

KAROL WITTELS

Organizacja festiwalu filmowego z perspektywy trzeciego sektora

AUTOR

jest socjologiem i politologiem,
prezesem Fundacji
Obserwatorium.

SŁOWA KLUCZOWE:

festiwal filmowy, współpraca
międzysektorowa, zarządzanie
zespołem

DOI:

10.26368/17332265-044-4-2018-6

ABSTRAKT

W artykule przeanalizowano proces przygotowywania festiwali filmowych, których organizatorami są podmioty trzeciego sektora. Analiza opiera się na wynikach badań przeprowadzonych przez Fundację Obserwatorium w ramach projektu badawczego „Wieloaspektowa diagnoza festiwali filmowych w Polsce”, realizowanego w latach 2016–2017. Autor omawia następujące elementy organizacji festiwali filmowych: zespół, program, miejsce, współpraca, fundusze. Analiza tych obszarów wskazuje, że podmioty trzeciego sektora stanowią najlepszą formułę prawną organizacji tego typu wydarzeń.

Festiwal filmowy to coraz częściej nie tylko wydarzenie oparte na pokazach filmów, ale także impreza o wielozmysłowym charakterze, podczas której uczestnicy czerpią dowolnie i niekoniecznie w sposób usystematyzowany z oferty, wybierając „towary” – parafrazując tytuł książki Antoniego Kroha – w sklepie potrzeb kulturalnych (Kroh 2010). To wydarzenie o charakterze święta, jednocześnie miejsce spotkania: wymiany doświadczeń, nawiązania interakcji, tworzenia więzi, a nawet swoistej wspólnoty uczestnictwa. Jak pokazują badania, organizatorami festiwali filmowych w Polsce są najczęściej organizacje pozarządowe. Pozwala to na postawienie tezy, że właśnie taka forma prawna jest najbardziej adekwatna do organizacji wydarzeń tego typu.

W myśleniu o festiwalach filmowych już na początku napotykamy podstawową trudność, polegającą na braku w literaturze przedmiotu zadowalającej definicji. W rezultacie mamy do czynienia z sytuacją, w której to, czy dane wydarzenie jest, czy nie jest festiwalem, zależy wyłącznie od jego organizatora. Z braku precyzyjnych kryteriów często samo nadanie nazwy „festiwal” (a nie na przykład „przegląd”) czyni dane wydarzenie festiwalem, niezależnie od jego wielkości lub charakteru. Nie mając innego punktu odniesienia, do stworzenia katalogu wydarzeń posłużono się festiwalową mapą Polski opracowaną przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, która zawiera około dziewięćdziesięciu wydarzeń o charakterze festiwalowym lub przeglądowym (<http://www.pisf.pl>).

Na wstępie należy podkreślić, że w polskim piśmiennictwie tematyka festiwali i przeglądów filmowych jest słabo opracowana. Jeśli temat ten w ogóle się pojawia, to zwykle jako przedmiot zainteresowania krytyków filmowych w związku z opisem przebiegu tych wydarzeń, a przede wszystkim analizy repertuaru¹. Problematyka festiwali filmowych pojawia się także w wymiarze turystyki festiwalowej (Konieczna 2014) oraz jako jeden z segmentów produkcji i dystrybucji filmowej (Adamczak 2016). Niewiele jest również dostępnych opracowań dotyczących szerszego spojrzenia na problematykę festiwalu (nie tylko

filmowego). Dopiero w ostatnich latach zaczęły pojawiać się raporty z badań festiwalu, przede wszystkim muzycznych (por. na przykład: *Wpływ lubelskich festiwalu...* 2017; *Krakowskie festiwale...* 2017; Mękowski, Firych 2017).

Niniejszy tekst opiera się na wynikach badań przeprowadzonych przez zespół Fundacji Obserwatorium w ramach projektu „Wieloaspektowa diagnoza festiwalu filmowych w Polsce”, których rezultatem był raport *Festiwale filmowe w Polsce* (Drzał-Sierocka i in. 2017). Założeniem projektu badawczego była analiza różnych aspektów organizacji wydarzeń, jakimi są festiwale filmowe, przewidziano więc badania w następujących obszarach: sposoby uczestnictwa w festiwalach filmowych, organizacja festiwalu, sposoby postrzegania festiwalu przez lokalne społeczności i uczestnictwo lokalnych społeczności w wydarzeniach festiwalowych, finansowanie festiwalu filmowych, ewaluacja oraz badanie publiczności festiwalu filmowych, przyjęte strategie działania. Badania objęły dwanaście lokalizacji wybranych na podstawie następujących kryteriów: wielkość festiwalu określona przez liczbę widzów i (lub) liczbę projekcji, wielkość miejscowości, w której dany festiwal był organizowany, charakter (międzynarodowy, ogólnopolski, lