: kontrola mogła zostać narzucona z zewnątrz – przez instytucje państwowe lub ponadnarodowe – albo mogła zostać wypracowana oddolnie, przez samą branżę. Środowisko producentów i wydawców gier wyraźnie opowiedziało się za tą drugą opcją. W obawie przed zewnętrzną regulacją, sektor ten skonsolidował się i opracował własny, niezależny system klasyfikacji wiekowej, czyli PEGI.

Choć uzyskanie ratingu PEGI nie jest formalnie obowiązkowe (z wyjątkiem kilku krajów, gdzie klasyfikacja ta jest wymagana przepisami prawa), w praktyce jest to standard branżowy. Szczególnie istotne jest to w przypadku największych platform, takich jak Sony, Nintendo czy Microsoft (Xbox), które nie dopuszczają do publikacji gier bez klasyfikacji

PEGI. Oznacza to, że dla twórców i wydawców gier, chcących dotrzeć do szerokiego grona odbiorców, współpraca z PEGI jest de facto koniecznością.

Niezwykle ważnym elementem funkcjonowania systemu jest budowanie szerokiego zaplecza wsparcia dla ratingu – zarówno od strony technologicznej, jak i komunikacyjnej. Choć nie wszyscy gracze rynkowi w pełni się podporządkowali (przykładem może być platforma Steam, która zachowuje większą niezależność i stosuje własne mechanizmy), PEGI zdołało wypracować pozycję zaufanego standardu, akceptowanego przez większość kluczowych podmiotów w branży gier wideo.



Oznaczenia stosowane przez PEGI.

Źródło: <https://pegi.info/what-do-the-labels-mean>

Wielka Brytania (BBFC)

British Board of Film Classification (BBFC) to działająca od 1912 roku niezależna instytucja kontrolująca materiały audiowizualne w Wielkiej Brytanii. Jej celem jest wsparcie odbiorców w wyborze odpowiednich do wieku filmów, materiałów wideo oraz stron internetowych. BBFC kieruje się w swoich działaniach czterema zasadami przewodnimi (*guiding principles*):

- chronić dzieci i osoby szczególnie narażone przed potencjalnie szkodliwymi treściami

- umożliwiać konsumentom – w szczególności rodzicom oraz osobom odpowiedzialnym za dzieci – podejmowanie świadomych decyzji dotyczących oglądania treści
- zapewniać, aby treści mogły dotrzeć do jak najszerszej możliwej publiczności, odpowiedniej ze względu na tematykę i sposób przedstawienia
- wspierać prawo dorosłych do wyboru własnej rozrywki, o ile mieści się to w granicach prawa i nie wiąże się z potencjalną szkodliwością

Ratingi nadawane przez BBFC oparte są na Wytocznych Klasyfikacyjnych (*Classification Guidelines*), które są aktualizowane co kilka lat na bazie szeroko zakrojonych konsultacji społecznych. Ostatnie takie badanie zostało przeprowadzone w 2023 roku przy udziale 12 000 ankietowanych. Oceniający biorą pod uwagę nie tylko same treści, lecz również sposób ich prezentacji i ewentualne skutki dla oglądających. W grę wchodzi tu także szkody moralne lub społeczne jak:

- znieczulanie widza na skutki przemocy
- osłabienie poczucia empatii
- promocja zdehumanizowanego postrzegania innych
- zachęcanie do postaw społecznych
- utrwalanie niezdrowych fantazji
- podważanie poczucia odpowiedzialności moralnej

BBFC o sobie

BBFC jest niezależną organizacją non-profit, która pomaga widzom w Wielkiej Brytanii wybierać filmy i treści wideo odpowiednie dla ich wieku, niezależnie od platformy. Koncentrujemy się na wspieraniu dzieci i rodzin w podejmowaniu świadomych decyzji, tak aby wybierały odpowiednie materiały i unikały treści szkodliwych. Wraz z gwałtownym wzrostem liczby filmów, nagrań wideo i treści online nasza rola stała się ważniejsza niż kiedykolwiek. Naszą nadrzędną zasadą jest zapewnienie, aby treści docierały do jak najszerzej możliwej publiczności, odpowiedniej do ich tematyki i sposobu przedstawienia. Jednocześnie, choć widzowie powinni mieć swobodę oglądania treści zgodnych z prawem, spoczywa na nas odpowiedzialność za ograniczanie materiałów, które mogłyby szkodzić jednostkom lub społeczeństwu. Wszystkie klasyfikacje BBFC opierają się na naszych opublikowanych Wytycznych Klasyfikacyjnych. Wytyczne te są aktualizowane co 4–5 lat i oparte na szeroko zakrojonych konsultacjach społecznych, aby nadal odzwierciedlały oczekiwania brytyjskich odbiorców. Aby dowiedzieć się więcej, zapraszamy na naszą stronę internetową.

Dystrybutorzy zgłaszają filmy do oceny za pośrednictwem formularza online. Mogą przy tym zasugerować, jaką klasyfikację wiekową chcieliby uzyskać (oczywiście bez gwarancji, że rzeczywiście ją otrzymają). Film jest oceniany przez dwóch pracowników BBFC. Jeśli chodzi o film kinowy, oglądają go w kinie – BBFC przywiązuje dużą wagę do tego, by recenzenci oceniali filmy w takich samych warunkach, w jakich będą je oglądać widzowie. Dotyczy to również zwiastunów, które również są oglądane i oceniane w kinie.

Podczas seansu pracownicy zapisują wszystkie treści mogące wpłynąć na ostateczny rating, a następnie ustalają odpowiednią klasyfikację wiekową. Decyzję zatwierdza menedżer. Jeśli pojawią się wątpliwości lub recenzenci nie mogą dojść do porozumienia, ostateczną decyzję podejmuje ich przełożony. Jeśli dystrybutor nie planuje ogólnokrajowej dystrybucji w Wielkiej Brytanii, może ubiegać się o licencję na wyświetlanie filmu od władz lokalnych. w przypadku oceny dokonywanej przez BBFC opłaty są naliczane za każdy zgłoszony film indywidualnie (nie obowiązują stałe opłaty ani subskrypcje).

Filmy mogą otrzymać następujące kategorie wiekowe:

→ **U – Universal** (Odpowiednie dla wszystkich)

Treści z kategorią u są odpowiednie dla widzów w każdym wieku, choć nie wszystkie są skierowane do dzieci. Materiały przeznaczone dla dzieci powinny być osadzone w pozytywnym kontekście i zawierać elementy łagodzące w przypadku przemocy, zagrożenia czy strasznych scen. Ogólnie rzecz biorąc, film z kategorią u raczej nie powinien zaniepokoić czterolatka, choć nie da się przewidzieć, co może wpłynąć na konkretne dziecko.

→ **PG - Parental Guidance** (Odpowiednie do ogólnego oglądania, jednak niektóre sceny mogą być nieodpowiednie dla małych dzieci.)

Treści z kategorią PG są odpowiednie do ogólnego oglądania. Film z takim oznaczeniem nie powinien zazwyczaj zaniepokoić dziecka w wieku około ośmiu lat, choć rodzice i opiekunowie powinni mieć świadomość, że niektóre sceny mogą być nieodpowiednie dla bardziej wrażliwych dzieci.

→ **12A/12** (Odpowiednie dla osób w wieku 12 lat i starszych.)

Treści filmowe sklasyfikowane jako 12A oraz materiały wideo oznaczone kategorią 12 zawierają treści, które generalnie nie są odpowiednie dla dzieci poniżej 12. roku życia. Na seans filmu z kategorią 12A w kinie nie zostaną wpuszczone osoby poniżej 12. roku życia, chyba że towarzyszy im osoba dorosła. Dorośli planujący zabrać dziecko poniżej 12 lat na taki seans powinni rozważyć, czy główny film jest odpowiedni dla dziecka. w podjęciu decyzji pomocne mogą być informacje o treści dostępne na stronie BBFC. Osoby poniżej 12. roku życia nie mogą kupować ani wypożyczać materiałów wideo z kategorią wiekową 12.

→ **15** (Odpowiednie wyłącznie dla osób w wieku 15 lat i starszych.)

Osoby poniżej 15. roku życia nie mogą oglądać w kinie treści oznaczonych kategorią 15. Nie mogą też kupować ani wypożyczać materiałów wideo z tą kategorią wiekową.

→ **18** (Odpowiednie wyłącznie dla dorosłych.)

Osoby poniżej 18. roku życia nie mogą oglądać w kinie treści oznaczonych kategorią 18. Nie mogą też kupować ani wypożyczać materiałów wideo z tą kategorią wiekową.

→ **R18** (może być wyświetlane wyłącznie w kinach posiadających specjalną licencję lub dostarczane wyłącznie w licencjonowanych sex shopach i tylko osobom dorosłym)

R18 to prawna kategoria dla materiałów wyraźnie pornograficznych, przedstawiających dobrowolne kontakty seksualne lub silne treści fetyszystyczne z udziałem dorosłych. Filmy z kategorią R18 mogą być wyświetlane jedynie dorosłym w kinach ze specjalną licencją, a materiały wideo z tą kategorią mogą być dostarczane dorosłym wyłącznie w licencjonowanych sex shopach i nie mogą być sprzedawane i dostarczane za pośrednictwem przesyłek pocztowych.



Oznaczenia ograniczeń wiekowych stosowane przez BBFC.

Źródło: <https://www.bbfc.co.uk/our-age-ratings>

Oprócz określenia kategorii wiekowej, BBFC umieszcza na swojej stronie internetowej (www.bbfc.co.uk) dokładny opis każdego ocenianego filmu. w pięciostopniowej skali oznacza intensywność m.in. takich elementów jak: przemoc, zagrożenie/strach, język, seks, narkotyki, obrażenia ciała, niebezpieczne zachowanie, nieprzyzwoity humor, nagość, dyskryminacja. Określa również „problematiczność” poruszanych tematów (theme)

oraz ostrzega widzów wrażliwych np. przed scenami zawierającymi migoczące światła. BBFC prowadzi również szeroko zakrojoną działalność edukacyjną. Przedstawiciele instytucji odwiedzają szkoły i spotykają się z uczniami oraz rodzicami, aby edukować ich w zakresie odpowiedniego i odpowiedzialnego doboru treści audiowizualnych. BBFC doradza także nauczycielom, jak efektywnie wykorzystywać materiały filmowe podczas zajęć.

Prezentowanie uczniom w szkołach filmów z wyższą kategorią wiekową niż wiek uczniów nie jest nielegalne. Wynika to z faktu, że samo wyświetlenie filmu z ograniczeniem wiekowym osobie niepełnoletniej nie stanowi wykroczenia. Niemniej BBFC stanowczo odradza taką praktykę, chyba że dzieci są bliskie osiągnięcia wieku wymaganego przez kategorię wiekową lub istnieje istotny cel dydaktyczny, uzasadniający pokazanie treści (np. wyświetlenie piętnastoletnim uczniom szkoły średniej filmu z kategorią 15, będącego adaptacją lektury obowiązkowej). BBFC zaleca, by w przypadku takich działań uzyskać zgodę rodziców przed projekcją (wzór zezwolenia jest dostępny na stronie). Tego rodzaju działania nie są jednak dozwolone w kinie, ponieważ udostępnianie treści nieodpowiednich dla wieku widzów może skutkować utratą licencji na działalność.

BBFC oferuje dwie wersje plakatów – dla młodszych i starszych dzieci – które można bezpłatnie zamówić i zawiesić w salach lekcyjnych.



Plakat dla młodszych odbiorców dostępny bezpłatnie dla szkół.
Źródło: <https://www.bbfc.co.uk/teachers-and-educators/order-classroom-poster>



Plakat dla nieco starszych odbiorców dostępny bezpłatnie dla szkół.
Źródło: <https://www.bbfc.co.uk/teachers-and-educators/order-classroom-poster>

BBFC posiada również bardzo prężnie działający dział technologiczny: BBFC Technology Ltd, który skupia się obecnie na trzech projektach: UTAG, MIRA oraz CLEAR.D. Ze względu na tematykę niniejszej publikacji szczególnie ciekawy jest ten ostatni, pozwalający na uzyskanie wielu, regionalnie zróżnicowanych, ratingów, po zaledwie jednym oglądaniu przez wyszkolonego koder'a.

Jak to wygląda w praktyce? Jedna osoba ogląda materiał i dokładnie oznacza wszystkie metadane zgodnie z ustalonym standardem: sygnatura czasowa – oznaczenie treści (np. przemoc, seks) – poziom intensywności od 1 do 5. Następnie system CLEAR.D wykorzystuje te metadane oraz wyuczone schematy uwzględniające lokalne uwarunkowania do wygenerowania ratingu dla wybranych krajów. CLEAR.D to rozwiązanie pozwalające na zmniejszenie kosztów oceny treści ze względu na brak konieczności

posiadania dużych zasobów ludzkich. Wymaga ścisłej międzynarodowej współpracy, ale jednocześnie pomaga zmierzyć się z przytłaczającą liczbą powstających treści audiowizualnych. Poszczególne kraje nie muszą dublować się w działaniach, lecz mogą dzielić się metadanymi, by na ich podstawie w zautomatyzowany sposób tworzyć ratingi dopasowane do lokalnych uwarunkowań społecznych i kulturowych.

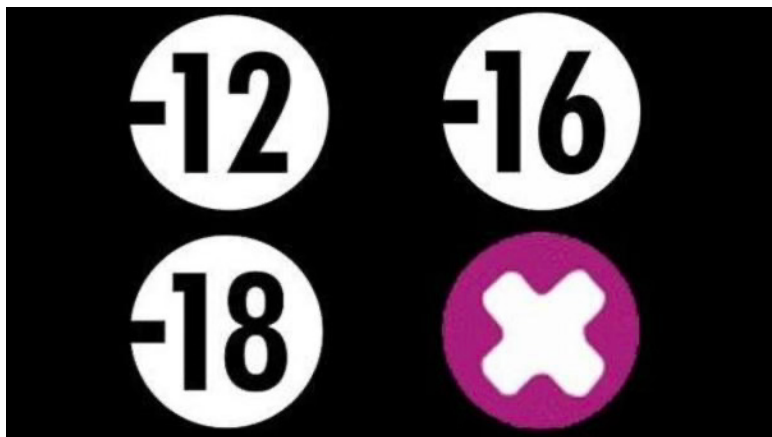
Francja (CNC)

Proces oceny filmów we Francji prowadzony jest przez Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC). To publiczna instytucja podporządkowana Ministerstwu Kultury. Odpowiada za tworzenie i realizację polityki państwa w zakresie kina oraz innych audiowizualistów (np. gier wideo). Każdy film – francuski i zagraniczny, krótko- i pełnometrażowy, a także każdy zwiastun przeznaczony do publicznej prezentacji – musi zostać poddany ocenie przez specjalną komisję.

Na początku dzieło trafia do tzw. komitetów klasyfikacyjnych (comités de classification). Są to kilkuosobowe zespoły, których członkowie oglądają film w całości i sporządzają raport. Dokument ten zawiera zarówno ich indywidualne opinie, jak i wskazanie fragmentów mogących budzić szczególne zastrzeżenia (np. przemoc, seks, zachowania szkodliwe). Komitety mogą zaproponować jedną z dostępnych kategorii klasyfikacyjnych:

- **dla wszystkich widzów** (*visa autorisant, pour tous publics, la représentation de l'œuvre*)
- **zakaz oglądania przez małoletnich poniżej 12 lat** (*visa comportant interdiction de représentation aux mineurs de moins de 12 ans*)
- **zakaz oglądania przez małoletnich poniżej 16 lat** (*visa comportant interdiction de représentation aux mineurs de moins de 16 ans*)
- **zakaz oglądania przez małoletnich poniżej 18 lat** (*visa comportant interdiction de représentation aux mineurs de moins de 18 ans*)
- **zakaz oglądania przez małoletnich poniżej 18 lat oraz określenie filmu jako „pornograficznego lub nawołującego do przemocy”** –

potocznie tzw. filmy X (*visa comportant interdiction de représentation aux mineurs de moins de 18 ans avec inscription de l'œuvre ou du document sur la liste prévue à l'article L. 311-2 du Code du cinéma et de l'image animée. Ces films sont classés, par arrêté de la ministre chargée de la Culture, « films pornographiques ou d'incitation à la violence », dits films « X »*)



Źródło: <https://www.profession-spectacle.com/reforme-de-la-classification-des-films-de-cinema-moins-de-normes-plus-de-jugement/>

Jeśli wszyscy członkowie komitetu zgadzają się, że film jest odpowiedni dla wszystkich widzów, proces kończy się na tym etapie. Jeśli jednak pojawiają się różnice zdań lub co najmniej dwóch członków uważa, że konieczne jest wprowadzenie ograniczenia wiekowego, film zostaje przekazany do rozpatrzenia przez komisję klasyfikacyjną (*commission de classification*).

Komisja, złożona z przedstawicieli administracji publicznej, świata filmu, ekspertów różnych dziedzin oraz młodych dorosłych, obraduje dwa razy w tygodniu. Podczas posiedzeń jej członkowie oglądają film w całości, a następnie prowadzą debatę. Dyskusja dotyczy przede wszystkim tego, czy treści mogą zaszkodzić rozwojowi nieletnich, czy naruszają ich wrażliwość oraz jak przedstawione są wątki przemocy czy seksualności. o klasyfikacji decyduje się w głosowaniu, a w przypadku remisu decydujący

głos ma przewodniczący. Komisja nie opiera się na sztywnych wytycznych czy kryteriach punktowych. Każdy film oceniany jest jako osobne dzieło, z uwzględnieniem kontekstu artystycznego, tonu narracji i intencji twórcy. Ostateczną decyzję o przyznaniu klasyfikacji podejmuje minister kultury, opierając się na opinii komisji. Minister może poprosić o ponowne rozpatrzenie filmu lub, jeśli uzna to za konieczne, zaostrzyć ograniczenia wiekowe – wymaga to jednak dodatkowej deliberacji komisji.

Niemcy (FSK)

Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) to niemiecka organizacja zajmująca się systemem klasyfikacji filmów, działająca w Wiesbaden pod auspicjami Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO) – stowarzyszenia niemieckiego przemysłu filmowego. Głównym zadaniem FSK jest zatwierdzanie i klasyfikowanie filmów, zwiastunów, nagrań wideo oraz reklam. Choć prawo nie nakłada obowiązku uzyskania zgody FSK, członkowie SPIO zobowiązali się do dystrybucji wyłącznie produkcji ocenionych przez tę instytucję. Organizacja jest finansowo niezależna i utrzymuje się z opłat pobieranych za ocenę treści. Choć działa po auspicjami SPIO, jej decyzje są całkowicie autonomiczne.

W strukturach FSK pracuje ponad 190 inspektorów działających społecznie, bez wynagrodzenia. Są oni powoływani na trzy lata przez branżę filmową oraz władze publiczne, a warunkiem ich powołania jest doświadczenie w pracy z młodzieżą bądź wiedza z zakresu psychologii czy medioznawstwa. Aby uniknąć stronniczości, inspektorzy nie mogą być zatrudnieni w przemyśle filmowym oraz powinni pochodzić z różnych środowisk zawodowych i społecznych. Oceny filmów dokonują trzy równoległe działające komitety: Komitet Roboczy, który przeprowadza większość analiz, Komitet Główny - pełniący rolę sądu odwoławczego oraz Komitet Apelacyjny - rozpatrujący odwołania związane z ochroną młodzieży. W skład Komitetu Roboczego, do którego filmy trafiają w pierwszej kolejności, wchodzi zwykle siedmiu inspektorów: trzech przedstawicieli branży filmowej i czterech delegowanych przez władze publiczne, a także reprezentant instytucji zajmujących się młodzieżą.

FSK przyznaje filmom jedną z pięciu poniższych kategorii. Klasyfikacje nie są zaleceniami wychowawczymi, lecz określają, co mogłoby zagrozić

rozwojowi dzieci i nastolatków. Po obejrzeniu całego filmu, zwiastuna czy odcinka serialu niezależny komitet FSK ocenia ryzyko i przypisuje kategorię wiekową, która następnie stosowana jest przy wejściu do kina, emisji telewizyjnej, sprzedaży DVD czy ustawieniach platform streamingowych:

- **FSK 0:** Odpowiednie dla wszystkich
- **FSK 6:** Odpowiednie od 6 roku życia
- **FSK 12:** Odpowiednie od 12 roku życia
- **FSK 16:** Odpowiednie od 16 roku życia
- **FSK 18:** Odpowiednie od 18 roku życia



Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Freiwillige_Selbstkontrolle_der_Filmwirtschaft#/media/File:FSK_Ratings_Dec_2008.gif

Włochy (MiC)

Włoski system ratingowy uległ dużej zmianie w 2021 roku. Definitywnie zniesiono wówczas praktykę cenzury – od filmów nie wymaga się już cięć montażowych i zmian w treści. Obecnie, by wyświetlić film we Włoszech, należy uzyskać tzw. „wizę klasyfikacyjną” od specjalnej komisji przy Ministerstwie Kultury. Komisja składa się z przedstawicieli świata nauki

(prawnicy, pedagodzy, psychologowie, socjologowie), ekspertów w zakresie wychowania i ochrony dzieci, krytyków filmowych, a także przedstawicieli organizacji rodzicielskich i prozwierzęcych.

Co najmniej 20 dni przed premierą producenci/dystrybutorzy składają wniosek o weryfikację określonej przez siebie klasyfikacji wiekowej i dostarczają komisji kopię filmu. Komisja ma 20 dni na wydanie opinii, a klasyfikacja jest podawana do publicznej wiadomości. Filmy dzielone są na pięć podstawowych kategorii:

- **T (film per tutti)**: bez ograniczeń wiekowych
- **6+ (non adatto ai minori di anni 6)**: nieodpowiednie dla dzieci poniżej 6 lat
- **10+ (non adatto ai minori di anni 10)**: nieodpowiednie dla dzieci poniżej 10 lat
- **14+ (vietato ai minori di 14 anni)**: dozwolone od 14 lat; dzieci w wieku co najmniej 12 lat mogą wejść z opiekunem
- **18+ (vietato ai minori di 18 anni)**: dozwolone od 18 lat; młodzież w wieku co najmniej 16 lat może wejść z opiekunem

System przewiduje także tzw. deskryptory treści, informujące o potencjalnie szkodliwych elementach w filmie, takich jak:

- dyskryminacja i nienawiść
- wulgarny język
- seks
- używanie narkotyków, alkoholu lub innych substancji
- użycie broni
- przemoc

Przegląd dobrych praktyk



Źródło: <https://www.novaracinema.it/la-nuova-classificazione-dei-film>

Kategoria 10+ została dodana do systemu 1 lutego 2025 roku.



Źródło: <https://cinema.cultura.gov.it/avvisi/tutela-dei-minori-approvata-la-nuova-categoria-opere-non-adatte-ai-minori-di-anni-10/>

Porównanie systemów krajowych

Poniżej znajduje się tabela, zawierająca porównanie poszczególnych systemów ratingowych.

Kraj i instytucja odpowiedzialna	Kategorie wiekowe	Deksyptory treści	Cechy szczególne systemu
Niderlandy NICAM (Kijkwijzer)	AL, 6, 9, 12, 14, 16, 18	TAK – kategorie: przemoc, strach, seks, używki, wulgaryzmy, dyskryminacja	Samoregulacja, wsparcie prawne, obowiązkowe pikto-gramy
USA CARA (MPA)	G, PG, PG-13, R, NC-17	TAK – obecne w formie opisu ratingowego (<i>rating descriptors</i>)	Oceniają wyłącznie rodzice, mandat max 7 lat, brak powiązań z branżą
PEGI (gry) NICAM + GRA	3, 7, 12, 16, 18	TAK – kategorie: przemoc, strach, seks, narkotyki, hazard, wulgaryzmy	System oddolny, obowiązkowy na głównych platformach gier
Wlk. Brytania BBFC	U, PG, 12A/12, 15, 18, R18	TAK – obecne jako content advice na stronie internetowej	Edukacja w szkołach, konsultacje społeczne co kilka lat, system CLEARD
Francja CNC	Tous publics, -12, -16, -18, X	BRAK	Komisje + minister kultury podejmuje decyzję, możliwe zaostreżenie klasyfikacji
Niemcy FSK	0, 6, 12, 16, 18	BRAK	Inspektorzy społeczni, niezależność od przemysłu, trzykomitetowy system odwołań
Włochy Ministerstwo Kultury (MiC)	T, 6+, 10+, 14+, 18+	TAK – kategorie: dyskryminacja, język, seks, używki, broń, przemoc	Zniesienie cenzury, obowiązkowa „wiza klasyfikacyjna”, komisja z ekspertami różnych dziedzin

Wnioski

Budując polski system klasyfikacji wiekowej filmów, warto czerpać inspiracje z doświadczeń innych krajów, które wypracowały skuteczne i społecznie akceptowane rozwiązania.

Pierwszym istotnym elementem jest **połączenie samoregulacji branży z nadzorem państwa**. Przykład Niderlandów pokazuje, że rynek audiowizualny może samodzielnie klasyfikować treści, o ile funkcjonuje w ramach jasno określonych przepisów prawnych. Takie rozwiązanie daje producentom i dystrybutorom większą elastyczność, a jednocześnie zapewnia mechanizmy kontrolne.

Kolejną dobrą praktyką jest zapewnienie **transparentności procedur**. Dzięki temu odbiorcy systemu ratingowego obdarzą go większym zaufaniem, widząc, że funkcjonuje niezależnie, sprawnie i w oparciu o ich rzeczywiste potrzeby. Nie można pominąć także roli **edukacji i kampanii informacyjnych** – takich jak te prowadzone w Wielkiej Brytanii przez BBFC. Organizacja ta współpracuje ze szkołami, prowadzi warsztaty dla uczniów i rodziców, a także przygotowuje materiały dydaktyczne. Dzięki temu społeczeństwo lepiej rozumie, czym jest system ratingowy i jak z niego korzystać. Wszelkie stosowane w ramach systemu piktogramy powinny być znane odbiorcom i w pełni zrozumiałe.

Kolejnym przykładem godnym naśladowania jest **partycypacyjny model komisji oceniających**, jaki funkcjonuje we Francji czy we Włoszech. W skład tych komisji wchodzi eksperci z różnych dziedzin – prawnicy, pedagodzy, psychologowie, socjologowie, krytycy filmowi, a także przedstawiciele rodziców i organizacji społecznych. Takie zróżnicowanie składu gwarantuje, że przy ocenie filmów uwzględniane są różne perspektywy i potrzeby społeczne.

Istotną kwestią jest również **sposób finansowania** systemu ratingowego. Dobrym rozwiązaniem wydaje się model mieszany, w którym koszty funkcjonowania systemu pokrywane są częściowo przez branżę (np. opłaty od dystrybutorów filmów), a częściowo przez państwo. Takie podejście stosuje NICAM, co zapewnia stabilność finansową i niezależność systemu.

Nowoczesne systemy ratingowe coraz częściej korzystają także z **technologii wspierających proces oceny**. Przykładem jest brytyjskie narzędzie CLEAR, które pozwala na generowanie ratingów dostosowanych do lokalnych realiów różnych krajów. Zastosowanie takich rozwiązań w Polsce mogłoby obniżyć koszty i zwiększyć efektywność systemu. Więcej na ten temat można będzie przeczytać w następnym rozdziale pt. „Zastosowanie nowych technologii w procesie ratingowym”.

Zastosowanie nowych technologii w procesie ratingowym

Rozmowa z przedstawicielem BBFC, zajmującym się implementacją i rozwojem projektu CLEAR, zainspirowała nas do rozszerzenia sposobu myślenia o systemie ratingowym. Nie musi on korzystać wyłącznie z tradycyjnych środków i rozwiązań. Warto zastanowić się nad wsparciem systemu przez nowoczesne technologie – z dynamicznie rozwijającą się sztuczną inteligencją włącznie.

Ze względu na złożoność tematu zdecydowaliśmy się zasięgnąć opinii specjalisty. Niniejszy rozdział, dotyczący zastosowania nowych technologii w procesie ratingowym, będzie miał formę wywiadu, który w sierpniu 2025 roku Kaja Łuczyńska przeprowadziła z dr. Janem Argasińskim – medioznawcą, filozofem i neurobiologiem, który zajmuje się w swojej pracy neurobiologią obliczeniową, biologicznie inspirowaną sztuczną inteligencją, problematyką przetwarzania emocji w systemach informatycznych oraz wirtualną i poszerzoną rzeczywistością.

Kaja Łuczyńska: Dużo słyszy się o rozmaitych zastosowaniach sztucznej inteligencji. Czy uważasz, że może ona wesprzeć również system ratingowy?

Jan Argasiński: System ratingowy mogą wspomóc technologie informatyczne w ogóle - niekoniecznie musi to być od

razu sztuczna inteligencja. Można po prostu zacząć od zastosowania metod komputerowych, ilościowych, które pozwolą okiełznać dane. Mamy obecnie modę, że wszystko musi być sztuczną inteligencją, wszystko musi być robione przy pomocy niezwykle wyrafinowanych narzędzi, a w tym problemie, czyli w systemie

ratingowym, można dużo zrobić nawet bez użycia bardzo skomplikowanych mechanizmów.

Co przez to rozumiesz?

W przypadku ratingowania mamy do czynienia z dużą ilością metadanych. Można zbudować system, który będzie potrafił w sposób systematyczny przechodzić przez te metadane, układać je w zbiory, segregować, klasyfikować w oceny. Dodatkowo w filmach z reguły mamy do czynienia z tekstem, choćby w postaci dialogów czy audiodeskrypcji. Za pomocą metod language processing, czyli ilościowych analiz języka, możemy sprawdzić m.in. tekstową zawartość filmu i np. wychwycić przekleństwa. Możemy także wykryć ton emocjonalny całego tekstu (sentiment analysis) czy badać stopień skomplikowania języka, co może być przydatne przy ocenie jego zrozumiałości dla najmłodszych, którzy dysponują jeszcze ograniczonym zasobem słownictwa.

A co z obrazem?

Dobrze znany studentom kierunków medioznawczych Lev Manovich rozpoczął lata temu projekt cultural analytics. To był wczesny przykład, jak możemy

działać nie tylko na tekście, ale także na obrazie i np. wykrywać zmiany sekwencji, ilość cięć montażowych, dynamikę filmu, narracji... To może korelować z pożądanym wiekiem odbiorcy, bo przecież nie chcemy przebudzcować małych dzieci zbyt szybkim montażem.

Czyli sztuczna inteligencja w systemie ratingowym się nie przyda?

Na dalszym etapie może być przydatna, bo przy użyciu metod sztucznej inteligencji możemy robić z danymi jeszcze bardziej wyrafinowane rzeczy. Sztuczna inteligencja może „obejrzeć” film i wykryć sceny przemocy, agresji, nagości... Należy jednak pamiętać, że kino to medium artystyczne i przedstawienie może być nietypowe lub nie wprost. Można sobie wyobrazić filmową scenę morderstwa, która jest tak pocięta i zmontowana, że staje się niemal niefiguracywna. Sztuczna inteligencja jej nie zrozumie. Ona raczej wyłapie obrazy typowe: ujęcie wprost, w którym jeden człowiek dźga drugiego nożem. Choć oczywiście wszystko zależy od zbioru danych uczących i doboru metod trenowania AI.

W takim razie sztuczna inteli-

gencja mogłaby sprawdzić się jako rodzaj filtra? Oceniałaby oczywiście przedstawienia, te bardziej złożone i niejednoznaczne pozostawiając człowiekowi?

Tak, sztuczna inteligencja może zmniejszyć ilość pracy dla człowieka, który i tak musi/ powinien być w tym systemie obecny (human in the loop). Albo może służyć na przykład do oznaczania fragmentów tekstu audiowizualnego, które budzą wątpliwości, a następnie przekazywać je do oceny ekspertowi. Czyli system napotyka na coś niezrozumiałego dla siebie lub potencjalnie problematycznego i wskazuje tę sekwencję jako wymagającą uwagi.

Pełna automatyzacja takiego systemu nie jest możliwa? Zawsze będzie potrzebny czynnik ludzki?

Raczej tak. Pytanie o stopień tej obecności. w fundacji Sano - Centrum medycyny obliczeniowej, w której na co dzień pracuję, tworzymy systemy dla medycyny i obecność arbitra zawsze na końcu jest potrzebna. System wykrywa anomalie, sugeruje rzeczy warte uwagi, a odrzuca te jednoznaczne i łatwe do automatycznej interpretacji. Dzięki temu anotator lub diagnosta nie musi oglądać

wszystkiego, a jedynie te fragmenty, które system oflagował jako problematyczne albo po prostu niewiadome. Oszczędzamy sporo godzin pracy ludzkich oceniających. Oczywiście można się spodziewać, że dobrze zrobiony system z czasem będzie radził sobie coraz lepiej i wymagał coraz mniejszego wsparcia człowieka.

Człowiek potrzebny będzie do wsparcia i weryfikacji, ale jest chyba także potrzebny jako nauczyciel?

Taki system musi się z czegoś uczyć. Sposobu interpretacji danych musi dostarczyć mu człowiek. Brak takiego etapu może generować problemy, zwłaszcza w przypadku kinematografii, która jest bardzo różnorodna. "Nowa" sztuczna inteligencja, o której teraz tyle się mówi, opiera się właśnie na uczeniu z danych.

Metadane to jedno, ale liczy się jeszcze kontekst. Jak pokazuje przykład projektu CLEARD, sztuczna inteligencja może wspomóc nas w tworzeniu ratingów dostosowanych do specyfiki różnych krajów.

Ratingi w różnych krajach są i będą odmienne. Zamiast zastanawiać się nad tym, co i jak

dostosować, możemy dokonać takiej regionalizacji automatycznie lub półautomatycznie, dostarczając wcześniej systemowi metadanych – pewnych ustalonych templatek/wzorców, dotyczących tego, kto i co powinien oglądać w którym kraju. w zasadzie właśnie to robią Brytyjczycy, ucząc system uwarunkowań lokalnych. To bardzo dobry koncept, oddzielający warstwę faktów od warstwy interpretacji.

Czy automatyzacja może sprawić, że system osiągnie pełną neutralność?

Gdybyśmy chcieli całkowicie zautomatyzować system ratingowy, również na poziomie podejmowania decyzji, możemy natrafić na tzw. ukryte uprzedzenia (implicit bias). Nie zdajemy sobie z nich sprawy, ale system może je unaocznnić. Żadne dane nie są neutralne. Nigdy nie mamy zestawu danych, które są idealnie zrównoważone, zawsze mamy do czynienia z jakimś odchyleniem. Zostawienie systemów samych sobie nie jest bezpieczne. Powinny się one opierać na uczeniu nadzorowanym przez arbitra.

I tu przydają się takie profesjonalne gremia jak na przykład

reprezentowany przeze mnie Zespół Edukatorów Filmowych.

Dobrze wytrenowany system może mieć także walor edukacyjny. Na przykład nauczyciel chce zabrać klasę na film, ale chce, żeby to był on pozbawiony nagości i przemocy. Nakarmiony danymi system może mu dostarczyć konkretnych propozycji.

Oślawiony ChatGPT nie potrafi dostarczyć takich rekomendacji? Po co tworzyć nowy system?

ChatGPT uczył się głównie na podstawie szerokiego spektrum zasobów również internetowych, więc jeśli film ma w swoim opisie potrzebne dane, to jest szansa, że nauczyciel otrzyma odpowiednią odpowiedź na swoje pytanie. Ale nie ma stuprocentowej pewności, bo ChatGPT może sobie też wymyślić nieistniejący film i jego właśnie polecić. Czyli jeśli szukamy ciekawych tytułów do obejrzenia na wieczorek filmowy to jak najbardziej można poradzić się Chata, ale lepiej nie opierać na nim swojej całej kariery pedagogicznej.

Czyli odpowiednio wytrenowany system ratingowy mógłby funkcjonować także jako godny zaufania chat, pomaga-

jący rodzicom, opiekunom i nauczycielom w znalezieniu najodpowiedniejszego filmu dla podopiecznych?

LLM (Large Language Model) to sztuczna sieć neuronowa, która jest wytrenowana i zapoznana z materiałami o charakterze tekstualnym. Te największe LLM-y (np. GPT) mają dostęp praktycznie do wszystkiego, co jest w sieci. Można jednak wykorzystać jakiś mniejszy, open source'owy LLM i ograniczyć go tak, by operował wyłącznie na zadanej bazie. Będzie on potrafił wchodzić z odbiorcą w interakcję językową, opierając się wyłącznie na tej jednej, sprawdzonej bazie. Mówiąc najprościej: wgrywamy film do systemu, a później zadajemy na jego temat zindywidualizowane pytania, dostosowane do własnych

potrzeb i systemu wartości.

Na koniec twoje zdanie. Czy uważasz, że budując polski system ratingowy powinniśmy sięgać po nowe technologie czy ograniczyć się do tych tradycyjnych, analogowych?

Sięgałbym po nowe, bo nie ma żadnego powodu, żeby ich nie używać. Można oczywiście być sceptykiem, ale w tym przypadku wyraźnie widać, że są po prostu użyteczne. W szczególności, że przyrost kontentu audiowizualnego jest gigantyczny i niemożliwym jest, by ludzie uporali się z nim bez technologicznego wsparcia. Musiałyby to być jakieś gigantyczne, biurokratyczne molochoy, a tego przecież nie chcemy.

Recepcja treści audiowizualnych przez młodych odbiorców

Film jest elementem sztuki narracyjnej, wprowadzającej odbiorcę w światy czasem dla niego niedostępne, przez co stwarza szansę na poszerzenie jego doświadczeń. Jest on istotny także z tego powodu, że współcześnie „społeczeństwo ma bardzo mocną potrzebę opowiadania historii i dzielenia się nimi”²⁵. Opowieści są potrzebne – i opowiadającemu i odbiorcy – są bowiem polem spotkania „rozmaitych wrażliwości,

horyzontów doświadczeń(...)”, które szukają porozumienia przez to, że potrafią odnaleźć siebie w cudzym przeżywaniu świata”²⁶. To pole do budowania empatii, poszerzania horyzontów, wzbogacania wiedzy o świecie.

Film są specyficznym zadaniem do odkodowania. Są narzędziem ludzkiej umysłowości służącym wytwarzaniu znaczeń²⁷, w szczególności treści ważnych etycznie, które chcemy przekazać młodemu

25 M. Wellins, *Myśleć animacją. Podręcznik dla filmowców*, tłum. A. Wojnach, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2015, s. 39.

26 K. Krasoń, *Padawanika. Przebudzenie mocy w doświadczeniu zapośredniczonym. Studium o filmie, wychowaniu i wsparciu rozwoju*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 28.

27 J. Bruner, *The Culture of Education*, Harvard University Press, Cambridge 1996, s. 41.

widzowi²⁸. Jedynym warunkiem jest znalezienie takiego – stosownego – materiału audiowizualnego, który będzie odpowiadał potrzebom widza.

Nie ma wątpliwości, że klasyfikowanie filmów wedle ich odpowiedniości wiekowej jest zadaniem ważkim dla wszystkich, którym zależy na harmonijnym rozwoju młodych odbiorców, a więc rodzicom, wychowawcom, pedagogom, ale i twórcom czy kiniarzom. Chodzi z jednej strony o unikanie nieodpowiednich treści dla określonego etapu rozwoju, ale też wskazanie dostosowanych do wieku przekazów, zwłaszcza w zakresie potrzeb odbiorczych i możliwości recepcyjnych, w tym wrażliwości widzów.

Oceny filmów na ogół dostarczają informacji o zawartości tematycznej i biorą pod uwagę takie czynniki, jak: przemoc, seks, wulgarny język czy używanie narkotyków. Jest to jedynie analiza treściowa i nie dotyczy potencjału rozwojowego, specy-

fiki zainteresowań czy możliwości recepcyjnych. Nie jest to bowiem zadanie łatwe, by ująć wszelkie komponenty analizy dostosowania materiału audiowizualnego, gdyż należałoby wziąć pod uwagę nie tylko różnice wynikające z wieku kalendarzowego widza czy przypisanej mu sprawności intelektualnej i dojrzałości, ale ispecyficznego kręgu kulturowego, w jakim wzrasta, doświadczeń i nawyków wyniesionych z domu rodzinnego czy wcześniejszych przeżyć. Dlatego tak istotne jest, by stworzyć system ratingowy dostosowany do odmienności kulturowej czy stylów wychowania.

Doświadczenie zapośredniczone

Z perspektywy edukacyjnej opowieść filmowa jest elementem niezbędnym dla poznawania rzeczywistości, zwłaszcza niemożliwej do bezpośredniego doświadczenia. Opowiadając historie, które mają skłonić widzów do refleksji, film pokazuje nowe, odmienne światy i wydarzenia. To doświadczenie zapośredniczone²⁹

28 D. Bordwell, *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1989.

29 K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 85 i dalsze. Zob. także: C. Keyzers, *Empatia. Jak odkrycie neuronów lustrzanych zmienia nasze rozumienie ludzkiej natury*, tłum. Ł. Kwiatek, Copernicus Center Press, Kraków 2017, s. 82–83.

(*mediated experience*), którego sposób działania wyjaśnia Vilayamur Ramachandran, przywołując mechanizm działania komórek lustrzanych³⁰. Zapośredniczenie pozwala, by uczestnicząc w seansie filmowym, brać udział w działaniach, doświadczeniach i przeżyciach protagonistów, jakby były one naszymi własnymi doznaniem. Wczuwamy się w sytuację bohatera, empatyzujemy z nim.

Wczuwanie się w sytuację postaci filmowej

Empatia³¹, jak ujmuje ją amerykański socjolog Norbert Wiley, to zdolność człowieka do przeżywania fikcyjnej fabuły/akcji filmu czy innego przejawu sztuki narracyjnej. Poszukując tytułu właściwego dla młodego widza, należy brać pod uwagę jego emocjonalne uczestnictwo w projekcji kinowej. Odbiorca, interpretując film podczas jego oglądania, dokonuje dobrowolnego „zawieszenia niewiary w realność świata przedstawionego”, by wyrazić

odczuć to, co jest w emocjonalnym doświadczeniu bohaterów i ich perypetiach. Niewątpliwie empatia jest afektywnym sposobem reagowania na sytuację innych osób, o czym pisze Mark. H. Davis³² i jest procesem uwarunkowanym sytuacyjnie, przez intensywność i podobieństwo pomiędzy widzem a protagonistą (bohaterem pozytywnym).

W kontekście naszego poszukiwania źródeł specyfikacji kwalifikowania filmów dla młodego odbiorcy jeszcze istotniejsze są ustalenia Mirosławy Czerniawskiej, psycholożki związanej z Uniwersytetem w Białymstoku, która podkreśla, że zdolności do współodczuwania zależą od doświadczeń wyniesionych z okresu wczesnego dzieciństwa. w perspektywie edukacyjnej widzimy, że skłonności empatyczne są „powiązane są z nasileniem pomagania oraz innych zachowań społecznych (typu: unikanie i rozwiązywanie konfliktów, dobra komunikacja, taktowny styl bycia) i powstrzymywaniem się od zach-

30 V. S. Ramachandran, *Edge: Mirror Neurons*, https://pages.ucsd.edu/~rbelew/courses/cogs1_w10/readings/ramachandran00.pdf.

31 N. Wiley, *Movies and the Mind: a Pragmatist Approach*, „Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis” 2000, nr 1, s. 93–126.

32 M. H. Davis, *Empatia. o umiejętności współodczuwania*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne Gdańsk 1999.

owań agresywnych”³³. a zatem, za sprawą wczuwania się widza w sytuację bohatera filmowego potrafimy pokazać mu pożądane sposoby nawiązywania relacji interpersonalnych/międzyludzkich. Należy podkreślić, że aby to uzyskać wymagany jest wyrazisty materiał filmowy, nacechowany jasno ukazanymi emocjami i czytelnym systemem wartości.

Warto dodać, iż doświadczenie zapośredniczone przez obraz filmowy, powiązane ze skłonnością empatyczną odbiorcy, umożliwia oswajanie się z trudnościami, ale też uwalnianie od napięć, przygotowując widza nawet na trudną rzeczywistość³⁴. Dzięki temu ma on okazję, by doświadczyć kompensacji (zastępczego zaspokojenia), może bowiem zaspokajać potrzeby, inaczej nierealizowalne w rzeczywistości.

Modelowanie – postać jako wzór

Zapośredniczone uczestnictwo w doświadczeniach bohatera pozwala widzowi utożsamić się

z nim, co jest kluczowe, ponieważ ułatwia to zrozumienie znaczenia filmu w kontekście rozpoznawania zjawisk społecznych, a także sprzyja rozwijaniu kompetencji interpersonalnych poprzez modelowanie (learning through modeling). Bohater staje się wówczas niejako wzorem do naśladowania za sprawą mechanizmów psychologicznych, sytuujących się w szeroko pojętej identyfikacji.

Brytyjski profesor filozofii, teoretyk sztuki i filmu Murray Smith³⁵ przekonuje, że rozumienie przesłania dzieła filmowego, zagłębienie się w strukturę fabularną zaistnieje tylko za pośrednictwem fikcyjnej postaci, z którą oglądający odbiorca może nawiązać szczególnie kontakt. Głównym komponentem okazuje się przebieg filmowej opowieści, która aktywizuje intelektualnie wyobraźnię widza, wywołując zainteresowanie postaciami na poziomach związanych z odrębnymi typami relacji od rozpoznania

33 M. Czerniawska, *Empatia a system wartości*, „Przegląd Psychologiczny” 2002, tom 45, nr 1, s.8-9.

34 K. Krasoń, *Padawanika. Przebudzenie mocy w doświadczeniu zapośredniczonym*, op. cit., s. 51 i dalsze.

35 M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, New York 1995.

przez współodczuwanie, aż do nastawienia, łącznie określanymi jako identyfikacja³⁶.

Identyfikacja z bohaterem

Warto na chwilę zatrzymać się na istniejących w identyfikacji procesach o różnym poziomie dojrzałości. Możemy bowiem wyróżnić w niej inkorporację oraz introjekcję, a także identyfikację właściwą.³⁷

Inkorporacja, będąca dość powszechnym mechanizmem u małych dzieci, to całkowite przyswojenie w całości lub fragmentach działania, postępowania bohatera filmowego, prowadzące do zmiany w uczuciach (odczuwanie radości z przygód bohatera lub smutku, w zależności od tego, czego on doświadcza w filmie).

Introjekcja jest mniej pogłębiona, ponieważ widz rozróżnia siebie od bohatera, choć nie jest to całkowicie oczywiste, a specyfika tego mechanizmu polega na spełnieniu pragnienia bycia takim jak bohater, razem z jego systemem wartości, wyborami moralnymi i zachowaniami wobec innych.

Identyfikacja właściwa charakteryzuje się pełnym rozróżnieniem siebie od bohatera, czyli postrzegania go jako oddzielnej osoby. Widz korzystający z identyfikacji chce być jak bohater, co ma walor rozwojowy, ponieważ podejmuje decyzję co do pożądanych zmian w obrębie swojego zachowania.

36 J. Mytnik-Daniluk, *Film animowany – bawi, uczy, leczy. Przykładowe zastosowanie filmu Co w duszy gra w pracy z młodzieżą*, [w:] A. Kisiełewska, J. Mytnik-Daniluk (red). *Akademia kompetencji kulturowych mieszkańców województwa podlaskiego. Raport z badań*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2024, s. 190.

37 Opis mechanizmów inkorporacji, introjekcji i identyfikacji właściwej podajemy za: M. Mrozowicz-Wrońską, *Mechanizmy obronne – teoria, pomiar, eksperyment*, Wydawnictwo Rys, WPiK Open Access 09, Poznań 2021, s. 18-19.

Analiza znaczenia i działania powyższych mechanizmów uwidacznia, jak ważna jest kreacja bohatera i jak dalece sięga potencjał przejmowania od niego zachowań i systemu wartości, co jest niebagatelną przesłanką dla ustalenia przedziału wiekowego, dostosowanego recepcyjnie do oferty kinowej. z pewnością ważne będzie w tym kontekście skonstruowanie postaci protagonisty, wokół którego zaistnieć mogą procesy identyfikacji, utożsamiania się i introjekcji. Widz dokonuje wówczas rekonstrukcji postaci, co jest znakiem jego emocjonalnego, ale i intelektualnego odbioru filmu. Ten proces nazywamy interpretacją.

Interpretacja

Interpretacja to ważny aspekt kontaktu z filmem, gdyż pozwala na zrozumienie istoty jego przekazu z perspektywy potrzeb widza, jednocześnie ułatwia nazwanie elementów ukazanej fabuły, rozpoznanie ich przyczyn, podobieństwa z własnymi doświadczeniami, ale też oswajanie ich³⁸. Odbioru danego

tytułu nie można ujednolicić, bowiem każdy widz wynosi z seansu coś innego dla siebie, zgodnie z własnymi potrzebami recepcyjnymi i potencjałem odkrywania sensu. Interpretacja jako czynność spontaniczna i na wskroś subiektywna jest jednak istotą świadomego odbioru filmu, gdyż pozwala widzowi odnaleźć w nim siebie oraz nadać dziełu potrzebne mu znaczenie tak, jak on je rozumie. Koniecznie trzeba podkreślić, iż taka interpretacja jest sposobem kreacji podjętej przez widza, gdyż „interpretować to znaczy akceptować udział w grze, w której dochodzi do spotkania z obiektem wymyślonym – a nawet «stworzonym» – który ma swoje własne życie”³⁹.

Interesujące w kontekście kompetencji interpretacyjnych młodego widza są badania Seran Demiral. Turecka autorka literatury dziecięcej i socjolożka w swoich działaniach bada procesy usamodzielniania się dzieci podczas odbioru filmu czy literatury, bez narzucania im gotowych interpretacji, co uczy je porozumiewania się z innymi

38 J. Aumont, *Interpretacja filmów*, tłum. T. Rutkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 7.

39 Ibidem, s. 8.

osobami, nastawionego na asertywne wyrażanie własnego zdania, krytycznej oceny, pokazując jednocześnie prawo do odmienności i niezależności. Eksploracje te zakładały emancypację dzieci w zakresie poddawania krytycznej ocenie przekazów kulturowych, co ma swą niezaprzeczalną moc intersubiektywną – nastawioną na porozumienie z innymi osobami,

niwelującą „jednoznaczność cywilizacyjną”⁴⁰. Film stawał się punktem wyjścia nawet dla filozoficznych dyskusji, a dzięki nim dochodziło do unikatowego spotkania edukacji i rozrywki, zaś kwintesencją tak zaprojektowanych debat było zapewnienie poczucia sprawczości dziecka oraz okazji do wyrażania własnych przekonań.

Fikcja filmowa sama w sobie przynosi szansę doświadczania przez świadomych widzów różnorodnych sytuacji, relacji międzyludzkich, zachowań, co pozwala odbiorcom odnaleźć w nich siebie, zapewniając wzorce postępowania, wyjaśniając je, pomagając zrozumieć świat, poszukiwać rozwiązań dla swoich problemów, w tym związanych z byciem innym od reszty otoczenia. Tym bardziej wskazuje to na odpowiedzialność, jaka spoczywa na dorosłych, by ten kontakt z dziełem audiowizualnym uczynić dostępnym i inspirującym do refleksji nad samym sobą z jednej strony, ale i bezpiecznym dla młodego widza z drugiej.

40 S. Demiral, Considering Discourse with Children through Animations, „International Journal of Pedagogy Innovation and New Technologies” 2020, vol. 7, nr 2, s. 47-57.

Na co zwraca uwagę młody widz i co mu to daje?

Przejdźmy teraz do elementów dzieła filmowego i świata przedstawionego, na które uwagę kieruje dziecięcy widz (jeśli materiał jest kompatybilny z jego możliwościami recepcyjnymi). Pedagodzy podkreślają, że uczniowie główny nacisk kładą w odbiorze na treść przekazu⁴¹. Stwarza to szansę na poszerzanie horyzontów i rozeznania kulturowego młodych odbiorców, zwłaszcza jeśli oglądany film ma wydźwięk międzykulturowy. Dodatkowo zwiększa się możliwość stymulowania zainteresowań istniejących, ale i generowania nowych obszarów ciekawości dziecka.

Wiele miejsca poświęcono wzorom osobowym, jakie czerpane są przez dzieci z przekazów medialnych, w tym z popularnych baśni, filmów czy gier komputerowych. Na ogół analitycy podkreślają, że postacie pozytywne często posługują się sprytem, by kogoś przechytryć⁴² lub posiadają supermoce (także nadawane transcendentnie, np. za sprawą dobrej wróżki czy cudownych przedmiotów). Takie pożądane kreacje bohaterów pozwalają lepiej zrozumieć społeczne normy i oczekiwania, zwłaszcza że są to na ogół złożone osobowości⁴³, niejednoznaczne,

41 M. Jacyno, *Agresja w leksyce i frazeologii ścieżek dźwiękowych filmów animowanych dla dzieci*, [w:] N. Majchrzak, A. Zduniak (red.), *Komunikowanie się w społeczeństwie wiedzy XXI wieku*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Bezpieczeństwa, Poznań 2011, s. 100.

42 B. Łaciak, *Świat społeczny dziecka*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa 1998, s. 67 i dalsze.

43 A. Sieczych-Kukawska, M. Pawlak, *Medialne wzory osobowe i ich recepcja przez dzieci w wieku wczesnoszkolnym*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2021, vol. 16, nr 4 (62), s. 73, doi: 10.35765/eetp.2022.1764.05

które potrafią reagować wznosząc się ponad własne ograniczenia czy słabości.

Co jednak faktycznie ogniskuje uwagę dziecięcego odbiorcy i co różnicuje specyfikę interpretacji filmów, uwzględniając odmiennność grup wiekowych widzów? Odpowiedzi na to pytanie udzielają m. in. tureccy pedagodzy⁴⁴, poddając analizie poziomy recepcji filmu *Toy Story 3*. w swoich badaniach skoncentrowali się na kreacjach postaci, przekazywanych wartościach oraz ocenie wydarzeń fabuły, zakodowanych w tej ekranowej opowieści. Respondenci oceniali obejrzany film i dzielili się swoimi werdyktami w wywiadach. Łącznie w badaniu wzięło udział 210 dzieci w wieku od 4 do 10 lat, przez co uzyskano dość zróżnicowane dane empiryczne. Oczywiście poziom rozumienia treści i rozbudowania narracji był odmienny dla młodszych informatorów, co jest wynikiem oczywistym. Niemniej dla porządku tego opracowania ważne okazuje się, że dzieci z wiekiem coraz lepiej rozróżniały dobro od zła, zauważały kluczowe wartości, pojmowały dychotomię realności i fantazji. Nie ma zatem

zagrożenia, że mali widzowie jedynie bezrefleksyjnie będą transferować zachowania bohatera na swoje działania. Tureckie badania pokazały, że nawet dzieci w młodszym wieku szkolnym potrafią dokonywać krytycznej oceny poczynąń postaci.

Należy też pamiętać, że twórcy filmowi - wychodząc naprzeciw potrzebom odbiorczym młodych widzów - szukają możliwości, by mogli oni zaakceptować umowność i schematyczność świata przedstawionego. z tego względu stosują zabiegi ułatwiające zrozumienie treści filmu, dostosowane do potencjału kognitywnego odbiorcy, takie jak: powtórzenia, nazywanie wydarzeń i zamieszczanie stosownych wyjaśnień w narracji. Nie bez znaczenia jest długość filmu dla dzieci, umożliwiającą skupienie ich uwagi. Odpowiednio dobrana pomaga w powiązaniu związków przyczynowo skutkowych, zarówno linearnie, jaki i w perspektywie antycypacyjnej. Przynosi też orientację w przedstawianej przestrzeni czy relacjach interpersonalnych

44 M. Türkmen, *How Much Do Children Interpret Television and Animated Film Contents?* „International Journal of Progressive Education” 2021, vol. 17, nr 1, doi: 10.29329/ijpe.2020.329.29.

protagonistów i antagonistów. Treść opowieści metonimicznie nawiązuje do codzienności widza lub do skłonności dziecięcego postrzegania świata, np. w konwencji „świata na opak”, stąd częste odwoływanie się do animizacji lub antropomorfizacji, hiperbolizacji czy dążeń eskapistycznych (w rozumieniu ucieczki do świata wyobraźni, fantazji i magii⁴⁵). Film dla dzieci, zwłaszcza animowany, jest „spełnieniem odwiecznych marzeń ożywienia i uduchowienia zabawki, nawiązania kontaktu z czymś sztucznym – narysowanym człowiekiem, przedmiotem lub

milczącym zwierzątkiem”⁴⁶.

Istotną kwestią pozostaje rola filmowej postaci w odbiorze dziecka. Stanowi ona zarówno wzór do modelowania zachowań, jak i czynnik stymulujący rozwój poznawczy. Oglądanie filmów – podobnie jak czytanie tekstów literackich czy uczestnictwo w spektaklu teatralnym – rozwija wyobraźnię dziecka, zwłaszcza gdy przekaz pozostaje otwarty i wymaga interpretacji⁴⁷. Zgodnie z koncepcją dzieła otwartego Umberta Eco, każde kolejne odczytanie może prowadzić do innego zrozumienia utworu.

Film służy niewątpliwie rozwojowi tożsamości młodych widzów, ale też ich cech niezbędnych w rozwoju relacji interpersonalnych, uczyć może bowiem uprzejmości, solidarności czy życzliwości wobec innych⁴⁸. Dodajmy – jest to możliwe jedynie w sytuacji zachowania stosownej dbałości o dobór oferty filmowej, która będzie polem modelowania tych cech relacyjnych.

45 Rozumiemy ją odmiennie niż ucieczkę od, dlatego ma ona wydźwięk pozytywny, to odnalezienie swojej przestrzeni do zaspokojenia potrzeby cudowności przez dziecko.

46 M. Giżycki, B. Zmudziński (red.) *Polski film animowany*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008, s. 178.

47 U. Eco, *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, W.A.B., Warszawa 2008.

48 Rudy, *American films as an educational tool for character development of teenagers*, „International Research Journal of Science, Technology, Education, and Management” 2022, nr 2(1), s. 143-151. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6496839>.

Film dla dzieci, film o dzieciach, film rodzinny i asysta recepcyjna

Dość pesymistycznie wybrzmiewa zdanie Iana Wojcik-Andrewsa, który przekonuje, że ustalenie jednolitej koncepcji filmu dla dzieci jest prawie niemożliwe, co stawiałoby pod znakiem zapytania tworzenie jakiejkolwiek procedury, analizującej zasadność ich wykorzystania w konkretnym

momencie rozwojowym. Badacz uznaje, że każda próba uniwersalizacji filmu dla dzieci lub ustalenia specyfiki młodego widza ujawnia jedynie sprzeczności, niczego nie systematyzując⁴⁹. My jednak podejmujemy tę próbę, uznając jej potrzebę, ale i zasadność.

49 I. Wojcik-Andrews, *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*, Routledge, London 2002, s. 19.

Najwcześniejsze dyskusje o filmie dla tej grupy odbiorców podejmowane były głównie z perspektywy pedagogicznej, piętnując jego negatywny wpływ na zachowanie dzieci, zdrowie psychiczne a nawet fizyczne. To zacięcie jednoznacznie krytyczne doprowadziło do wprowadzenia instytucjonalnej praktyki cenzury w wielu krajach, zmierzającej do eliminowania „szkodliwych” filmów z kina⁵⁰. Na początku XX wieku już starano się dokonać ratingu, nie miał on jednak nic wspólnego z współczesnymi analizami.

Pojęcie **film dla dzieci** nie jest łatwe do objaśnienia - co podkreślają Noel Brown, Bruce Babington, jeśli zdefiniujemy go jako wyłączną propozycję tylko dla dzieci, umknie w tej kwalifikacji prawidłowość, iż większość z tych produkcji to w rzeczywistości *kino familijne*⁵¹, charakteryzujące się atrakcyjnością dla dorosłych, a także szeroką przydatnością i trafnością jako oferta dla małych odbiorców. Podczas gdy film dla dzieci stawia na pierwszym miejscu potrzeby

rozrywkowe młodszej widowni, w kinie komercyjnym atrakcyjność dla dorosłych pozostaje pożądana jako sposób na rozszerzenie potencjalnego zasięgu filmu i zaspokojenie potrzeb rodziców/opiekunów, towarzyszących kilkulatkom w kinie. Ta dualność między dzieckiem a dorosłym jest więc integralną częścią każdej poważnej analizy tych gatunków, należy przy tym pamiętać, że zarówno publiczność dziecięca jak i dorosła to odrębne typy widzów, wymagające własnych, specyficznych form zaangażowania, a zatem przekaz filmu winien być wielopłaszczyznowy.

Film o dzieciach – jako kategoria wyodrębniona przez Browna i Babingtona, skupia się wprawdzie na dzieciach (często ich lękach, traumach, ale i fantazjach itp.), lecz jest przeznaczony i zorientowany na dorosłych, gdyż jego pole treściowe wyraźnie jest nieodpowiednie dla kilkulatka. Ukazany zostaje w nim świat najmłodszych, ale w formule niedostępnej dla młodego odbiorcy, z użyciem

50 National Council of Public Morals, *The Cinema: Its Present Position and Future Possibilities*, podaje za: Taichi Niibori, *The Excavation of New Swedish Children's Film History Exploring the Ambiguous Generic Identity of Children's Films in Sweden from 1914 to 1923*, Department of Media Studies, Stockholm's Univesitet, 2021, s. 2.

51 N. Brown, B. Babington, *Introduction: Children's Films and Family Films*, [w:] N. Brown, B. Babington (red.), *Family Films in Global Cinema. The World Beyond Disney*, I.B. Tauris & Co Ltd, London 2015, s. 1-16.

często dosadności przekazu, który może być dla najmłodszych szkodliwy. Zatem w niniejszym opracowaniu nie będę się na nim koncentrowała.

Określenie **dla dzieci** w dużej mierze ogranicza się do publiczności w wieku od 6 do 12 lat, pozycjonując się przed ofertą skierowaną do adolescentów. Ujawnia, że film jest specjalnie skierowany do dzieci, ucieleśniając przede wszystkim napięcie między pedagogiką (edukacją) a przyjemnością; i tu trzeba podkreślić, że nawet najbardziej komercyjnie nastawione obrazy zawierają elementy dydaktyczne. Co więcej, Noel Brown pisząc o filmach, które zawierają przedstawienia dzieci, wskazuje, że są one głównie analizowane w kontekście reprezentacji dzieciństwa⁵² jako kategorii psycho-pedagogicznej. Sądzę, że dość udaną fuzją rozrywki i przyjemności z przekazem edukacyjnym jest idea

*edutainmentu*⁵³.

Komponenty odpowiedniości filmu dla wieku odbiorcy

Przydatność filmu dla dzieci zależy – wedle badaczy⁵⁴ – od jego „odpowiedniości”, co oznacza, że jego odbiór nie spowoduje widocznej szkody psychicznej u małoletniego widza. Wiąże się to z powracającymi tematami i sytuacjami, dotyczącymi pokrewieństwa, wspólnoty, ale też wykluczenia i pokonania elementów destrukcyjnych dla życia społecznego. Innym wyróżnikiem jest minimalizowanie tematów „dla dorosłych” a także finalizacja opowiedzianej historii, która, mimo zawłości czy konfliktów, jest ostatecznie optymistyczna, moralnie i emocjonalnie prosta oraz wspierająca społeczny status quo.

Cary Bazalgette i Terry Staples⁵⁵ badają oddziaływanie filmu, jego perswazyjność, która jest komponowana poprzez specy-

52 N. Brown, *The Children's Film: Genre, Nation, and Narrative*, Wallflower Press, New York 2017, s. 2.

53 M. Garret, M. Ezzo, *Edutainment. The Challenge*, „Journal of Inter active Instruction Development” 1996, vol. 8, no 3, s. 3–7; J. Wojtyński, *Edutainment i edukacja filmowa jako narzędzia kształtowania tożsamości oraz postaw dzieci i młodzieży*, „Państwo i Społeczeństwo” 2015, nr 1, s. 170.

54 N. Brown, B. Babington, *Introduction: Children's Films and Family Films*, op. cit.

55 C. Balzagette, T. Staples, *Unshrinking Kids; Children's Cinema and The Family Film*, [w:] C. Balzagette, D. Buckingham (red.) *In Front of The Children*, British Film Institute, London 1995, s. 92–108.

ficzny sposób zwracania się do dziecięcej publiczności. Wyróżniają przy tym metody reprezentowania dziecięcego punktu widzenia, które teraz nazwalibyśmy paid-ialnością⁵⁶. Wpisane byłyby weń określone wzorce i motywy narracyjne, porządek realizacyjny, czyli np. powolny montaż, kąt kamery z niższych pozycji, casting dla „zwykłych” dzieci, dialogi formowane z perspektywy dziecięcej.

Asysta dorosłego

Film *familijny*, jako skierowany do podwójnego odbiorcy, zakłada współobecność dorosłego i dziecka podczas projekcji – co umożliwia temu drugiemu odbiór nawet nieco trudniejszych treści. Taka produkcja wymaga aktywności rodzica/opiekuna, wyprzedzającej wizytę w kinie, ale też zamykającej odbiór po obejrzeniu filmu. Niezbędna jest tu rozmowa, wyjaśnianie i pewność, iż dany tytuł nie pozostawia obszarów przez dziecko nierozpoznanych. Podobną

praktykę winno się stosować w sytuacji filmu dla dzieci, który nieco wykracza poza możliwości recepcyjne widza. Warto przy tym pamiętać, w myśl koncepcji *Sfery Najbliższego Rozwoju* (zone of proximal developmend) Lwa Wygotskiego, że małemu dziecku należy towarzyszyć w poznawaniu świata, co tu sprowadza się do kontaktu z dziełem filmowym. Idea powyższa zakłada, że każda wyższa funkcja psychiczna pojawia się najpierw w rozwoju dziecka przez działalność zespołową, społeczną, czyli jako funkcja interpsychiczna⁵⁷, w kontakcie z najbliższym dorosłym.

Dzięki obecności aktywnego, towarzyszącego dziecku dorosłego oferta filmowa nie musi być uproszczona, by nie rzecz infantylna, z trywialnie i czarno-biało ukazanymi zależnościami przyczynowo-skutkowymi. Imperatyw obecności dorosłego, rodzica lub nauczyciela na początku obcowania dziecka z mediami, w tym z filmem,

56 Paidia to określenie Rogera Caillois'a oznaczające przedstawienie wizji narracyjnej - dokonane z pozycji dziecka, które z zainteresowaniem i zdziwieniem przygląda się otaczającemu je światu, zob.: Katarzyna Krasoń, *Dziecięce odkrywanie tekstu literackiego: kinestetyczne interpretacje liryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 44.

57 L. Wygotski, podają za: E. Filipiak, *Budowanie rusztowania dla myślenia i uczenia się dzieci w perspektywie społeczno-kulturowej teorii Lwa S. Wygotskiego*, [w:] E. Filipiak (red.) *Nauczanie rozwijające we wczesnej edukacji według Lwa S. Wygotskiego*. Od teorii do zmiany w praktyce, Akademickie Centrum Kreatywności, Bydgoszcz 2015, s. 15.

jest oczywisty. Tylko wówczas nawet wątpliwe aksjologicznie zachowania bohatera staną się polem rozmowy, namysłu i negocjacji. Wówczas okazać się może, że obawy dorosłego są zbyt hiperbolizowane, bo dziecko rozumie

iluzyjność tego, co dostrzega i nie jest bezrefleksyjne. a jeśli jeszcze nie jest na to gotowe – dorosły widz może rozmowę zainicjować i wyjaśniać to, co jeszcze trudne jest do pojęcia dla kilkulatek.

Przywołując ponownie Wygotskiego – dziecko przy wsparciu dorosłego może udźwignąć intelektualnie i emocjonalnie znacznie więcej niż wskazuje jego metryka. Będzie w stanie kontaktować się dziełem trudniejszym, wymagającym wysiłku odkodowania znaczeń, ale też będącym bardziej otwartym na niejednoznaczną interpretację. Za Wygotskim można stwierdzić, że to, co dziecko robi dziś przy pomocy dorosłych, zrobi jutro samodzielnie⁵⁸ – a zatem stanie się świadomym i refleksyjnym widzem dzięki tej swoistej *asystie recepcyjnej*. Jest tu tylko jeden zasadniczy warunek: asystujący dorosły winien nie tylko być wyrobionym odbiorcą, ale też mieć pełne rozeznanie w potrzebach i specyfice funkcjonowania dziecka.

58 Ibidem.

Pola analizy treści filmu

Wielu badaczy niepokoi się, że film może budować w młodym odbiorcy niewłaściwe przekonania, zaburzając jego postrzeganie codzienności i rzeczywistości. Są to jednak obawy niepotrzebne. Najmłodszy wychowanek nadaje znaczenie komponentom, jakich doświadcza, bieżąc w teraźniejszości, ale potrafią jednocześnie oddzielać dziejącą się rzeczywistość od światów funkcjonujących

alternatywnie⁵⁹, w tym także transcendentnych. Wyobrażają sobie nawet mało prawdopodobne zjawiska, choć punktem wyjścia tych wyobrażeń będą elementy wiedzy codziennej⁶⁰.

Przekonujące są niewątpliwie ustalenia Jerome'a i Dorothy Singerów dotyczące udawania w zabawie dziecięcej, swoiście tkwiącego w doświadczeniu, z którego wyprowadzane zostają antycypacje, także pochodzące

59 A. Nowak-Łojewska, *Dziecięce konstrukcje świata w rozmowach z dorosłymi*, „Problemy Wczesnej Edukacji/Issues in Early Education”, 2017, nr 1 (36), s. 56.

60 J. D. Lane, S. Ronfard, S. P. Francioli, P. L. Harris, *Children's imagination and belief: Prone to flights of fancy or grounded in reality?* „Cognition”, 2016, nr 152, s. 127–140, doi:10.1016/j.cognition. 2016.03.022.

z przekazów kulturowych⁶¹. Udawanie zatem – również oparte o zapamiętane z filmu sytuacje – ma potencjał wzmacniania kompetencji samopoznawczych i samoregulacji, niezbędnych dla kształtowania się umiejętności radzenia sobie w trudnych sytuacjach⁶². Podążając tym tropem warto podkreślić, że przekaz kulturowy (a zatem także film) „uruchamia konfabulacje, które z kolei włączone w narracje dziecka uzewnętrzniają jego tożsamość”⁶³.

Filmy dla dzieci jako przykłady fikcji mogą znaleźć ważne miejsce w treningu emocjonalnym. z ewolucyjnego punktu widzenia wydaje się prawdopodobne, że znaczenie centralnych sytuacji egzystencjalnych jest ważne dla budowania ludzkiej emocjonalności i reaktywności, zaczynając od podstawowego systemu odczuwania przyjemności czy niezadowolenia. Rozsądne zatem jest myślenie, że filmowe historie zostają powiązane

też z nadrzędnymi celami, kluczowymi dla przetrwania w życiu społecznym. Co więcej, mogą mobilizować funkcje umysłowe, które zastępują reakcje unikania wywołane bolesnymi wydarzeniami. Pomagają je oswajać, a co za tym idzie – również radzić sobie z nimi. Filmy oparte o narracje skupione na akcji, przygodzie, historiach miłosnych, ale i horrorach, tragediach czy melodramatach, mogą być definiowane przez wywoływane przez nie dominujące emocje⁶⁴. Są one ściśle związane z zasadniczymi problemami egzystencjalnymi człowieka, takimi jak nawiązywanie relacji, przywiązanie do kogoś (także miłość), radzenie sobie z trudnościami, ale i śmierć.

Choć większość z oferty dla dzieci ma szczęśliwe zakończenia, to jest oczywiste, że historie ukazane w filmach wywołują szereg bardzo różnych, w tym i negatywnych emocji. Sukces konkretnych produkcji,

61 J. L. Singer, Dorothy G. Singer, *Television, imagination, and aggression: a study of preschoolers*, Routledge, New York 2013, s. 4.

62 S. Sansanwal, *Pretend play enhances creativity and imagination*, „Journal of Arts and Humanities” 2014, 1(3), s. 70–83.

63 M. Warchał, *Narracje wymyślone – świat dziecięcych konfabulacji a media*, „Media i Społeczeństwo”, 2013, nr 3, s. 195.

64 T. Grodal, *Pain, Sadness, Aggression, and Joy: An Evolutionary Approach to Film Emotions*, „Projections. The Journal for Movies and Mind” 2007, vol. 1, nr 1.

poza konkretnym kunsztem twórców i znaczeniem przekazu moralnego opowieści, polega na ich emocjonalnym znaczeniu i podobieństwie do faktycznych przeżyć dzieci i młodzieży. Młody odbiorca ma wrodzoną dyspozycję, która akceptuje psychiczne radzenie sobie z negatywnie wartościowanymi wydarzeniami, co tworzy nastawienie na poszukiwanie sposobów ich przetrwania. Zatem niestosowne byłoby unikanie trudnych tematów, lecz należy to czynić z wyczuciem i świadomie dozować zgodnie z możliwościami recepcyjnymi dziecka. Ważne zatem jest określenie specyfiki różnych tematów i treści, mogących pojawić się w opowieściach filmowych.

W dalszej części tekstu zajmiemy się tematami potencjalnie problematycznymi dla młodego widza. Każdy z nich, w ramach proponowanego w niniejszej publikacji systemu ratingowego, oprócz opisu doczeka się również graficznej reprezentacji – jasnego i czytelnego piktogramu, którym mogłyby być oznaczane zawierające go filmy. Wygląd proponowanych przez autorów

piktogramów można poznać w rozdziale pt. *Polski system ratingowy – propozycja struktury i sposobu działania*.

Przemoc, agresja, walka

Gordon B. Dahl, Stefano DellaVigna⁶⁵ dokonali analizy przemocy w mediach i jej wpływu na rzeczywistą brutalną przestępczość. Sięgnęli do hitów kinowych z lat 1995-2004 i starali się ustalić ich wpływ na faktyczne napaści, jakie wydarzyły się tego samego dnia. Zauważyli, że liczba przestępstw z użyciem przemocy spadała w dniach, w których oglądano filmy z przemocą w kinach i wysunęli nawet tezę, że w krótkim okresie brutalne filmy zapobiegają aktom agresji. Oczywiście dotyczy to jedynie widza o ustabilizowanym systemie wartości i stabilnej emocjonalności. Warto jednak wziąć po uwagę te badania i nie eliminować każdego przejawu ukazania przemocy w filmie dla młodego widza.

Takie stanowisko potwierdza Rachel Rosen, uznająca, że dzieci, bawiąc się w wyimaginowaną walkę i powtarzając pewne schematy zachowań zauważone wcześniej,

65 G. B. Dahl, S. DellaVigna, *Does Movie Violence Increase Violent Crime?* „National Bureau of Economic Research, Working Paper” 2008, nr w13718.

tworzą scenariusze swojej zabawy „na niby”, co chroni je przed pojawieniem się faktycznych etapów walki⁶⁶. Anran Niu zaś pisze nawet, że np. posługiwanie się bronią w zabawie, bardzo powszechne u chłopców we wczesnym dzieciństwie, można rozpatrywać jako element edukacyjno-wychowawczy, który powinien znaleźć się w programie kształcenia⁶⁷.

Oczywiście nie chodzi tu o wskazanie, że każdy element przemocy czy walki w kinie dla dzieci i młodzieży jest pożądany, a jedynie o zauważenie, że nie można tego komponentu oceniać zbyt jednoznacznie. Współcześnie najmłodszy nie żyją w szklanej bańce, w której umieszczone są jedynie postacie o dobrym sercu. Analizując wątek obecności przemocy na ekranie, nie możemy pominąć specyfiki otaczającego nas świata, konfliktów zbrojnych, przestępstw czy agresji. w zetknięciu z takimi realiami widz może czuć się bezbronny

i bezradny, jednak obcowanie z przekazem kulturowym, w którym pojawia się walczący po stronie dobra superbohater ma znaczenie kompensujące. Celnie brzmią tu słowa Leszka Kołakowskiego, który dowodził 30 lat temu, że współcześni mu młodzi ludzie, ale nie tylko oni, utracili podstawowe kompetencje stawiania czoła życiu. Sądzę, że przenikliwość Kołakowskiego wyprzedzała to, co obserwujemy aktualnie⁶⁸. Współczesna młodzież, która często nie potrafi poradzić sobie z porażkami i traci równowagę emocjonalną w obliczu klęsk, może (na zasadzie doświadczenia zapośredniczonego) doznać kompensacyjnie kontroli i wyzbyć się obaw, obserwując protagonistę walczącego ze złem.

Percypowanie ekranowej przemocy może stać się polem rozwijania się postawy analgetycznej, nieczutej na cierpienia innych ludzi. Nie jest to jednak proces oczywisty i pojawia

66 R. Rosen, *Children's violently themed play and adult imaginaries of childhood: a Bakhtinian analysis*, „International Journal of Early Childhood”, 2015, vol. 47, nr 2. Pisze o tym również K. Krasoń, *Skłonność dywergencyjna dzieci w wieku wczesnoszkolnym - granice tworzenia opowieści*, [w:] W. Limont, D. Łowkajtis (red.), z teorii i praktyki edukacji wczesnoszkolnej ucznia zdolnego, Wydawnictwo Naukowe Mazowieckiej Uczelni Publicznej w Płocku, Płock 2020.

67 A. Niu, *Reflections on the zero to low tolerance toward pretend gun play in early childhood settings*, „He Kupu. The Word” 2018, vol. 5, nr 3.

68 L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994, s. 104.

się zazwyczaj w sytuacji, kiedy oglądanym filmom towarzyszą też inne rodzaje doznawanej przez młodego człowieka przemocy. Takie stanowisko potwierdzają badania Craiga A. Andersona, który zauważa, że ekspozycja na brutalne filmy nieproporcjonalnie zwiększa agresywne zachowanie ludzi, którzy normalnie niełatwo się iryтую⁶⁹. Uczestnicy projekcji filmowej o wysokim progu drażliwości wykazywali dowody na równoważny wzrost wrogich uczuć w wyniku oglądania brutalnego klipu. Tylko uczestnicy o niskim progu drażliwości wykazywali względny wzrost dostępności wrogich funkcji poznawczych. Dowodzi to, że jedynie osoby skłonne do agresji wykazują największy wzrost agresywnych zachowań po obejrzeniu brutalnych filmów. w przypadku młodego widza nie jest to jednak tak oczywiste, gdyż system reaktywności jest w jego przypadku jeszcze w fazie nie do końca określonej.

Pedagodzy,

rodzice

i opiekunowie intuicyjnie rozumieją pewną zbieżność między niepokojącymi zachowaniami dzieci a agresywnymi działaniami obejrzanymi w filmie⁷⁰, jednak badania nie dostarczają jednoznacznych wyników i ukazują nieco bardziej zniuansowany charakter pośredniego przejmowania zachowań przemocowych⁷¹. Nie zmienia to faktu, iż każdy przejaw przemocy w filmie dla młodego widza winien być poddany analizie i zauważony, zwłaszcza kiedy chcemy budować system ratin-gowy służący twórcom, rodzicom, pedagogom i kiniarzom. Nie bez znaczenie pozostanie wówczas także asysta dorosłego w czasie seansu.

Jest to tym istotniejsze, że badania oferty sugerują, że współcześnie mówienie o zabijaniu w filmach rośnie i to nawet w produkcjach „niekryminalnych”. Wskazuje się na ogólną tendencję wzrostową przemocy również w dialogach filmowych. Filmy nie tylko odzwierciedlają kulturę. Treści

69 C. A. Anderson, *Effects of Violent Movies and Trait Hostility on Hostile Feelings and Aggressive Thoughts*, „Aggressive Behavior” 1997, nr 23(3), s. 161-178, DOI:10.1002/(SICI)1098-2337(1997)23:33.CO;2-P

70 B. J. Bushman, P. E. Jamieson, I. Weitz, D. Romer, *Gun violence trends in movies*, „Pediatrics”, 2013, nr 132(6), s. 1014 i dalsze.

71 K. Ryan, S. J. Lane, D. Powers, *A multidisciplinary model for treating complex trauma in early childhood*, „International Journal of Play Therapy” 2017, nr 26(2), s. 111-123.

medialne wpływają na preferencje odbiorców, a to wzajemne wzmacnianie może prowadzić do stopniowych zmian zarówno w mediach, jak i w kulturze. Wyniki Badania Katherine Ryan, Shelly J. Lane, Denise Powers sugerują, że w przypadku przemocy w filmach taka stopniowa koewolucyjność jest nieunikniona. Badania⁷² podkreślają znaczenie umiejętności korzystania z mediów, uczenia się indywidualnego, świadomego i krytycznego odbioru oraz zaangażowania w tym procesie rodziców i pedagogów. Dla uważnej oceny i wyboru oferty filmowej należy tworzyć system ujawniający zakres pojawiającej się w niej przemocy, mając na celu ochronę indywidualnego i społecznego zdrowia psychicznego i dobrostanu widzów.

Nękanie rówieśnicze (bullying)

Problem nękania rówieśniczego jest pokrewny do opisanego powyżej tematu przemocy. Ma jednak swoją specyfikę, bowiem bullying to nie tylko fizyczne, ale także psychiczne działania, pode-

jmowane z intencją dokuczenia słabszemu, wykorzystując przewagę. Jego zasadnicze cechy to powtarzalność, nierównowaga sił oraz intencjonalne zaplanowane i celowe zadawanie krzywdy (bólu) ofierze⁷³.

Zagadnienie to oddzielamy od przemocy również z uwagi na jego powszechność i dojmujące skutki. Jest to zjawisko częste i wywołujące poważne problemy emocjonalne u osób, których bezpośrednio dotyczy. Temat to zatem ważny i wart poruszenia w filmie skierowanym do nastolatków, jednak koniecznie wymaga refleksyjnego odbioru. To tematyka szczególnie wymagająca asysty dorosłego (pedagoga) a także dyskusji porządkującej zagadnienie z perspektywy relacji międzyludzkich. Silna może być jednak pokusa, bo wyciągnąć mylne wnioski z ekranowej opowieści i wcielić się w rolę oprawcy, a nie empatyzować z ofiarą.

Niewydolność, patologia rodziny i relacji społecznych

Rodzina to częsty motyw filmowy. Współcześni twórcy skupiają się

72 B. Fotouhi, A. Tohidi, R. Tousekani, B. Bushman, *Trends of Violence in Movies over the Past Half Century*, JAMA „Pediatrics” 2024, vol. 179, nr 3.

73 M. Leżucha, *Bullying – przemoc rówieśnicza*, „Edukacja. Terapia. Opieka” 2020, nr 2, s.104-124.

na tematach odzwierciedlających problemy takie jak rozwody, uzależnienia, emigracja, brak porozumienia, przemoc. Filmy z taką problematyką mają walor podniesienia świadomości społecznej, zatem są istotne z perspektywy młodego widza⁷⁴.

Poprawny wizerunek rodziny z pewnością winien być częścią oferty dla najmłodszych, mając znaczenie dla budowania poczucia bezpieczeństwa. Natomiast kiedy widz ukończy 13 rok życia, można już podejmować tematykę bardziej drastyczną, w tym zagadnienia niewydolności wychowawczej czy przemoc. Warto to robić w asyście pedagoga. Od 16 roku życia taka tematyka może być już dostępna młodemu odbiorcy bez wspierającego odbiór dorosłego. Warto zwrócić uwagę na konwencję. Komediodowa, mająca inne pole oddziaływania na dziecko, może łagodzić wydźwięk niewydolności rodzicielskiej, lecz jednocześnie zakłamuje faktyczne skutki jej wystąpienia.

Wulgarny język

Wulgaryzmy to niewątpliwie emocjonalne,

powstające w sytuacji pobudzenia osoby je wygłaszającej. To wzburzenie wpływa na dobór środków językowych, jakimi posługuje się człowiek. Niektórych przekleństw oraz wulgaryzmów używa się jako wyzwisk, co klarownie pokazuje, że chodzi o to, by ich adresat wiedział, że mówiący czuje względem niego negatywne emocje. Siła i wydźwięk emocjonalny takich określeń wynika z powiązania osoby ze skojarzeniami deprecjonującymi. Nasilone posługiwanie się wulgaryzmami, często zatracające wrażliwości na ich niestosowność, w filmie wydaje się naturalne lub wręcz oczekiwane⁷⁵. Filmowy twardeł posługuje się „grubą” narracją, stając się „językowym twardelem” – a to okazuje się wzorcem do naśladowania dla widza. Należy jasno oznaczać filmy, które taki styl wypowiedzi zawierają, by nie stymulować tendencji do powielania go w rzeczywistości przez młodocianych odbiorców.

Zachowania ryzykowne (zażywanie środków psychoaktywnych, uzależnienia, alienacja, próby samobójcze)

74 M. Jaroszek, *Wizerunek rodziny we współczesnych polskich filmach fabularnych*, „Kultura. Media. Teologia” 2024, tom 58.

75 Ibidem.

Przejawami zachowań ryzykownych młodzieży są te z nich, które mogą w dalszej przyszłości być powodem niedostosowania społecznego jednostki. w polskiej literaturze z zakresu pedagogiki najczęściej wymienia się takie przejawy zachowań ryzykownych:

- wagary,
- ucieczki z domu,
- popadanie w konflikty z dorosłymi,
- zachowania przestępcze,
- alkoholizowanie się,
- używanie środków psychoaktywnych,
- palenie tytoniu,
- wczesna aktywność seksualna,
- dokonywanie prób samobójczych⁷⁶.

Zachowania ryzykowne są częścią rozwoju i jego swoistą cechą w okresie adolescencji, a sprzyjają im pewne charakterystyczne dążenia tej fazy dorastania/dojrzewania, do których możemy zaliczyć: dążenie do intensyfikowania wrażeń i przeżywania, przynależność do

określonej grupy rówieśniczej, poszukiwanie postaci znaczących (protagonista może nią być w sposób zapośredniczony), dążenie do zdobywania i umacniania kontroli nad otoczeniem. Mają one swoje miejsce w funkcjonowaniu młodego człowieka, co jednak nie oznacza, iż winniśmy je w pełni akceptować.

Tendencja do przekraczania samego siebie i kreowania swojej tożsamości jest potrzebna adolescentowi, lecz może przybierać różne formy, nie zawsze takie, jakich chcieliby pedagodzy i nie zawsze zgodne z obowiązującymi zasadami życia społecznego czy przypisanym rolom społecznym. Warto o tym pamiętać dokonując kwalifikacji tej tematyki w systemie ratingowym. Dotyczy to zwłaszcza uzależnień czy prób samobójczych – zagadnienia te zawsze wymagają pogłębionej refleksji i możliwości rozmowy z dorosłym opiekunem, a także wskazywania skutków takich działań.

Ukazywanie cielesności, intymność, erotyka, seks

76 K. Krasoń, Andrzej Czerkawski, *Skłonność emergencyjna dzieci i adolescentów. Utopia socjoempatycznej podmiotowości, zachowania ryzykowne a potencjał ekspresyjny spotkania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.

Cielesność jest jednym z dominujących zagadnień współczesności. Pogoń za doskonałością, koncentracja na własnej substancjalności, swoisty hedonizm to zasadnicze dla tej tendencji przekazy. w tym nurcie pojawia się i seksualność człowieka, zarówno w wymiarze pożądanym, jak i nienormatywnym. Trudno więc uwolnić się od ukazania cielesności w filmie, która stała się tak fascynująca, że wręcz ukonstytuowała w świadomości widza filmowość jego ciała⁷⁷.

Jak każdy antropologiczny fenomen niesie ona z sobą pewną dychotomię konsekwencji, gdyż niezachwiany prymat ucieleśniania/ukazywania seksualności prowadzi często do jej trywializacji, banalizacji lub wulgaryzacji. Samo ukazywanie intymności i relacji romantycznych jest tematem, którego trudno uniknąć, jeśli chcemy wyjść naprzeciw nastoletniemu odbiorcy, lecz istotny jest sposóbowego ukazowania. z pewnością dostępność tej tematyki wymaga pewnej dojrzałości widza, czyli można o niej mówić dopiero od około 12 roku życia.

Oczywiście nie można pominąć też obrazów przemocy seksualnej

ukazanej w filmach, ale to już z pewnością tematyka jedynie dla w pełni dorosłego kinomana.

Problematyka odmienności, choroba

Na szczególną uwagę zasługuje odmienność – i to w każdym wymiarze, zarówno dotycząca różnic kulturowych jak i np. niebinarności. Nie bez znaczenia jest ukazywanie choroby czy niepełnoprawności – i uznać należy, że są to zagadnienia szczególnie pożądane w filmie dla młodego widza. Jednak istotne jest tu prezentowanie wartości bycia innym jako elementu poszerzającego doświadczenie świata i umożliwiającego jego różnorodność.

Nadmiar bodźców, drastyczność scen

Innym problemem, na który zwraca uwagę Agnieszka Ogonowska, jest pojawienie się w odbiorze źle dobranej oferty filmowej niekorzystnej habituacji, czyli przyzwyczajenie do oglądania bezrefleksyjnego. „Utrzymywanie bodźców wzrokowych i audialnych na zbliżonym poziomie (np. epatowanie dynamicznymi

77 W. Frąc, *Cielesność filmu, filmowość ciała*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83-84, s. 146-151.

sekwencjami audiowizualnymi nie sprzyja aktywnemu dekodowaniu treści filmu, a wręcz – w przypadku młodszych widzów – może doprowadzać do frustracji potrzeby rozumienia tekstu audiowizualnego lub wywoływać stany lękowe, związane z kumulacją dynamicznych nieprzetworzonych poznawczo

sekwencji”⁷⁸. Konsekwencje takiego bombardowania bodźcami i hipnotyzującego naświetlania oka ruchomymi obrazami powodują, że zamiast refleksyjnego, opartego na kognicji odbioru, i interpretacji materiału filmowego, pojawia się rozproszona uwaga i tzw. zastygłe spojrzenie⁷⁹.

Powyższe zagadnienia można komunikować widzowi za pośrednictwem następujących piktogramów:



78 A. Ogonowska, *Psychologiczna praca z filmem: prezentacja autorskiej metody 'Patrz mądrzej'*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura” 2017, 9(2), s. 107, doi:10.24917/20837275.9.2.8.

79 A. Ogonowska, *Rola myślenia konwergencyjnego i dywergencyjnego w rozwijaniu kompetencji informacyjnych i medialnych*, [w:] *Problemy konwergencji mediów*, red. M. Kaczmarczyk, D. Rott, Oficyna Wydawnicza „Humanitas”, Verbum, Sosnowiec-Praha 2013, s. 273–284.

Propozycja podziału grup wiekowych odbiorców filmu na podstawie etapów rozwojowych

Chcąc wyraźnie poszukiwać specyfiki filmu skierowanego do konkretnej grupy docelowej, koniecznie trzeba spojrzeć na problematykę przekazu szerzej, biorąc pod uwagę to, jak zmieniają się nasze dzieci, młodzież, ich potrzeby, zainteresowania i potencjał recepcyjny. Chodzi głównie o to, jak odbiorca rozumie przekaz – w zależności od swojego sposobu myślenia, zainteresowań, odporności emocjonalnej i etapu rozwoju społecznego.

Podczas wszelkich specyfikacji czy typologizacji zawsze musimy pamiętać o różnicach indywidu-

alnych. Każdy człowiek, a zatem i dziecko czy nastolatek, jest inny, ponieważ różne są konteksty środowiskowe, w jakich się rozwija. Odmienne są determinanty biologiczne, poznawcze i porządek interakcji między nimi. Wszystkim czynnikom dodatkowo nadawane są osobiste, unikatowe znaczenia od pierwszych dni rozwoju.

SPECYFIKA ROZWOJOWA

Wiek przedszkolny

Z uwagi na silne zróżnicowanie koniecznie należy rozdzielić tę fazę rozwoju na dwie mniejsze (3-4 i 5-6 lat), gdyż każda z nich ma odmienną

specyfikę i wymagać będzie odrębnych reguł dostosowania materiału filmowego. Oczywiście w obrębie rozwoju poszczególnych dzieci różnice mogą być znaczące, obserwujemy częstokroć dość zasadniczą akcelerację w tym zakresie, jednak na potrzeby

uporządkowania wyznaczników dokonałam podziału jednoznacznego, by zyskać na jego klarowności. Podzielę zatem opis na sfery⁸⁰, które należy brać pod uwagę w związku z ofertą przekazów filmowych:

80 Charakterystykę rozwojową sporządzałam na podstawie: N. Eisenberg, R. A. Fabes, S. Losoya, *Reakcje emocjonalne: ich regulacja, korelaty społeczne i socjalizacja*, [w:] P. Salovey, D. J. Sluyter (red.), *Rozwój emocjonalny a inteligencja emocjonalna. Problemy edukacyjne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999; B. Smykowski, *Wiek przedszkolny. Jak rozpoznać potencjał dziecka*, [w:] A. I. Brzezińska (red.), *Psychologiczne portrety człowieka. Praktyczna psychologia rozwojowa*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 165–205; R. H. Schaffer, *Psychologia rozwojowa. Podstawowe pojęcia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010; M. Kielar-Turska, *Średnie dzieciństwo – wiek przedszkolny*, [w:] J. Trempała (red.), *Psychologia rozwoju człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

3-4 latek	Myślenie
	Tę fazę charakteryzuje stadium przedoperacyjne, związane z egocentryzmem dziecięcym, skutkującym niezdolnością przyjęcia perspektywy innej osoby. Dziecko postrzega sytuację zachodzącą „tu i teraz” tylko z własnego punktu widzenia.
	Cechą specyficzną dziecięcego myślenia jest magiczność; ujmuje ono rzeczywistość tłumacząc ją na podstawie swojej egotycznej postawy wobec świata. Cechami specyficznymi są: animizacja, czyli skłonność do ożywiania przedmiotów martwych, oraz antropomorfizacja - nadawanie cech ludzkich zwierzętom (w tym unifikowanie z ludzkim ich myślenia, emocji czy reaktywności).
	Myślenie jest sensoryczno-motoryczne, czyli wymaga bezpośredniego kontaktu z przedmiotem, który jest obiektem związanym z daną sytuacją. Jest też synpraktyczne, ponieważ służy konkretnemu celowi w działaniu.
	Dość istotnym ograniczeniem okazuje się centracja – to tendencja do skupiania percepcji zmysłowej na pojedynczych, wyrazistych właściwościach przedmiotu.
	Istnieje również nieodwracalność myślenia. Dziecko nie ma szansy, by powrócić do punktu wyjścia rozumowania. Nie zawsze połączy przyczynę ze skutkiem.
	Dzieci łatwiej rozumieją słowa i komunikaty kierowane do nich samych, niż całej grupy zbiorowo.

3-4 latek	Emocje
	Duża labilność emocjonalna, dzieci nie potrafią zapanować nad swoimi uczuciami, często przechodzą ze skrajności w skrajność, a przeżycia emocjonalne silnie przejawiają się w zachowaniu.
	Z uwagi na niepełną dojrzałość układu nerwowego i niewykształcone w pełni procesy hamowania możemy obserwować dość silną pobudliwość dziecka.
	Uspołecznienie
	Są słabo uspołecznione, co wynika z egotyzmu.

5-6 latek	Myślenie
	Myślenie charakterystyczne dla tej fazy ma wymiar konkretno-wyobrażeniowy, nie jest jeszcze odrębną czynnością poznawczą. Jednak działania dziecka są bardziej złożone, są skutkiem zastanowienia się, zaplanowania.
	Następuje intensywny rozwój poznawczy, który kształtuje zdolność dziecka do rozumienia świata, rozwiązywania problemów i komunikowania się. Potrafi zapamiętywać i odtwarzać informacje, co dodatkowo pozwala na interpretowanie otaczającego świata.
	Poszerza się krąg zainteresowań poznawczych, wzrasta chęć obserwacji otoczenia i zdobywania wiedzy.

5-6 lat	Zauważa się pojawienie uwagi dowolnej, dziecko potrafi skupić się na obserwowanych obiektach dłużej, a poczucie humoru i atmosfera tajemniczości zachęcają dzieci do podjęcia percepcji i skupienia uwagi.
	Emocje
	Wrażenia emocjonalne istotnie pobudzają cały system nerwowy, co ważne spełniając funkcję kognitywną, stymulującą i intensyfikującą. Jest to zatem przesłanka wskazująca, by przekaz kulturowy miał zauważalny komponent emocjonalny.
	Dziecko zdobywa już umiejętności większej kontroli swoich stanów afektywnych.
	Uspołecznienie
	W wieku pięciu lat mają miejsce zasadnicze zmiany w rozwoju społecznym, pojawia się potrzeba współdziałania z rówieśnikami, ale też przejawia się wrażliwość na opinię otoczenia, rodzi się chęć współzawodnictwa. Powodem takiego stanu rzeczy jest rozwój uspołecznienia, czyli dostrzegania konieczności przyjmowania reguł społecznych, ale przede wszystkim myślenie i działanie uwzględniające innych ludzi.
	Usześciolatka, znaczącą rolę zaczyna odgrywać czynnik świadomości, staje się samodzielny, zaczyna dostrzegać różnice dymorficzne, co powoduje, że tworzą się już silniejsze grupy sympatii. Doskonalą się samoocena i samokontrola, ale też zaczynają się pojawiać dążenia perfekcjonistyczne.

Powyższa charakterystyka będzie decydowała o zadaniach, jakie stawiane zostaną przed przekazami kulturowymi, dedykowanymi dzieciom przedszkolnym.

Film może wpisywać się w zachęcanie dziecka do nabywania kompetencji z zakresu samodzielności, ale też mieścić się będzie w rozwijaniu wrażliwości, w tym także na przekaz kulturowy.

Nie bez znaczenia jest dostarczanie przykładów ułatwiających uczenie się rozumienia własnych emocji i empatycznego oceniania przeżyć innych osób (doskonałym przykładem w tym kontekście może być film w głowie się nie mieści). Warto też podkreślić, że stymulowanie rozwoju emocjonalnego dziecka odbywa się za pomocą rozmowy na temat uczuć, zatem obraz filmowy może pomóc w inicjowaniu takich działań.

Dość znaczące są zadania związane z poznawaniem wartości i norm społecznych, także z rozumieniem ich oraz koniecznością zachowywania się zgodnie z nimi. Film może wpisywać się w proces poznawania zalet budowania właściwych relacji interpersonalnych, ale też doceniania niezależności (około 5-6 roku życia).

Młodszy wiek szkolny

Młodszy wiek szkolny, określany również jako późne dzieciństwo, to okres od 7. do 12. roku życia⁸¹. Charakteryzuje się dużym tempem rozwoju procesów poznawczych: aktywność poznawcza staje się bowiem dowolna, selektywna i systematyczna. Dzieci w tym wieku chętnie poznają nową wiedzę, są otwarte na nowe doznania.

Dziecko-uczeń potrafi koncentrować swoją uwagę na dłużej i obejmować nią więcej elementów. Dynamicznie kształtuje się pamięć⁸², a także uwaga, która staje się coraz bardziej dowolnie kierowana, przerzutna, podzielna i trwała, a także selektywna i planowa, co przekłada się na większe kompetencje recepcyjne także w obszarze odbioru filmu.

Pojawia się myślenie logiczne, które umożliwia dokonywanie wnioskowania, przyjmującego

już w pełni charakter przyczynowo-skutkowy. Możliwa staje się analiza i rozwiązywanie problemów kognitywnych oraz praktycznych⁸³. Dziecko osiąga stadium operacji konkretnych i zwykle - kończąc klasę trzecią szkoły podstawowej - reprezentuje kompetencje umysłowe, które ułatwiają mu nabywanie i przetwarzanie informacji o świecie na poziomie operacji cechujących się odwracalnością⁸⁴ (choć niejednokrotnie muszą pozostawać w związku z działaniami na konkretnych obiektach).

Dziecko w młodszym wieku szkolnym buduje swoją wiedzę i wyobrażenia o rzeczywistości w każdym wymiarze, zarówno tej dalszej, niedostępnej doświadczeniu, jak i najbliższej, sięgając do przekazów kulturowych, czyli przyswajanych również z filmów, jakie ogląda. Uczeń klas I-III jest też wnikliwym obserwatorem⁸⁵, który

81 L. Wołoszynowa, *Młodszy wiek szkolny*, [w:] M. Żebrowska (red.), *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982.

82 M. Jagodzińska, *Nowe problemy w badaniach nad rozwojem pamięci*, „Kwartalnik Polskiej Psychologii Rozwojowej” 1993, nr 1, s. 21–30.

83 A. Kołodziejczyk, *Późne dzieciństwo – młodszy wiek szkolny*, [w:] J. Trempała (red.), *Psychologia rozwoju człowieka*, op. cit., s. 234–258.

84 U. Osza, *Dziecko w wieku wczesnoszkolnym i jego rozwój*, s. 25, https://bc.umcs.pl/Content/48561/854454_1.pdf.

85 J. Juule, *Twoje kompetentne dziecko. Dlaczego powinniśmy traktować dzieci poważnie?* przekład B. Hellmann, B. Baczyńska, Wydawnictwo MiND, Podkowa Leśna 2014.

zapamiętuje zachowania, jakich jest świadkiem, także w sposób zapośredniczony.

Ważnym i koniecznym do brania pod uwagę przy ocenie stosowności materiału filmowego jest zauważenie, że im silniejszy bodziec-informacja (zwłaszcza jeśli będzie połączona z silną emocją), tym szybciej dziecko uwewnętrzni i przyswoi przesłanie przekazu, w tym również i oceny moralne.

Jonathan D. Lane i inni badacze obszaru dziecięcych zdolności społeczno-kognitywnych⁸⁶ przekonują, że dzieci opierając się na tak zdobytych przekonaniach oraz wiedzy codziennej, zauważają związki przyczynowo-skutkowe i mogą wyobrażać sobie nawet mało prawdopodobne zjawiska. i choć preferują realistyczne historie, to potrafią kreować znacznie fantastyczniejsze alternatywy. Wyobrażenia dzieci w tym przedziale wiekowym są jednak uzależnione wiedzą o rzeczywistości, a także tym, co dostarczamy w przekazie kulturowym; budują one swoje światy oparte bardziej na zjawiskach o zwykłych przyczynach. Badacze⁸⁷ zauważyli

nawet, że z wiekiem dzieci coraz bardziej przekonują się o tym, że mało prawdopodobne zjawiska mogą zdarzać się w rzeczywistości w przeciwieństwie do tych, które są niemożliwe. To jasno dowodzi, że nie musimy bać się w filmie przekazu fantastycznego: nie zaburzy on wizji świata, jaką formułuje sobie młody widz.

U dzieci w młodszym wieku szkolnym zachodzą również znaczące zmiany w rozwoju emocjonalnym i kształtowaniu osobowości. Ma miejsce wzmoczona aktywność i zaangażowanie w wykonywane czynności oraz potrzeba wyrażania własnych przeżyć przez zabawę i twórczość.

Emocje są mniej labilne, bardziej zrównoważone, a dzieci rozróżniają nawet te o mniejszym natężeniu. Należy podkreślić, za licznymi badaczami systemów edukacyjnych (Lynn E. Priddis, Sarah Landy, Darrenem Moroney, Robertem Kane), że doświadczanie negatywnych emocji o umiarkowanym natężeniu może prowadzić do wzrostu odporności emocjonalnej, choć

86 J. D. Lane, S. Ronfard, S. P. Francioli, P. L. Harris, *Children's imagination and belief: Prone to flights of fancy or grounded in reality?*, op. cit.

87 Ibidem.

wymaga moderacji ze strony osób dorosłych⁸⁸. Co ważne, dziecko potrafi zachować niektóre emocje dla siebie, nie okazując tego, co faktycznie przeżywa, a co bezpośrednio wynika z rosnącego opanowania mechanizmów kontroli, wynikającego z dojrzewania płótów czołowych mózgu i intensywnego pogłębiania się procesów mielinizacji⁸⁹ włókien nerwowych⁹⁰.

Rozwój społeczny i moralny związany jest z podejmowanymi w szkole oraz poza nią interakcjami społecznymi, ale zasadnicze znaczenie ma też kontakt i analiza wybranych tekstów kulturowych, w tym filmów, zawierających egemplifikację złożonych zachowań międzyludzkich. Widać rozwój w kierunku autonomii moralnej, opartej na wzajemnym poszanowaniu norm i reguł postępowania, choć dziecko znajduje się jeszcze na etapie relatywizmu moralnego. w tym

okresie pojawiają się zachowania prospołeczne, nacechowane empatią, wynikającą z coraz pełniejszego rozumienia związku własnych emocji z uczuciami innych.

Adolescencja

Adolescencja to etap w procesie dojrzewania mieszczący się pomiędzy dzieciństwem a dorosłością. Nim nastąpi ostateczna faza dorosłości, młody człowiek musi poradzić sobie z dość trudnymi zjawiskami, które jednak okazują się zadaniami rozwojowymi. Peter Blos⁹¹ podzielił okres adolescencji na cztery fazy:

- preadolescencję: 11-13 rok życia;
- wczesną adolescencję: 13-17 rok życia;
- środkową, czyli właściwą adolescencję: 17-19 rok życia;
- późną adolescencję: 19-22 rok życia.

88 L. E. Priddis, Sarah Landy, Darren Moroney, Robert Kane, *An exploratory study of aggression in school-age children: Underlying factors and implications for treatment*, „Australian Journal of Guidance and Counselling” 2014, vol. 24, nr 1, s. 18–35.

89 Mielinizacja komórek nerwowych to proces dojrzewania polegający na ich izolacji poprzez pokrycie otoczką tłuszczową (mieliną), która stanowi izolator, przyczyniający się do wzrostu przewodnictwa impulsów elektrycznych, co sprzyja przekazywaniu impulsów pomiędzy neuronami; zob. S.-J. Blakemore, U. Frith, *Jak uczy się mózg?* Wyd. UJ, Kraków 2008.

90 U. Osza, *Dziecko w wieku wczesnoszkolnym i jego rozwój*, op. cit., s. 31.

91 P. Blos, *On Adolescence. a psychoanalytic Interpretation*, The Free Press, New York 1962.

Z perspektywy systemu ratingowego koncentrujemy się na wczesnej i środkowej adolescencji, ponieważ będą one wymagały szczególnej dbałości o zapewnienie oferty filmowej. Preadolescencja pokrywa się zaś z fazą omawianą wcześniej, a późna przypada na moment, którego rating nie musi już sygnować.

Niewątpliwie istotne jest w środkowych fazach adolescencji budowanie poczucia swojej tożsamości, związane z określaniem siebie; tego, kim się jest, kim chce się być, jak chce się żyć (najczęściej oczywiście inaczej niż dorośli i rodzice). Adolescenci podejmują walkę z autorytetami, negują tradycję i kulturę. Zarysowuje się dość zasadnicza krytyka dorosłych, pogłębiają się różnice wynikające z braku porozumienia międzygeneracyjnego. Młodzi ludzie czują się nierozumiani, niedostosowani, a w ostatnim czasie powszechnie mierzą się z fobią społeczną/lękiem społecznym. Antropofobia to obawa przed oderwaniem się od otoczenia społecznego, izolacją i brakiem partycypacji⁹²; pojawia

się w momencie odrzucenia rzeczywistego lub przewidywanego i można ją rozważać jako problem interpersonalny, świadczący o nieprzystosowaniu jednostki⁹³. w sytuacji współzależności może wystąpić zakłopotanie, zwłaszcza kiedy ujawniane są braki kompetencji, nieudolność, skutkujące utratą kontroli nad własnymi reakcjami. Zakłopotanie - w tym kontekście - zawsze ma cechy nieprzyjemne, wywołuje poczucie niższości, niestosowności, braku umiejętności nawiązywania kontaktu. Dlatego nastolatki często uciekają od rzeczywistości w świat wirtualny.

W pracy *Human Development*, Eric Rayner i pozostali współautorzy przekonują, że adolescencja jest rozwojowo czasem dezintegracji, stąd towarzyszą jej lęki i niepokoje. Jest to również czas pojawiania się sposobów na radzenie sobie z trudnościami⁹⁴. Nie jest to jednak pokonywanie trudności w sposób w pełni dojrzały. Ma charakter impulsywnych, agresywnych działań, a także skłonności autodestrukcyjnych, takich jak sięganie po używki czy

92 A. Kępiński, *Lęk*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.

93 M. Leary, R. M. Kowalski, *Lęk społeczny*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001.

94 E. Rayner i inni, *Human Development*, Unwin Hyman Ltd., London-New York 1986.

zachowania ryzykowne⁹⁵. Istotnym czynnikiem, determinującym podejmowanie takich decyzji, jest powszechnie występujący w tym okresie rozwoju egocentryzm, zaś jednym z jego efektów jest zjawisko nazywane przez Elkinda mitem osobistym: nastolatki wierzą, że ich przeżycia są absolutnie wyjątkowe i nie podlegają regułom, które rządzą życiem innych; wierzą też, że to, co spotyka innych, im się na pewno nie przydarzy⁹⁶. Stąd ograniczona skuteczność oddziaływania perswazyjnego, zabiegów wychowawczych czy pouczania – tak w relacji z dorosłymi, jak i przez przekazy kulturowe. Zdaniem Raynera to normatywna

dekompensacja⁹⁷, coś na kształt chwilowego szaleństwa w drugiej fazie adolescencji. Ów kryzys adolescentny jest jednak normą i nie powinien być powodem obaw otoczenia, nawet jeśli jest przykry w odbiorze, dopiero jego brak winien niepokoić.

ZAKRES MOŻLIWOŚCI RECEPCYJNYCH

Powyższa charakterystyka faz rozwoju widzów stała się punktem wyjścia do sfomułowania zakresu ich możliwości odbiorczych, co ujęte zostało w zestawieniach tabelarycznych.

95 B. Jankowiak, Ewa Wojtyńkiewicz, *Kształtowanie się tożsamości w okresie adolescencji a podejmowanie zachowań ryzykownych w obszarze używania alkoholu przez młodzież*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 48, s. 169-186.

96 N. G. Ribner, *Terapia nastolatków*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s.34.

97 E. Rayner, *Human Development*, op. cit.

WIEK PRZEDSZKOLNY (3+)

Pola konstruujące opowieść – pożądane				Pole recepcyjne/ potencjał rozwojowy	Asysta odbiorcza
tematyczne	kreacja protagonisty	formuła opowieści	obrazowanie		
sytuacje codzienne, z najbliższego otoczenia	rówieśnik, antro- pomorfizowane zwierzę lub animizowana zabawka; postać jednoznacz- na moralnie, wyrazista także wizualnie (niepo- trzebne szczegóły wizerunku)	wymagane dokładne wyjaśnienie tego, co się dzieje, połączenie obrazu z narracją; bohater zwra- cający się bezpośrednio do widza, narracja pierwszoosobo- wa; pożądane krótkie frazy tekstu, dialogowane, rymowane – sprawdzi się piosenka połączona z akcją np. zachęca- jącą do zabawy naśladowczej	proste, składa- jące się z niewielu elementów kadry; krótkie sekwencje zdarzeń, zmienia- jące się ukazane w sposób przer- ysowany; powolny montaż, kąt kamery z niższych pozycji	opowieść line- arna, nieskomp- likowana, wyraźne ukaza- nie kolejności zdarzeń; jednoznaczne emocje podst- awowe wynika- jące z akcji; ograniczony czas emisji, maksymal- nie 20 minut przy zróżnicowaniu akcji i łączeniu jej z aktywnością.	niezbędna obec- ność dorosłego, wyjaśnianie symultaniczne oglądanej sytu- acji

WIEK PRZEDSZKOLNY (5+)

Pola konstruujące opowieść – pożądane				Pole recepcyjne/ potencjał rozwojowy	Asysta odbiorcza
tematyczne	kreacja protagonisty	formuła opowieści	obrazowanie		
sytuacje codzienne, ale możliwość sięgania do historii znanych np. z baśni i światów wyobrażonych; wydarzenia, sytuacje magiczne; ukazanie sytuacji wymagających wyborów moralnych i właściwego zachowania się	rówieśnik, bohater zbiorowy – grupa przyjaciół; antropomorfizowane zwierzę; postać jednoznaczna, pozytywna moralnie zestawiona z postacią negatywną; postać potrafi radzić sobie w różnych sytuacjach, okazuje emocje	Wskazane wyjaśnienie tego, co się dzieje, ale można pozostawić pewne kwestie otwarte na postrzeganie dziecka; wypowiedzi dłuższe, niekoniecznie dialogiczne; sprawdzi się historia humorystyczna	nie wymaga szczególnej uwagi, choć zalecany jest powolny montaż, a także kąt kamery z niższych pozycji	opowieść linearna, z ukazaniem epizodycznie retrospekcji czasowej dla wyjaśnienia zdarzeń; jednoznaczne emocje podstawowe wynikające z akcji ale o zróżnicowanym nasileniu i specyfice; czas emisji – 60 minut maksymalnie przy zróżnicowaniu akcji i wzbogaceniu o elementy humorystyczne	pożądana obecność, ewentualny komentarz dotyczący kwestii trudniejszych, rozmowa zachęcająca do własnej interpretacji dokonanej przez dziecko

MŁODSZY WIEK SZKOLNY (7+)

Pola konstruujać opowieść – pożądane				Pole recepcyjne/ potencjał rozwojowy	Asysta odbiorcza
tematyczne	kreacja protagonisty	formuła opowieści	obrazowanie		
opowieść niezależna od związku z rzeczywistością, dostarczająca pola do refleksji dotyczącej wyborów moralnych; walka dobra i zła; zawartość komponentów poznawczych zgodnych z wyrazistymi zainteresowaniami zróżnicowanymi dla dziewczyn i chłopców; inicjowanie tematyki odmienności w tym kulturowej	wyrazisty bohater w sytuacji społecznej, najkorzystniej jeśli jest to rówieśnik; może pojawić się w życiu tego bohatera jakiś konflikt, ukazujący konieczność zmagania się z rzeczywistością; znaczące zainteresowanie superbohaterami i światami fantasy	nie ma potrzeby wyjaśniania znaczeń, odbiorca śledzi i rozumie związki przyczynowo skutkowe	nie ma szczególnych wskazań	opowieść linearna, z interferencją czasową; ukazanie zróżnicowanych i niuansowanych emocji; poszczególnie sytuacje winny generować jednoznaczne i zauważalne emocje; mogą nie być jednoznaczne; czas emisji 90 minut, niezależnie od zróżnicowania akcji;	niewymagana, można rozważyć, jeśli film zawiera treści wykraczające poza obszar bezpieczny – np. elementy przemocy związane z superbohaterem

STARSZY WIEK SZKOLNY (10+)

Pola konstruuujące opowieść – pożądane				Pole recepcyjne/ potencjał rozwojowy	Asysta odbiorcza
tematyczne	kreacja protagonisty	formuła opowieści	obrazowanie		
opowieść może być prowadzona w dowolnej konwencji narracji, tematyka może dotyczyć wszystkich elementów funkcjonowania społecznego, może pojawić się niejednoznaczność aksjologiczna dostarczająca pola do refleksji i poszukiwania ocen rzeczywistości uwolnienie od prostych podziałów dymorficznych poszerzanie tematyki odmienności	niejednoznacznie ukazany bohater w skomplikowanej sytuacji społecznej, Może stanąć przed zadaniami trudnymi i wymagającymi poświęcenia i podjęcia niełatwych decyzji Sięganie do aktualiów życia społecznego i obrazów poszukiwania tożsamości młodego człowieka pojawienie się wątków relacji romantycznych oraz intymnych wśród rówieśników – bez dosadności ich ukazania	znaczenia wymagające namysłu, niejednoznaczność, relatywizowanie ocen, wymagających samodzielnej decyzji widza pozostawianie niedopowiedzeń,	nie ma szczególnych wskazań	opowieść w dowolnej formule interferencji czasowej ukazanie problemów emocjonalnych w tym zaburzeń – oddziaływanie na emocyjność widza czas emisji może obejmować 120 minut	niewymagana, jedynie w sytuacji ukazania wątków intymnych czy zachowań ryzykownych

WCZESNA ADOLESCENCJA (13+)

Pola konstruuujące opowieść – pożądane				Pole recepcyjne/ potencjał rozwojowy	Asysta odbiorcza
tematyczne	kreacja protagonisty	formuła opowieści	obrazowanie		
nawiązanie do trudnej sytuacji młodości, dylematów związanych z funkcjonowaniem społecznym, ekspozycją czy lękiem społecznym; ukazywanie prawidłowości rządzących światem – dostarczenie pola do refleksji o naturze aksjologicznej	równieżnik doświadczający sytuacji trudnej, podejmujący wyzwanie walki o swoją tożsamość;	narracja stawiająca pytania widzowi; zachęcanie do aktywności interpretacyjnej	nie ma szczególnych wskazań	możliwe wszelkie zabiegi artystyczne	niewymagana, choć warto zachęcać do dyskusji i negocjowania znaczeń odczytanych przez siebie, także w grupie rówieśniczej

Adolescencja (16+)

Brak szczególnych wskazań – widzowi dostępna jest każda tematyka i formuła filmowego obrazowania. Warto jednak kontrolować drastyczność elementów związanych z erotyką czy zachowaniami ryzykownymi, wówczas istotne będzie zachęcanie do rozmowy po seansie.

Dorosłość (18+)

Brak ograniczeń

Opis treści dozwolonych dla poszczególnych grup wiekowych

Poniższe zestawienie zostało opracowane w oparciu o wiedzę i doświadczenie praktyków z obszaru edukacji filmowej – członków Zespołu Edukatorów Filmowych (ZEF) – oraz specjalistów z zakresu pedagogiki i psychologii rozwojowej. w jego przygotowaniu uwzględniono również, w mniejszym stopniu, zasady i rozwiązania funkcjonujące w zagranicznych systemach klasyfikacji wiekowej treści audiowizualnych.

Dokument porządkuje i opisuje zakres tematyczny oraz intensywność treści dopuszczalnych w filmach kierowanych do poszczególnych grup wiekowych, wskazując, jakie elementy mogą pojawiać się w utworach adresowanych do widzów w wieku 3+, 5+, 7+, 10+, 13+, 16+ i 18+.

W opisie zastosowano jednolite kategorie analizy treści, obejmujące: przemoc, nękanie rówieśnicze, niewydolność i patologię rodziny oraz relacji społecznych, język, zachowania ryzykowne, ukazywanie cielesności, intymności, erotyki i seksu, problematykę odmienności i choroby, a także nadmiar bodźców i drastyczność scen.



Przemoc: Brak

Nękanie rówieśnicze: Brak

Niewydolność, patologia rodziny i relacji społecznych: Brak

Język: Brak

Zachowania ryzykowne: Brak

Ukazywanie cielesności, intymność, erotyka, seks: Brak

Problematyka odmienności, choroba: Tematy dopuszczalne jako elementy świata przedstawionego, wprowadzone naturalnie, z małą intensywnością (np. bohater leży w łóżku z powodu przeziębienia).

Nadmiar bodźców, drastyczność scen: Kolory, montaż powinny być spokojne i nie powodować przebodźcowania. Muzyka dość klarownie prowadząca „wpadającą w ucho” melodię. Tempo narracji tylko linearnej powinno być dostosowane do wieku odbiorcy — bez nagłych zmian rytmu, gwałtownych cięć ani migających świateł. Obrazy nie powinny epatować nadmiarem barw i dźwięków. Długość filmu należy dopasować do możliwości percepcyjnych dziecka. Zalecana jest jasna, wyrazista, lecz przyjazna dla oczu tonacja barwna. Jakakolwiek drastyczność nie jest dozwolona.



Przemoc: Brak realistycznej przemocy. Dozwolona drobna przemoc (np. konflikt między protagonistą a antagonistą) o charakterze umownym, stosowana przez fantastyczne postacie, bez odniesienia do realnego świata.

Nękanie rówieśnicze: Brak

Niewydolność, patologia rodziny i relacji społecznych: Brak. Wątki

rodzinne ograniczają się do relacji wspierających, pozytywnych.

Język: Brak wulgaryzmów. Dopuszczalne lekkie docinki lub niegroźne żarty słowne, na zasadzie dziecięcych przezywane, nie podważających jednak samooceny.

Zachowania ryzykowne: Brak, nawet w strefie symbolicznej.

Ukazywanie cielesności, intymność, erotyka, seks: Dozwolona nagość tylko związana z codziennymi czynnościami higienicznymi. Nie ukazujemy cielesności w relacji. Unikanie niepokojących scen dotyczących ciał bohaterów (zniekształcenia, transformacje, przekształcenia).

Problematyka odmienności, choroba: Może występować w kontekście przyjaźni, akceptacji i współczucia, przedstawiona łagodnie i pozytywnie. Dzieci jeszcze w pełni nie odbierają odmienności jako kategorii wartościującej, więc warto tę odmiennost pokazywać.

Nadmiar bodźców, drastyczność scen: Spokojne tempo narracji, ograniczenie migających światel, gwałtownych zmian i głośnych dźwięków. Tempo akcji może być chwilowo dość intensywne, lecz warto unikać szybkich cięć i przejść, a po takiej sekwencji pozostawić czas na wybrzmienie, by wyrównać dynamikę recepcji.



Przemoc: Dozwolona przemoc realistyczna, ale o bardzo małej intensywności (np. szturchnięcie, popchnięcie przy okazji sprzeczki) i zawsze ukazana w wartościowaniu negatywnym, zniechęcającym do powielania. Trzeba pokazywać konsekwencję takiego działania, korzystając z empatyczności odbiorców.

Nękanie rówieśnicze: Dozwolone, ale ukazane w bardzo delikatnej formie (np. wykluczenie dziecka z zabawy, częste wśród rówieśników w tym wieku wyśmiewanie niecodziennych zachowań, odmienności ubioru). Wyraźne potępienie tego typu postaw, pokazanie dyskomfortu, jaki takie zachowanie budzi u ofiary nękania, zachęcanie do otwartości i empatii.

Niewydolność, patologia rodziny i relacji społecznych: Mogą pojawić się

obrazy zachowań nieodpowiedzialnych u rodziców, ale jedynie w konwencji komediowej, i jedynie takich, które nie godzą w bezpieczeństwo dzieci.

Język: Dozwolone nieliczne, delikatne inwektywy (np. głupi, głupek), ale użyte jedynie w konwencji komediowej lub pojawiające się w ukazywaniu nękania (dla uprawdopodobnienia sytuacji), wyraźnie jednak winny być piętnowane.

Zachowania ryzykowne: Brak

Ukazywanie cielesności, intymność, erotyka, seks: Dozwolone krótkie sceny nagości bez kontekstu seksualnego (np. przebieranie, kąpiel). Ukazanie cielesności jako tego, co nas nie określa, ale o co warto dbać.

Problematyka odmienności, choroba: Dozwolona, przedstawiona z empatią, może stanowić element nauki akceptacji i zrozumienia. Pokazywanie odmienności – zwłaszcza somatycznej (np. osoby tęższe, znacząco szczuplejsze, bardzo wysokie) w formie akceptującej pomaga dziecku w procesie poszukiwania własnej tożsamości.

Nadmiar bodźców, drastyczność scen: Dozwolone krótkie sekwencje poczucia zagrożenia i strachu, brak długotrwałego napięcia. Dzieci lubią się bać, ale jedynie przez chwilę i z koniecznym pozytywnym rozwiązaniem sytuacji. Ograniczone użycie gwałtownych efektów dźwiękowych i świetlnych, raczej pojawiających się w oczekiwanym momencie.



Przemoc: Dozwolona, ale o małej intensywności, prezentowana symbolicznie lub zasugerowana, zawsze poddana ocenie negatywnej w kontekście wymowy filmu.

Nękanie rówieśnicze: Dozwolone, ale ukazane w formie werbalnej (np. wyśmiewanie, przezywanie), wyraźne potępienie tego typu postaw, ukazanie jej jako niewłaściwego, naganego postępowania, które krzywdzi drugiego człowieka. Nękająca postać winna ponieść konsekwencje swojego działania (np. ostracyzm grupy).

Niewydolność, patologia rodziny i relacji społecznych: Dozwolone tematy

dotyczące rodzin zmagających się z trudnościami (np. żałobą, biedą, ciężką chorobą), jednak ostateczna wymowa poruszanych kwestii powinna prowadzić młodego widza do pozytywnego rozwiązania oglądanych zdarzeń. Ewentualne uzależnienia wśród członków rodziny mogą być sugerowane, ale nie powinny być przedstawiane dosłownie, z dużą intensywnością.

Język: Dozwolone inwektywy o małym natężeniu (np. kurde, głupek, idiota). Promocja i pozytywne wartościowanie języka pozbawionego wulgaryzmów i inwektyw.

Zachowania ryzykowne: Dopuszczalne symboliczne odniesienia do niebezpiecznych zachowań, z jasnym pokazaniem ich negatywnych skutków.

Ukazywanie cielesności, intymność, erotyka, seks: Mogą być poruszane tematy związane z relacjami o charakterze miłosnym (np. pierwsza miłość, zakochanie, zauroczenie) oraz związane z nimi zachowania (pocałunki, przytulanie). Dozwolone krótkie sceny nagości bez kontekstu seksualnego (np. przebieranie, kąpiel). Zwracanie uwagi na poszanowanie intymności innych osób.

Problematyka odmienności, choroba: Dozwolone, z naciskiem na zrozumienie i empatię wobec osób chorych, odmiennych, niepełnosprawnych. Ukazanie wartości osób z niepełнопprawnością. Tematy te mogą być istotnym elementem fabuły.

Nadmiar bodźców, drastyczność scen: Dopuszczalne umiarkowane napięcie i emocje, krótkie sceny dynamiczne, ale bez długotrwałego stresu widza.



Przemoc: Dozwolone drobne akty przemocy. Ważne, by ukazywać negatywne konsekwencje przemocy.

Nękanie rówieśnicze: Dozwolone przedstawienia, ale o średniej intensywności. Zawsze w konwencji negatywnych konsekwencji dla

agresorów.

Niewydolność, patologia rodziny i relacji społecznych: Dopuszczalne przedstawienia rodzin z problemami (np. rozwód, uzależnienie, przemoc słowna), ale z zachowaniem krytycznej perspektywy i bez gloryfikacji negatywnych zachowań. Pokazanie skomplikowanej sytuacji dzieci borykających się z takimi sytuacjami i konieczności niesienia im pomocy.

Język: Dozwolony wulgarny język o niewielkim natężeniu, tylko związany z uprawdopodobnieniem akcji filmu.

Zachowania ryzykowne: Dozwolone zachowania ryzykowne wynikające z okresu dojrzewania (pierwszy kontakt z alkoholem, używkami). Ważne, by nie były wartościowane pozytywnie i stawiane jako wzór. Dozwolone drobne zachowania sprzeczne z prawem (np. wandalizm, kradzież kieszonkowa), ale z ukazaniem negatywnych konsekwencji. Pożądane byłoby wskazanie, że taki bohater, który dopuszcza się takich zachowań może uzyskać pomoc od dorosłych (nauczycieli, rodziców). Pokazanie, że zwracanie się o pomoc to akt odwagi.

Ukazywanie cielesności, intymność, erotyka, seks: Obecność treści o tematyce związanej z seksualnością podanych w sposób symboliczny lub sugerowany. Dozwolone krótkie sceny o podtekście seksualnym, ale bez wyraźnej nagości (zwłaszcza w dosadności anatomicznej).

Problematyka odmienności, choroba: Dopuszczalna otwarta dyskusja o odmienności, niepełnosprawności, orientacji, tożsamości, depresji — w ujęciu wspierającym i empatycznym. Podkreślanie pozytywnego stosunku do różnorodności jako wartości samej w sobie.

Nadmiar bodźców, drastyczność scen: Dopuszczalne bardziej dynamiczne sekwencje, krótkie sceny bójek, grozy lub wypadków, ale bez drastycznych szczegółów (krwi, obrażeń).



Przemoc: Dozwolona przemoc, ale bez epatowania brutalnością i okrucieństwem. Dozwolone ukazanie ran i obrażeń, jeśli jest to

uzasadnione fabularnie.

Nękanie rówieśnicze: Dozwolone przedstawienia, nawet o dużej intensywności, zawsze w kontekście oceniającym, pobudzającym do refleksji.

Niewydolność, patologia rodziny i relacji społecznych: Dozwolone przedstawienia patologii (uzależnienia, przemoc, zdrady, konflikty), jeśli służą analizie problemu.

Język: Dozwolony wulgarny język i przekleństwa, ale nie może zdominować przekazu.

Zachowania ryzykowne: Dozwolone przedstawienia nadużywania alkoholu i środków odurzających, ale z ukazaniem negatywnych konsekwencji. Brak promocji i zachęcania do używek.

Ukazywanie cielesności, intymność, erotyka, seks: Dozwolone sceny o charakterze erotycznym, ale bez ukazania szczegółów stosunku. Sceny te nie powinny zdominować fabuły.

Problematyka odmienności, choroba: Dozwolone treści o tematyce społecznej, psychicznej, tożsamościowej, mogą mieć charakter trudny lub niejednoznaczny, lecz pozbawione elementów nienawiści czy dyskryminacji, skłaniające do zastanowienia się nad własnym postępowaniem wobec inności.

Nadmiar bodźców, drastyczność scen: Dopuszczalne realistyczne sceny wypadków, bójek, cierpienia — o ile są uzasadnione fabularnie i nie mają charakteru epatowania przemocą.



Przemoc: Dostowne przedstawienia przemocy. Brutalność, akty okrucieństwa wobec ludzi i zwierząt, wyraźnie zaprezentowane fizyczne konsekwencje przemocy (rany, obrażenia).

Nękanie rówieśnicze: Dozwolone przedstawienia z pełnym realizmem — mogą obejmować przemoc psychiczną i fizyczną, upokorzenie, stalking itp.

Niewydolność, patologia rodziny i relacji społecznych: w pełni dopuszczalne — również w formie brutalnej, patologicznej, drastycznej (np. przemoc domowa, uzależnienia, degradacja moralna).

Język: Bardzo wulgarny, dominujący w dialogach. Dyskryminujący, jawnie rasistowski.

Zachowania ryzykowne: Dozwolone wszystkie zachowania ryzykowne (używki, przestępczość, seks bez zabezpieczenia, samookaleczenia itp.), z dowolną intensywnością.

Ukazywanie cielesności, intymność, erotyka, seks: Dostłowne, wyraźne sceny seksu o dużej intensywności. Dużo nagości.

Problematyka odmienności, choroba: Pełna swoboda w podejmowaniu trudnych i kontrowersyjnych tematów (np. choroby psychiczne, śmierć, samobójstwo, tożsamość seksualna), bez obowiązku pozytywnego zakończenia.

Nadmiar bodźców, drastyczność scen: Dozwolone intensywne efekty wizualne i dźwiękowe, realistyczne sceny przemocy, grozy i cierpienia.

Dopełnienie zapisu treści dozwolonych stanowi podrozdział *Zakres możliwości recepcyjnych*, w którym zawarto pożądane *Pola konstruujące opowieść*, które mogą okazać się pomocne dla osób poszukujących wskazówek, czego w filmie poszukiwać, by wyjść naprzeciw potrzebom odbiorczym młodego widza. Warto również pamiętać, iż asysta dorosłego pozwala na przekraczanie nieznacznie zaleceń, co do treści dozwolonych, ale warunkiem jest tu świadomość dorosłego i jego gotowość do podjęcia dyskusji i wyjaśnienia treści trudnych.

Dzieci ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi

Myśląc o systemie ratingowym łatwo popaść w mylne przekonanie, że wystarczy odpowiedni dobór wieku, żeby dopasować właściwe dla danej grupy filmy. Takie założenie prowadzić może do błędnego wniosku, że grupy widzów w ramach określonych przedziałów wiekowych są względnie jednorodne. Tymczasem dzieci rozwijają się w różnym tempie i dlatego są różne – zarówno co do zdolności poznawczych, jak i kompetencji emocjonalnych. Niezależnie jednak od tych różnic, które najczęściej wpisują się w pewne zakresy zachowań i reakcji, uznawanych za normę w danym wieku, są również takie dzieci,

które mają specjalne potrzeby edukacyjne (SPE). Tak naprawdę ta grupa osób ze SPE również jest bardzo zróżnicowana. Należą do niej m.in.: dzieci posiadające orzeczenie o potrzebie kształcenia specjalnego, w tym:

- przewlekle chore,
- z niepełnosprawnością,
- zagrożone niedostosowaniem społecznym i niedostosowane społecznie

oraz dzieci bez orzeczenia o potrzebie kształcenia specjalnego:

- będące w sytuacji kryzysowej lub traumatycznej,

- mające za sobą niepowodzenia edukacyjne,
- z zaniedbanych społecznie i ekonomicznie środowisk
- z szeroko rozumianą nieneurotypowością.

Bez względu na konkretną podgrupę wydaje się, że wspólnym mianownikiem dla wszystkich dzieci ze SPE jest to, że mogą pojawić się tu postawy, reakcje emocjonalne, czy zachowania odmienne od pewnego zakresu przewidzianego dla danego przedziału wiekowego. Może to być np. wysoka wrażliwość, skłonności lękowe, agresja, nietypowa reaktywność (nieadekwatne zachowanie, nadpobudliwość) albo zupełny brak empatii. Wniosek jest jeden – takim dzieciom należy się osobna uwaga, dzięki czemu szkoła i inne placówki edukacyjne mogą realizować misję wyrównywania szans i inkluzji społecznej. W naszym przekonaniu, system ratingowy nie tylko może, ale i powinien uwzględniać te aspekty. Przykładowo, w stopce informacyjnej filmu zamieszczonego na platformie VOD można zawrzeć konkretne informacje; podobnie jak na planszach przed rozpoczęciem projekcji, co zresztą zdarza się

coraz częściej, także w Polsce. Chodzi jednak o to, żeby te praktyki sformalizować i w miarę możliwości ujednolicić.

Uwzględnienie dzieci ze SPE wymaga podwójnego podejścia. Po pierwsze, zakładając, że mogą być one widzami danej projekcji, należy uwzględnić odpowiednie ostrzeżenia – np. w postaci piktoqramów. W ten sposób można wskazać, że w filmie są sceny, które mogą zawierać:

- nadmierne bodźce wzrokowe (np. lampy stroboskopowe, intensywne światła, migotania, zbyt kontrastowe kolory);
- nadmierne bodźce dźwiękowe (nagły krzyk, długotrwały hałas, dźwięki o wysokiej częstotliwości, dźwięki o wysokim stopniu zmiennej częstotliwości);
- bardzo dynamiczny montaż.

Można także zamieścić piktoqramy wskazujące na ułatwienia dla dzieci ze SPE. Wśród takich ułatwień można wymienić:

- seanse przyjazne sensorycznie (np. o obniżonej głośności i bez intensywnych efektów wizualnych);
- seanse przyjazne dla osób

z niepełnosprawnością słuchu (np. z językiem migowym, odpowiednio sformatowanymi napisami);

→ seanse dla osób z niepełnosprawnością wzroku (np. audiodeskrypcja, kontrastowe napisy, unikanie nadmiaru napisów).

Uzupełniając można zawrzeć też komunikat typu „film odpowiedni dla dzieci/osób szczególnie wrażliwych”. Takie określenie mniej stygmatyzuje niż nieco urzędowa nazwa SPE.

Po drugie, warto podkreślić **aspekt inkluzywny** ratingu w odniesieniu do dzieci ze SPE. Chodzi o to, żeby koderzy oznaczali treść filmów pod kątem tematyki, która bezpośrednio dotyczy sytuacji i sposobu funkcjonowania tej grupy odbiorców; np. o wątki związane z niepełnosprawnościami, depresją, lękami, samookaleczeniami, środowiskami funkcjonującymi na marginesie społeczeństwa, jak w przypadku osób w kryzysie bezdomności. Każdy z tych problemów można oznaczać za pomocą słów kluczowych z bazy ZEF. Istotna jest tutaj jednak nie tylko sama treść, ale i sposób jej ujęcia. Nie to jest najważniejsze, że bohaterem jest

osoba z niepełnosprawnością, ale to, czy jej sytuacja jest ujęta stereotypowo, stygmatyzująco, wykluczająco, czy też film przedstawia opowieść z szacunkiem, empatią, zrozumieniem, otwartością. z uwagi na ilość dodatkowych informacji, a zarazem mając świadomość, że dotyczy to tylko części osób, te bardziej szczegółowe oznaczenia powinny być ujęte w osobnej i odpowiednio wyodrębnionej sekcji stopki informacyjnej filmu. z kolei poszerzone opisy będą zawarte w kwestionariuszu do filmu, który będzie zamieszczony w bazie ZEF. z czasem warto pomyśleć o osobnej zakładce na stronie ZEF, która będzie dotyczyć dzieci ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi.

Należy wspomnieć jeszcze o widzach z ograniczoną sprawnością intelektualną, którzy wymagają właściwego wprowadzenia do filmu i asysty dorosłego, a także dostosowania treści i jej ukazania do poziomu ich myślenia (wówczas nie wiek metrykalny będzie decydujący a sprawność recepcyjna, o czym już powiedziano).

Warto wprowadzić kinowe seanse dedykowane osobom

w spektrum autyzmu, których specyficzne reakcje wymagają nie tylko asysty dorosłego, ale możliwości szybkiego opuszczenia sali projekcyjnej w towarzystwie opiekuna w trakcie seansu. Co ważne, podczas projekcji skierowanych do tej grupy docelowej ważny jest czas emisji (raczej skondensowany zgodnie z możliwościami percepcyjnymi) i nieopóźnianie seansów dodatkowymi materiałami (np. reklamowymi). Spełnienie tych zaleceń umożliwi korzystanie osobom ze spektrum z przekazów filmowych w kinie, co niewątpliwie będzie elementem inkluzyjnym. Jednak inni widzowie muszą mieć świadomość, że to seans integracyjny, podczas którego mogą nastąpić zakłócenia odbioru z uwagi na specyfikę reaktywności widzów z SPE.

Polski system ratingowy – propozycja struktury i sposobu działania

Na podstawie przeglądu różnych ujęć odnośnie ratingu filmowego poniżej przedstawiamy zbiór propozycji, które naszym zdaniem pozwalają wypracować model możliwy do wdrożenia w Polsce.

Naszym wyjściowym założeniem jest to, że w przypadku ratingu nie chodzi o zwykłą ocenę filmów, ale o system identyfikowania treści, które mogą uchodzić za niepożądane lub szkodliwe dla osób małoletnich; a także takich treści, które mogą być dostępne pod pewnymi warunkami i co do których możliwe są pewne zastrzeżenia. w przypadku tej drugiej grupy określiliśmy je w ramach ZEF mianem treści wrażliwych (to głównie te, które mogą wiązać się z silnym różnorodnym wpływem emocjonalnym)

i spornych (które mogą wiązać się z reakcjami u widzów z radykalnie odmiennymi perspektywami, opiniami czy punktami widzenia). w ratingu nie chodzi o zdecydowany zakaz rozpowszechniania ze względu na jakiegokolwiek aspekty, bo rating nie jest cenzurą. To tak naprawdę kolejny obszar dostarczania i przetwarzania informacji na temat filmów.

Twierdzimy, że system ratingowy musi być zbudowany na jasnych założeniach odnośnie oznaczania treści i przypisywania kategorii wiekowej. Douglas A. Gentile zaleca w związku z tym konieczność poradzenia sobie z niektórymi słabościami systemów ratingowych. Zalicza do nich m.in.:

a. niespójność w przypisywaniu ocen – ta sama treść może zostać zakwalifikowana do różnych kategorii wiekowych w zależności od kontekstu;

b. rozluźnianie kryteriów oznaczania wraz z upływem czasu – to, co kiedyś wymagało wyższej kategorii, obecnie jest często przypisywane do niższej;

c. brak informacji o konkretnej zawartości z powodu niestosowania deskryptorów treści;

d. niezgodność z dowodami naukowymi – problemem jest często nie sama treść, a sposób jej ujęcia; nie chodzi np. o to, że bohater filmu stosuje przemoc, ale czy został za to ukarany;

e. niezgodność z ocenami rodziców – oceny branżowe nie pokrywają się często z kryteriami stosowanymi przez samych rodziców; potrzebny jest dialog;

f. niejasność i słaba widoczność oznaczeń i kategorii⁹⁸.

Ciekawą zmienną odnośnie funkcjonowania systemu ratingowego przetestowali w swojej analizie Mark Leenders i Jehoshua

Eliashberg. Wyniki ich badań wskazują, że istotny jest również skład komisji oceniającej filmy. w gremiach, w których pojawiają się eksperci z zakresu pediatrii, psychologii czy socjologii, zamiast wyłącznie rodziców lub laików, pojawia się tendencja do łagodniejszego, bardziej zrównoważonego podejścia ratingowego. Dodatkowo autorzy badania stwierdzili, że większe komisje ratingowe mają tendencję do wydawania bardziej restrykcyjnych ocen niż mniejsze, a obecność przedstawicieli branży niekoniecznie wiąże się z mniej restrykcyjnymi decyzjami⁹⁹. w naszym modelowym układzie opowiadamy się za podejściem eksperckim, ponieważ gwarantuje ono względną niezależność od stron bezpośrednio zainteresowanych. Twierdzimy zarazem, że specjaliści powinni reprezentować różne dziedziny wiedzy oraz obszary zainteresowań.

Chcąc zbudować spójny i kompletny system ratingowy, należy go postrzegać jako kompleks/splot następujących częściowych rozwiązań.

98 D. A. Gentile, *The Rating Systems for Media Products...*s. 535.

99 M. Leenders, J. Eliashberg, *The antecedents and consequences of restrictive age-based ratings...*

1. Wypracowanie mechanizmu dostarczenia informacji na temat zarówno treści jak i formy filmu, który ma na celu:

- ocenę utworów audiowizualnych pod kątem wieku, od którego można posiadać bezpieczny dostęp do utworu; przy czym może tu być wskazana zarówno dolna granica, jak i optymalny wiek dla danego dzieła, aby przyswoić je ze zrozumieniem, bez obciążeń psychicznych lub fizycznych;
- identyfikację oraz klasyfikację treści szkodliwych lub niebezpiecznych dla młodych odbiorców, a także wrażliwych i spornych w rozumieniu ZEF;
- opisy konkretnych scen, rozwiązań narracyjnych, środków stylistycznych, które konkretyzują, na czym polega oznaczenie danej treści jako szkodliwej dla młodego widza, pozwalają na wskazanie zabiegów formalnych, za pomocą których dana treść zostaje przekazana oraz

umożliwiają zbudowanie kontekstu przejawiania się danej treści; przykładowo: czy przemoc jest pokazywana realistycznie i ze szczegółami, czy metaforycznie, w konwencji fantastycznej i bez szczegółów.

Uwagi: Pisząc o potencjalnych słabościach systemu ratingowego pojawia się czasami aspekt tzw. „zakazanego owocu”¹⁰⁰. Znane są badania, wedle których samo przypisanie filmu do wyższej kategorii wiekowej sprawia, że produkcja ta automatycznie staje się atrakcyjna dla młodego widza. w jednej z badanych grup chęć obejrzenia przez młodych ludzi filmu spadała, jeżeli pojawiały się słowa kluczowe odnośnie nieodpowiednich treści; a była najniższa, co ciekawe, kiedy sugerowany wiek w ogóle się nie pojawiał. Takie rozwiązanie ciężko byłoby jednak wprowadzić.

Mając na uwadze efektywność ratingu, autorzy niniejszej książki szczególnie rekomendują opisy, ponieważ dostarczają one bardziej rzeczowe argumenty, dlaczego film ma przypisaną określoną

100 D. A. Gentile, *The Rating Systems for Media Products...* s. 544–545.

kategorię wiekową. Taka wiedza jest istotna nie tylko z punktu widzenia bezpieczeństwa osób małoletnich, z możliwą redukcją efektu „zakazanego owocu” włącznie, ale stanowić może środek bezpieczeństwa także dla kinarzy i dystrybutorów, którzy dzięki ratingowi otrzymują swoistą gwarancję, że film może być odpowiedni dla widzów w określonym wieku. Zmniejsza to prawdopodobieństwo ewentualnych skarg i zażaleń ze strony widzów, a szczególnie różnych organizacji społecznych, których protesty mogą czasami znacząco wpłynąć na dystrybucję filmu. z tej racji wszystkim stronom komunikacji filmowej powinno zależeć na mocnej pozycji takich organizacji jak ZEF.

Z omówionych wyżej aspektów wyraźnie wynika, że dobrze jest pamiętać o wspominanej tu wielokrotnie edukacji. w kontekście mechanizmów weryfikacji wieku sensowne mogą okazać się społeczne kampanie edukacyjne tłumaczące:

- jak systemy weryfikacji wieku chronią prywatność,
- w jaki sposób przyczyniają

się do bezpieczeństwa dzieci online,

- jak użytkownicy mogą świadomie korzystać z takich narzędzi¹⁰¹.

2. Sposoby oznakowania kategorii ratingowych odnośnie wieku i treści.

Wśród najczęściej występujących pojawiają się:

- słowa kluczowe;
- piktogramy;
- odpowiednie kolory;
- sygnały dźwiękowe.

Uwagi: Można zastosować kombinację różnych elementów, w zależności od potrzeb i celów. Do ustalenia pozostaje, czy określony sposób oznakowania powinien być informacją jedynie na początku filmu albo w przypadku VOD w jego opisie lub stopce informacyjnej, czy też powinien być widoczny cały czas podczas emisji. Istotne jest, żeby oznaczenia były czytelne, a zakres ich odniesień był łatwo dostępny.

3. Rozwiązania, w tym narzędzia techniczne, pozwalające na realne funkcjonowanie systemu.

101 Zob. szerzej: *Report on measures and online safety features for the Protection of Minors...*, s. 20.

W każdym przypadku chodzi o to, jak ocenione i sklasyfikowane treści niepożądane są realnie (nie) dostępne dla młodych widzów. w ramach przyjętych przez różne państwa rozwiązań pojawiają się najczęściej:

- weryfikacja wieku;
- systemy kontroli rodzicielskiej;
- watersheds, czyli ramy czasowe emisji treści nieodpowiednich dla dzieci, ustalone ogólnie przez nadawcę/regulatora, a nie przez rodzica czy użytkownika (np. w Wielkiej Brytanii – treści nieodpowiednie <18 tylko po 21:00); mechanizm taki działa tylko w ramach konwencjonalnych, tradycyjnych mediów, a nie na platformach streamingowych;
- mechanizmy filtrowania umożliwiające selekcję treści niepożądanych dla młodych osób.

Uwagi: Należy pamiętać, że współczesna kultura audiowizualna jest niezwykle zróżnicowana – nie tylko co do treści i formy, ale także sposobów dystrybucji i dostępu. Stare media konkurują

z nowymi, a te nowe z jeszcze nowszymi. z tego powodu ten sam film może być oglądany w telewizji, na DVD, Blu-rayu, w streamingu, za pomocą platformy VOD. Co więcej, różne mogą być urządzenia: począwszy od telewizora, poprzez komputer i laptop, a skończywszy na telefonie komórkowym. Ten złożony, hybrydowy system wymaga zastosowania różnych rozwiązań technologicznych. w przypadku weryfikacji wieku często stosuje się wpisanie daty urodzenia albo konkretnego numeru PIN. Wiele rozwiązań jest testowanych w zakresie systemów kontroli rodzicielskiej. Wśród najczęściej stosowanych można wyróżnić: tworzenie odrębnego profilu dla młodego widza, w ramach którego pojawią się utwory wyłącznie z odpowiednimi dla niego treściami; ustawienie limitów oglądania lub pory dnia, w której dziecko może korzystać z platformy streamingowej; mechanizm monitorowania przez platformę, jakie treści są oglądane oraz sugerowanie zmian w ustawieniach. z kolei mechanizmy filtrowania można zastosować pod kątem wieku – tu się łączą z systemem weryfikacji wieku, a także określonych treści. Patrząc czysto technicznie, dany

system filtrujący może działać na poziomie samego urządzania albo danej, np. szkolnej sieci.

4. Identyfikacja treści pozytywnych i wartościowych pod kątem edukacyjnym.

Jak można dostrzec na przykładzie niniejszej publikacji, systemy ratingowe w poszczególnych państwach europejskich są obecnie w momencie transformacji. Polega ona na odchodzeniu od stosowania jedynie oznakowywania wieku na rzecz szerszego i bardziej rozbudowanego mechanizmu oznaczania różnych niebezpiecznych i groźnych, wrażliwych lub spornych treści. Ten zestaw rozwiązań określa się coraz częściej mianem doradztwa w zakresie treści (content advice). Autor i autorki tej publikacji uważają, że można, a nawet powinno zrobić się jeszcze bardziej zdecydowany krok do przodu poprzez **wdrożenie mechanizmu oznakowywania treści wartościowych poznawczo na rzecz procesu edukacji filmowej**. Tym samym uważamy, że warto uzupełnić **informowanie ostrzegające** kategoriami, które można wpisać w **informowanie poznawczo-edukacyjne**.

Przemawiają za tym krokiem względy pragmatyczne. z punktu

widzenia pracy nad kodowaniem, identyfikowaniem i klasyfikacją treści spornych i wrażliwych, czas potrzebny na wykonanie dodatkowej aktywności jest relatywnie krótki, a czynność do zrealizowania niejako przy okazji, ponieważ odpowiednio wyszkoleni koderzy oraz edukatorzy i tak muszą się dokładnie zapoznać z danym utworem. Potencjalne skutki są natomiast bardzo pozytywne, gdyż dany film uzyska jeszcze bardziej zróżnicowane kategorie identyfikacji oraz klasyfikacji rozmaitych treści, co może stanowić nieocenioną pomoc dla nauczycieli przy wyborze tytułów na potrzeby różnych zajęć z młodzieżą. Dzięki wdrożeniu odpowiednich narzędzi filmy, opatrzone określoną etykietą tematyczną, mogłyby zostać błyskawicznie wyszukiwane.

Mamy świadomość, że proponowane tu rozwiązanie nie zastąpi szczegółowych baz danych, w których widnieją setki słów kluczowych, jak w przypadku największego światowego internetowego serwisu filmowego – portalu IMDB. Nie zawsze są one jednak przydatne z punktu widzenia szeroko pojętej edukacji filmowej, która wymaga zastosowania czasami pojęć bardziej abstrakcyjnych, naukowych,

problemowych, specjalistycznych, a jednocześnie w miarę czytelnych dla edukatorów.

Poniższy uporządkowany zestaw kategorii tematycznych pozwala łatwo zorientować się w potencjale edukacyjnym danego filmu. Co ważne, nie jest to tylko abstrakcyjna propozycja, ale wynik analizy na podstawie słów kluczowych, przypisywanych realnie przez ekspertów ZEF poszczególnym produkcjom w trakcie procesu ich kodowania. Dane słowo kluczowe może mieć czasami podwójne znaczenie. Może wskazywać na wartość edukacyjną, ale jednocześnie może oznaczać treści wrażliwe albo sporne. w wielu filmach są trudne sceny, dotyczące np. przemocy rówieśniczej, ale właśnie dlatego warto, żeby ten tekst kultury dotarł do młodego widza, ponieważ można z nim o tej przemocy porozmawiać. Istotne znaczenie ma tu założenie, aby dostęp do takich treści odbywał się pod kontrolą rodziców, nauczycieli, edukatorów lub innych ekspertów. To zresztą ważna wskazówka w odniesieniu do oznakowywania wieku. Czasami nawet trudny film powinien być dostępny dla widzów młodych, pod warunkiem, że zostaną oni odpow-

iednio przygotowani do projekcji przez wyspecjalizowane osoby dorosłe, które zapewnią też opiekę podczas projekcji i poprowadzą dyskusję po zakończonym seansie.

Proponujemy **poniżej siedem płaszczyzn problemowych**. z każdą z nich związane są odpowiednie zagadnienia tematyczne oraz konkretne słowa kluczowe, funkcjonujące w bazie danych ZEF. Każda płaszczyzna powinna mieć swoją identyfikację wizualną w postaci piktogramu oraz wykaz słów kluczowych, jakie można przypisać danemu filmowi. Zarówno piktogramy, jak i słowa kluczowe z tego edukacyjnego obszaru mogą widnieć w stopce informacyjnej filmu i nie muszą być eksponowane, chyba że wpisują się równocześnie w treści wrażliwe lub sporne. w przyszłości ta informacyjna stopka może być poszerzona o krótki, parozdaniowy opis pod kątem zawartości edukacyjnej. Szerszy opis będzie dostępny na stronie ZEF.

W związku z powyższym postanowiliśmy wyodrębnić następujące płaszczyzny problemowe:

(1) Płaszczyzna społeczno-kulturowa

Zagadnienia tematyczne: tradycje, religia, kultura, tożsamość jednostkowa i zbiorowa, codzienność, życie społeczne, wielokulturowość itp.

Przykładowe słowa kluczowe z listy ZEF: *rodzina, macierzyństwo, tradycja rodzinna, religia, wieś, wielokulturowość, zwyczaje, codzienność.*

(2) Relacje międzyludzkie i emocje

Zagadnienia tematyczne: więzi rodzinne, relacje rówieśnicze i społeczne, emocje, przeżycia jednostkowe.

Przykładowe słowa kluczowe z listy ZEF: *dzieciństwo, relacja matka/córka, relacja ojciec/syn, przyjaźń, wsparcie przyjaciół, związek, zazdrość, empatia, wstyd.*

(3) Zdrowie oraz bezpieczeństwo psychiczne i fizyczne

Zagadnienia tematyczne: choroby, uzależnienia, niepełnosprawność, przemoc, zagrożenia.

Przykładowe słowa kluczowe z listy ZEF: *autyzm, depresja, anoreksja, alkoholizm, samobójstwo, przemoc seksualna, zaburzenia lękowe, molestowanie, zdrowie psychiczne, uzależnienie, trauma.*

(4) Świat przyrody i środowisko

Zagadnienia tematyczne: natura, zwierzęta, ekologia, klimat, relacje człowieka z przyrodą.

Przykładowe słowa kluczowe z listy ZEF: *ochrona środowiska, las, góry, zwierzęta i ich prawa, katastrofa ekologiczna, globalne ocieplenie, ekologia, flora, fauna, Puszcza Białowieska, lodowiec.*

(5) Sztuka, estetyka i twórczość

Zagadnienia tematyczne: kino, literatura, teatr, muzyka, sztuka, style artystyczne, metafory i symbole.

Przykładowe słowa kluczowe z listy ZEF: *film dokumentalny, balet,*

arcydzieło, anime, surrealizm, malarstwo, muzyka filmowa, teatr, komiks, twórczość, metafora, kubizm, impresjonizm.

(6) Polityka i ideologie

Zagadnienia tematyczne: ustroje polityczne, ideologie, konflikty, wojny, propaganda, prawa człowieka, ruchy społeczne.

Przykładowe słowa kluczowe z listy ZEF: *dyktatura, totalitaryzm, demokracja, konserwatyzm, komunizm, nazizm, propaganda, reżim, opozycja antykomunistyczna, konflikt rosyjsko-ukraiński, stan wojenny, prawa człowieka, prawa dziecka, prawa kobiet, prawa pracownika, fake news.*

(7) Technologie

Zagadnienia tematyczne: rozwój technologiczny, media cyfrowe, wpływ technologii na życie społeczne, polityczne, psychiczne, sztukę i środowisko, sztuczna inteligencja, roboty i robotyka.

Przykładowe słowa kluczowe z listy ZEF: *internet, media społecznościowe, TikTok, Instagram, smartfon, gry komputerowe, cyberprzemoc, cyberbezpieczeństwo, dezinformacja, deep fake, nowe technologie i rola mediów, sztuczna inteligencja, techniki animacji, green filming*

Żyjemy w czasach kultury ikonicznej, co oznacza, że obraz nie tyle jest ważnym aspektem komunikacji, ale nierzadko współczesna komunikacja stała się w istocie swej wizualna. Niektórzy teoretycy, jak Günther Anders, już jakiś czas temu wskazywali nawet, że dawniej istniały obrazy w świecie, a dzisiaj świat funkcjonuje jako obraz, czy jako powierzchnia obrazowa¹⁰². Mając na uwadze znaczenie

obrazów w współczesnej kulturze, zdecydowaliśmy się na czytelne identyfikacje wizualne w postaci piktogramów, które mają reprezentować i wyrażać poszczególne informacje, ostrzeżenie, czy też słowa kluczowe, a także ich rodzaje i grupy. Uznaliśmy, że powinny być one czytelne, a jednocześnie pojemne, aby zmieścić różne aspekty zjawisk, do których się odnoszą. Jednocześnie struktura

102 Za: A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003, s. 43.

danego piktogramu oraz jego warstwa ikoniczna odzwierciedlają złożoność omawianego w tej pracy systemu.

Zdecydowaliśmy się na trzy rodzaje piktogramów: ostrzegawcze (czerwone), edukujące (zielone), informacyjne (czarne). Do pierwszej grupy, a więc piktogramów czerwonych, należą oznaczenia treści trudnych w rozumieniu ZEF, a więc spornych i wrażliwych. Piktogramy zielone, a więc informacyjne sygnalizują płaszczyzny problemowe, opisane powyżej. w celu maksymalnej

czytelności systemu nie zdecydowaliśmy się na dalszy poziom rozdrobnienia tej grupy, ponieważ w ramach każdej płaszczyzny problemowej mamy zbyt wiele szczegółowych słów kluczowych. Naszym zdaniem, powinny pojawiać się one jako wyrazy, a z czasem być może jako bardziej rozbudowane opisy. Ostatnia grupa obejmuje piktogramy informacyjne (czarne), które wskazują poszczególne kategorie wiekowe, wyszczególnione i opisane w jednym z wcześniejszych rozdziałów. Poniżej znajduje się projekt piktogramów.



Podsumowanie

Księga ratingu jest zaproszeniem do dalszej rozmowy, a nie ostatnim słowem. To dokument otwarty, zaprojektowany jako punkt wyjścia do refleksji i wymiany myśli pomiędzy środowiskami filmowymi, edukacyjnymi, instytucjami publicznymi oraz wszystkimi osobami, które retroszczą się o świadomy, bezpieczny i wartościowy kontakt młodych widzów z kulturą audiowizualną.

Wymagające dalszego namysłu zagadnienia dotyczą przede wszystkim tworzenia spójnej i świadomej edukacji filmowej na wszystkich poziomach kształcenia – od wczesnoszkolnego po akademicki. Film, jako medium powszechnie dostępne i silnie oddziałujące na emocje, może stać się jednym z najważniejszych narzędzi rozwoju kompetencji kulturowych, emocjonalnych i społecznych młodych ludzi, dlatego niezbędne jest instytucjonalne i programowe wsparcie nauczycieli oraz edukatorów, obejmujące zarówno merytoryczne przygotowanie, jak i dostarczanie narzędzi do samodzielnego, odpowiedzialnego wyboru filmów.

Istotnym zagadnieniem pozostaje również poszanowanie prawa małoletniego widza do własnej interpretacji dzieła. Młody człowiek, nawet jeśli jego doświadczenie kulturowe jest ograniczone, ma prawo do samodzielnych refleksji i odczuć. Rolą dorosłego – nauczyciela, rodzica czy edukatora – nie jest narzucanie gotowych znaczeń, lecz wspieranie w procesie rozumienia i stawiania pytań. z tego względu niezwykle ważne jest przygotowanie dorosłych do świadomego towarzyszenia dziecku w odbiorze filmu. Powinni oni dysponować wiedzą o tym, jakie treści mogą wymagać dodatkowego komentarza, jak rozmawiać o scenach trudnych, a także jak wspierać dziecko w konfrontacji z emocjami, które film może wywołać. Taka rola opiekuna wprowadza film w kontekst wychowawczy, czyniąc z niego narzędzie nie tylko rozrywki, ale też rozwoju.

Przy tworzeniu i rozwijaniu systemu ratingowego, podstawową wartością, którą należy podkreślać, jest dobrowolność, otwartość i oddolność. Istotą

systemu jest współdziałanie – budowanie przestrzeni, w której głos mają zarówno twórcy i dystrybutorzy, jak i odbiorcy, rodzice, nauczyciele oraz organizacje społeczne. To element demokratycznej kultury filmowej, którą współtworzą wszystkie strony zainteresowane bezpiecznym obiegiem filmów. Kultury opartej na wzajemnym zaufaniu i wspólnej trosce o jakość przekazu.

Rating nie powinien być postrzegany jako forma cenzury czy ograniczania wolności artystycznej. Jego celem nie jest reglamentowanie treści, lecz zapewnienie bezpieczeństwa młodym widzom, którzy nie zawsze są w stanie samodzielnie ocenić, co może mieć negatywny wpływ na ich rozwój emocjonalny lub psychiczny. W tym sensie system ratingowy staje się narzędziem ochrony i edukacji, a nie kontroli. Warto podkreślić, że takie rozwiązanie może przynieść korzyści nie tylko widzom i ich rodzicom, ale również producentom, dystrybutorom i instytucjom kultury, które zyskają narzędzie do bardziej odpowiedzialnej komunikacji z odbiorcą.

Analiza dobrych praktyk

z różnych krajów oraz obowiązujących regulacji prawnych – krajowych i unijnych – pokazuje, że współczesny system ratingu ewoluuje. Coraz częściej odchodzi się od prostego przypisywania filmom kategorii wiekowych na rzecz rozszerzonych opisów i słów kluczowych, które wyjaśniają, dlaczego dane dzieło otrzymało określoną klasyfikację. Zespół Edukatorów Filmowych popiera tę tendencję i proponuje pójście krok dalej – powiązanie ratingu z oznakowaniem treści, które posiadają potencjał poznawczy i edukacyjny. Takie rozwiązanie pozwoli traktować system nie tylko jako narzędzie ochronne, ale również jako mechanizm wspierający rozwój i świadomy wybór. Oznacza to przesunięcie akcentu z podejścia restrykcyjnego („czego nie wolno”) na pozytywne i normatywne („co warto, co rozwija, co inspiruje”). Dzięki temu rating może stać się częścią społecznego procesu uczenia się, w którym uczestnicy kultury – młodzi i dorośli – stopniowo budują własną wrażliwość i kompetencje w odbiorze treści audiowizualnych.

Kluczowym elementem proponowanego modelu jest jego empatyczny i inkluzywny charakter. ZEF zwraca uwagę, że przypisywanie

kategorii wiekowych nie wystarcza, ponieważ grupy odbiorców są wewnętrznie zróżnicowane. Dzieci i młodzież różnią się doświadczeniem, dojrzałością emocjonalną, kontekstem rodzinnym czy możliwościami poznawczymi. Dlatego w opracowaniu uwzględniono potrzeby odbiorców ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi, proponując konkretne rozwiązania ułatwiające ich udział

w kulturze filmowej. Obejmuje to między innymi rekomendacje dotyczące dostosowania treści i form przekazu, stosowania audiodeskrypcji, napisów, wersji uproszczonych językowo, a także metod pracy dydaktycznej, które pomagają w bezpiecznym i zrozumiałym odbiorze filmu. Takie podejście wzmacnia inkluzywność i przeciwdziała wykluczeniu kulturowemu.

Wraz z całym Zespołem Edukatorów Filmowych mamy nadzieję, że za sprawą Księgi ratingu dajemy fundament, który stanie się punktem wyjścia do wymiany myśli dla środowisk filmowych, edukacyjnych, instytucji publicznych i wszystkich osób troszczących się o świadomy, bezpieczny i wartościowy kontakt młodych widzów z kulturą audiowizualną. Zachęcamy do lektury naszego tekstu. Do podawania go dalej współpracownikom, przełożonym i podwładnym, a także do krytycznej refleksji i dzielenia się uwagami oraz pomysłami na jego rozwój – na przykład poprzez przesyłanie ich na adres **zef.fundacja@gmail.com**.

Jako Zespół Edukatorów Filmowych deklarujemy gotowość do kontynuowania prac nad projektem, w tym uruchomienia szerokich konsultacji społecznych i branżowych. Razem możemy wypracować rozwiązania, które realnie wesprą młodych odbiorców i tych, którzy im towarzyszą w świecie filmu.

Bibliografia

- Anderson Craig A., *Effects of Violent Movies and Trait Hostility on Hostile Feelings and Aggressive Thoughts*, *Aggressive Behavior* 1997, nr 23(3), s. 161-178, DOI:10.1002/(SICI)1098-2337(1997)23:33.O.CO;2-P
- Aumont Jacques, *Interpretacja filmów*, tłum. T. Rutkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021.
- Balzagette Cary, Staples Telly, *Unshrinking Kids; Children's Cinema and The Family Film*, [w:] Cary Balzagette, David Buckingham (red.) *In Front of The Children*, British Film Institute, Rondon 1995, s. 92-108.
- Blos Peter, *On Adolescence. A psychoanalytic Interpretation*, The Free Press, New York 1962.
- Bordwell David, *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1989.
- Brown Noel, Babington Bruce, *Introduction: Children's Films and Family Films*, [w:] Noel Brown, Bruce Babington (red.), *Family Films in Global Cinema. The World Beyond Disney*, I.B. Tauris & Co Ltd, London 2015.
- Brown Noel, *The Children's Film: Genre, Nation, and Narrative*, Wallflower Press, New York 2017.
- Bruner Jerome, *The Culture of Education*, Harvard University Press, Cambridge 1996.
- Bushman Brad J., Jamieson Patrick E., Weitz Ilana, Romer Daniel, *Gun violence trends in movies*, „Pediatrics”, 2013, nr 132(6).
- Collins. *Słownik polsko-angielski*, Polska Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1998.
- Czerniawska Mirosława, *Empatia a system wartości*, „Przegląd Psychologiczny” 2002, tom 45, nr 1.
- Dahl Gordon B., DellaVigna Stefano, *Does Movie Violence Increase Violent Crime?* „National Bureau of Economic Research, Working Paper” 2008, nr w13718.
- Davis Mark. H., *Empatia. O umiejętności współodczuwania*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne Gdańsk 1999.
- Demiral Seran, *Considering Discourse with Children through Animations*, „International Journal of Pedagogy Innovation and New Technologies” 2020, vol. 7, nr 2.
- Eco Umberto, *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, W.A.B., Warszawa 2008.
- Eisenberg Nancy, Fabes Richard A., Losoya Sandra, *Reakcje emocjonalne: ich regulacja, korelaty społeczne i socjalizacja*, [w:] Peter Salovey, David J. Sluyter

Bibliografia

- (red.), *Rozwój emocjonalny a inteligencja emocjonalna. Problemy edukacyjne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999.
- Filipiak Ewa, *Budowanie rusztowania dla myślenia i uczenia się dzieci w perspektywie społeczno-kulturowej teorii Lwa S. Wygotskiego*, [w:] Ewa Filipiak (red.) *Nauczanie rozwijające we wczesnej edukacji według Lwa S. Wygotskiego. Od teorii do zmiany w praktyce*, Akademickie Centrum Kreatywności, Bydgoszcz 2015.
 - Fotouhi Babak, Tohidi Amir, Touserani Rouzbeh, Bushman Brad, *Trends of Violence in Movies over the Past Half Century*, JAMA „Pediatrics” 2024, vol. 179, nr 3.
 - Frąć Waldemar, *Cielesność filmu, filmowość ciała*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83-84.
 - Garret Mary, Ezzo Michael, *Edutainment. The Challenge*, „Journal of Inter active Instruction Development” 1996, vol. 8, no 3.
 - Gentile Douglas A., Humphrey Jeremy, Walsh David, *Media Ratings for Movies, Music, Video Games, and Television: a Review of the Research and Recommendations for Improvements*, „Adolescent Medicine Clinics”, 2005, t.16, nr 2, s. 427-446.
 - Gentile Douglas A., *The Rating Systems for Media Products* [w:] S. L. Calvert, B. J. Wilson, *The handbook of children, media, and development*, Wiley-Blackwell, Chichester 2008, s. 527-551.
 - Giżycki Marcin, Zmudziński Bogusław (red.) *Polski film animowany*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008.
 - Gołębiowska Dorota, Kołodziejczak Anna, Dowgiel Maciej, Kanownik Ewa, *Methods of Film Education for Children and Teenagers – Selected Issues*, „Panopikum” 2017, nr 18 (25).
 - Grodal Torben, *Pain, Sadness, Aggression, and Joy: An Evolutionary Approach to Film Emotions*, „Projections. The Journal for Movies and Mind” 2007, vol. 1, nr 1.
 - Gwóźdź Andrzej, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003.
 - Jacyno Marta, *Agresja w leksyce i frazeologii ścieżek dźwiękowych filmów animowanych dla dzieci*, [w:] Natalia Majchrzak, Andrzej Zduniak (red.), *Komunikowanie się w społeczeństwie wiedzy XXI wieku*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Bezpieczeństwa, Poznań 2011.
 - Jagodzińska Maria, *Nowe problemy w badaniach nad rozwojem pamięci*, „Kwartalnik Polskiej Psychologii Rozwojowej” 1993, nr 1.
 - Jankowiak Barbara, Wojtynkiewicz Ewa, *Kształtowanie się tożsamości w okresie adolescencji a podejmowanie zachowań ryzykownych w obszarze używania alkoholu przez młodzież*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 48.
 - Jaroszek Małgorzata, *Wizerunek rodziny we współczesnych polskich filmach*

Bibliografia

fabularnych, „Kultura. Media. Teologia” 2024, tom 58.

- Jowett Garth, Linton James M., *Movies as mass communication*, Sage, Newbury Park 1989.
- Juule Jesper, *Twoje kompetentne dziecko. Dlaczego powinniśmy traktować dzieci poważniej?* przekład Beata Hellmann, Barbara Baczyńska, Wydawnictwo MiND, Podkowa Leśna 2014.
- Keyser Christian, *Empatia. Jak odkrycie neuronów lustrzanych zmienia nasze rozumienie ludzkiej natury*, tłum. Łukasz Kwiatek. Copernicus Center Press, Kraków 2017.
- Kępiński Antoni, *Lęk*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.
- Kołakowski Leszek, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994.
- Korta Barry, Reilly Rob, *Restructuring Educational Pedagogy: A Model for Deep Change*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, <http://web.media.mit.edu/~reilly/pathways.pdf>
- Koutroubas Virginia, Galanakis Michael, *Bandura's Social Learning Theory and Its Importance in the Organizational Psychology Context*. „Psychology Research” 2022, nr 12 (6), s. 315-322, doi:10.17265/2159-5542/2022.06.001.
- Krajewski Lech, *O dyskursie agresywnym w filmie animowanym: z badań nad folklorem dzieci i nastolatków*, Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2009, nr 5.
- Krasoń Katarzyna, *Dziecięce odkrywanie tekstu literackiego: kinestetyczne interpretacje liryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.
- Krasoń Katarzyna, *Padawanika. Przebudzenie mocy w doświadczeniu zapośredniczonym. Studium o filmie, wychowaniu i wsparciu rozwoju*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020.
- Krasoń Katarzyna, Czerkawski Andrzej, *Skłonność emergencyjna dzieci i adolescentów. Utopia socjoempatycznej podmiotowości, zachowania ryzykowne a potencjał ekspresyjny spotkania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.
- Krasoń Katarzyna, *Skłonność dywergencyjna dzieci w wieku wczesnoszkolnym - granice tworzenia opowieści*, [w:] Wiesława Limont, Dominika Łowkajtis (red.), *Z teorii i praktyki edukacji wczesnoszkolnej ucznia zdolnego*, Wydawnictwo Naukowe Mazowieckiej Uczelni Publicznej w Płocku, Płock 2020.
- Lane Jonathan D., Ronfard Samuel, Francioli Stéphane P., Harris Paul L, *Children's imagination and belief: Prone to flights of fancy or grounded in reality?* „Cognition”, 2016, nr 152, s. 127-140, doi:10.1016/j.cognition. 2016.03.022.
- Leary Mark, Kowalski Robin M., *Lęk społeczny*, Gdańskie Wydawnictwo

Psychologiczne, Gdańsk 2001.

- Leenders Mark, Eliashberg Jehoshua, *The antecedents and consequences of restrictive age-based ratings in the global motion picture industry*, „International Journal of Research in Marketing” 2011, t.28, nr 4, s. 367–377.
- Leżucha Magdalena, *Bullying – przemoc rówieśnicza*, „Edukacja. Terapia. Opieka” 2020, nr 2
- Łaciak Beata, *Świat społeczny dziecka*, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa 1998.
- Misiak Anna, *Kinematograf kontrolowany: cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
- Mrozowicz-Wrońska Marta, *Mechanizmy obronne – teoria, pomiar, eksperyment*, Wydawnictwo Rys, WPiK Open Access 09, Poznań 2021.
- Mytnik-Daniluk Joanna, *Film animowany – bawi, uczy, leczy. Przykładowe zastosowanie filmu Co w duszy gra w pracy z młodzieżą*, [w:] Alicja Kisielewska, Joanna Mytnik-Daniluk (red). *Akademia kompetencji kulturowych mieszkańców województwa podlaskiego. Raport z badań*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2024.
- National Council of Public Morals, *The Cinema: Its Present Position and Future Possibilities*, podają za: Taichi Niibori, *The Excavation of New Swedish Children's Film History Exploring the Ambiguous Generic Identity of Children's Films in Sweden from 1914 to 1923*, Department of Media Studies, Stockholms Univesitet, 2021.
- Niu Anran, *Reflectionsonthezerotolowtolerance towardspretend gunplayinearly childhoodsettings*, „He Kupu. The Word” 2018, vol. 5, nr 3.
- Nowak-Łojewska Agnieszka, *Dziecięce konstrukcje świata w rozmowach z dorosłymi*, „Problemy Wczesnej Edukacji/Issues in Early Education”, 2017, nr 1 (36).
- Ogonowska Agnieszka, *Psychologiczna praca z filmem: prezentacja autorskiej metody 'Patrz mądrzej'*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura” 2017, 9(2), s. 107, doi:10.24917/2 0837275.9.2.8.
- Ogonowska Agnieszka, *Rola myślenia konwergencyjnego i dywergencyjnego w rozwijaniu kompetencji informacyjnych i medialnych*, [w:] *Problemy konwergencji mediów*, red. Michał Kaczmarczyk, Dariusz Rott, Oficyna Wydawnicza „Humanitas”, Verbum, Sosnowiec-Praha 2013.
- Oszwa Urszula, *Dziecko w wieku wczesnoszkolnym i jego rozwój*, s. 25, https://bc.umcs.pl/Content/48561/854454_1.pdf.
- Pankowska Krystyna, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne* Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Bibliografia

- Parry Becky, *Children, Film and Literacy*, Palgrave Macmillan, London 2013.
- Priddis Lynn E., Landy Sarah, Moroney Darren, Kane Robert, *An exploratory study of aggression in school-age children: Underlying factors and implications for treatment*, „Australian Journal of Guidance and Counselling” 2014, vol. 24, nr 1.
- Ramachandran Vilayamur S., *Edge: Mirror Neurons*, https://pages.ucsd.edu/~rbelew/courses/cogs1_w10/readings/ramachandran00.pdf.
- *Rating* [w:] *Słownik Cambridge*, źródło: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rating> [pobrano 20.09.2025].
- Rayner Eric, *Human Development*, Unwin Hyman Ltd., London-New York 1986.
- *Report on measures and online safety features for the Protection of Minors. A follow-up to last year's assessment of the measures adopted by audiovisual media service providers and video-sharing platforms, including age verification tools, criteria for content flagging and parental control, ERGA Subgroup 1*, 2024. Wersja online: https://media-board.europa.eu/document/download/042b2729-63ae-4170-b30c-bff52490129f_en?filename=SG1-WS1-Protection-of-Minors_final.pdf [pobrano 20.09.2025].
- *Reporting on the application of Directive 2010/13/EU “Audiovisual Media Services Directive”; for the period 2014-2019*, European Commission, Brussels, 13.10.2020.
- Ribner Neil G., *Terapia nastolatków*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Rosen Rachel, *Children's violently themed play and adult imaginaries of childhood: A Bakhtinian analysis*, „International Journal of Early Childhood”, 2015, vol. 47, nr 2.
- Rudy, *American films as an educational tool for character development of teenagers*, „International Research Journal of Science, Technology, Education, and Management” 2022, nr 2(1), s. 143-151. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6496839>.
- Russell William Benedict, *Teaching Social Issues with Film*, Information Age Publishing, Charlotte 2009.
- Ryan Katherine, Lane Shelly J., Powers Denise, *A multidisciplinary model for treating complex trauma in early childhood*, „International Journal of Play Therapy” 2017, nr 26(2).
- Sansanwal Shallu, *Pretend play enhances creativity and imagination*, „Journal of Arts and Humanities” 2014, 1(3).
- Schaffer Rudolf H., *Psychologia rozwojowa. Podstawowe pojęcia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010; Maria Kielar-Turska, *Średnie dzieciństwo – wiek przedszkolny*, [w:] Janusz Trempała (red.), *Psychologia rozwoju człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- *Second Evaluation Report from the Commission to the Council and the European*

Bibliografia

- Parliament on the application of Council Recommendation of 24 September 1998 concerning the protection of minors and human dignity*, 12.12.2003.
Wersja angielska zob: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52003DC0776> [pobrano 20.09.2025].
- Sieczych-Kukawska Aleksandra, Pawlak Magdalena, *Medialne wzory osobowe i ich recepcja przez dzieci w wieku wczesnoszkolnym*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2021, vol. 16, nr 4 (62), s. 73, doi: 10.35765/eetp.2022.1764.0
 - Singer Jerome L., Singer Dorothy G., *Television, imagination, and aggression: A study of preschoolers*, Routledge, New York 2013.
 - Smith Murray, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, New York 1995.
 - Smykowski Błażej, *Wiek przedszkolny. Jak rozpoznać potencjał dziecka*, [w:] Anna I. Brzezińska (red.), *Psychologiczne portrety człowieka. Praktyczna psychologia rozwojowa*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
 - Sova Dawn B., *125 zakazanych filmów. Historia cenzury w filmie*, Świat Książki, Warszawa 2006.
 - Śliwerski Bogusław, *Edukacja* [w:] T. Pilch (red.) *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*, t. 1, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2003.
 - Śmiech Jaśmina, *Wartościowanie w filmach animowanych dla dzieci (na materiale polskim i rosyjskim)*, praca doktorska napisana pod kierunkiem Anny Zych, Uniwersytet Śląski, Sosnowiec 2018.
 - Türkmen Mustafa, *How Much Do Children Interpret Television and Animated Film Contents?* „International Journal of Progressive Education” 2021, vol. 17, nr 1, doi: 10.29329/ijpe.2020.329.29.
 - Wellins Mike, *Myśleć animacją. Podręcznik dla filmowców*, tłum. A. Wojnach, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2015.
 - Wiley Norbert, *Movies and the Mind: A Pragmatist Approach*, „Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis” 2000, nr 1.
 - Wojcik-Andrews Ian, *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*, Routledge, London 2002.
 - Wojtyniak Justyna, *Edutainment i edukacja filmowa jako narzędzia kształtowania tożsamości oraz postaw dzieci i młodzieży*, „Państwo i Społeczeństwo” 2015, nr 1.
 - Wołoszynowa Lidia, *Młodszy wiek szkolny*, [w:] Maria Żebrowska (red.), *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982.

Akty prawne

- *Council Recommendation of 24 September 1998 on the development of the competitiveness of the European audiovisual and information services industry by promoting national frameworks aimed at achieving a comparable and effective level of protection of minors and human dignity. Zob.: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:31998H0560> [pobrano 20.09.2025].*
- *Dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych z dnia 10 marca 2010. Wszystkie wersje językowe zob: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32010L0013&qid=1759220788553> [pobrano 20.09.2025].*
- *Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2018/1808 z dnia 14 listopada 2018 r. zmieniająca dyrektywę 2010/13/UE w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych) ze względu na zmianę sytuacji na rynku. Wszystkie wersje językowe zob.: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32018L1808&qid=1759221130691> [pobrano 20.09.2025].*
- *Zalecenie Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 20 grudnia 2006 r. w sprawie ochrony małoletnich, godności ludzkiej oraz prawa do odpowiedzi w odniesieniu do konkurencyjności europejskiego przemysłu audiowizualnego oraz internetowych usług informacyjnych. Dokument w obu wersjach językowych można znaleźć w: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/en/TXT/?uri=CELEX%3A32006H0952> [pobrano 20.09.2025].*

O autorach

Katarzyna Krasoń

Profesor tytularna w dziedzinie nauk społecznych, pracownik naukowy Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Ekspert Stowarzyszenia Arteterapeutów Polskich „Kajros”, członkini Sekcji Pedagogiki Sztuki KNP PAN, ekspert Polskiej Komisji Akredytacyjnej, Associate Editor „The New Educational Review”. Pedagog twórczości, arteterapeuta, muzyk, literaturoznawca. Zainteresowania badawcze: potencjalność terapii polimodalnej przez sztuki narracyjne (literatura, film, teatr). Najważniejsze monografie: *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu*; *Sztuka – terapia – poznanie*; *Padawanika. Przebudzenie mocy w doświadczeniu zapośredniczonym. Studium o filmie, wychowaniu i wsparciu rozwoju*; *With oneself and about oneself – in search of strategies for diagnosis and verification in art therapy through visual arts*.

Kaja Łuczyńska

Doktor nauk o sztuce, absolwentka filmoznawstwa i amerykanistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Prelegentka i edukatorka filmowa z dużym doświadczeniem. Laureatka nagrody głównej oraz nagrody publiczności w Ogólnopolskim Konkursie Prelegentów Filmowych, a także Grand Prix w konkursie Krytyk mówi, organizowanym przez Festiwal Krytyków Sztuki Filmowej Kamera-Akcja. Jurorka na międzynarodowych festiwalach dla młodego widza. Przez wiele lat pracowała w krakowskim Kinie Pod Baranami, gdzie koordynowała programy Edukacja Młode Horyzonty i Młodzi Ambasadory. Członkini Zespołu Edukatorów Filmowych. Prowadzi fanpage na Facebooku o nazwie „Orbitowanie bez cukru” oraz audycję „Serie na raz” w Radiu Kraków. Od stycznia 2026 r. prowadzi DKF w Kinie Marzenie w Tarnowie.

Kamil Minkner

Profesor Uniwersytetu Opolskiego, pracownik naukowy Instytutu Nauk o Polityce i Administracji Uniwersytetu Opolskiego. Doktorat i habilitację przeprowadził na Uniwersytecie Warszawskim w zakresie nauk o polityce. W 2012 roku został także absolwentem szkoły filmowej Wajda School

(międzynarodowy program EKRAN). Od wielu lat realizuje badania oraz przeprowadza analizy teoretyczne w zakresie filmu politycznego. Zdobyta wiedza sprzyja także wykorzystywaniu filmu jako narzędzia edukacji. Współpracował w tym względzie z wieloma organizacjami (np. Centrum Edukacji Obywatelskiej, HumanDoc). Jest autorem książki *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią* oraz współautorem książki *Wprowadzenie do Global Studies*, która otrzymała nagrodę Unii Europejskiej w zakresie edukacji globalnej. Uczestnik krajowych i międzynarodowych grantów badawczych dotyczących edukacji globalnej i na rzecz zrównoważonego rozwoju, w ramach których odpowiadał za obszar analiz filmowych. Realizował badania naukowe w Indiach, Jordanii, Birmie, Islandii i na Spitsbergenie. Członek grupy eksperckiej Zespół Edukatorów Filmowych. Miłośnik rocka progresywnego i psychodelicznego.

Księga Ratingu stworzona przez ekspertki i eksperta Zespołu Edukatorów Filmowych (ZEF) to pionierska i kompletna koncepcja ujednolicenia klasyfikacji treści audiowizualnych w Polsce. Adresowana do rodziców, nauczycieli, wychowawców i profesjonalistów branży filmowej wskazuje, jak łączyć ochronę dzieci z rozwijaniem ich umiejętności medialnych. Czytelnik otrzymuje szczegółowe wytyczne oraz ramy działania, by wspierać najmłodszych w świadomym i bezpiecznym kontakcie z kulturą filmową. Publikacja jest punktem wyjścia do ogólnopolskiej dyskusji o stworzeniu przejrzystego systemu rekomendacji filmów dla różnych grup wiekowych, z uwzględnieniem potrzeb i możliwości percepcyjnych i kognitywnych młodych widzów.

Księga ratingu stanowi pionierskie w Polsce, interdyscyplinarne opracowanie systemu klasyfikacji treści audiowizualnych adresowanych do widzów niepełnoletnich. Autorzy, odwołując się do badań, międzynarodowych standardów oraz pogłębionej analizy psychologicznej możliwości recepcyjnych dzieci i młodzieży, proponują spójny model ratingu, istotny dla świadomej edukacji medialnej i odpowiedzialnego wspierania młodych odbiorców. Publikacja ta powinna stać się lekturą obowiązkową dla wszystkich zajmujących się prezentowaniem filmu małoletnim – od nauczycieli i edukatorów, przez kinarzy i dystrybutorów, po producentów.

Inicjator publikacji:

Projekt finansowany przez:

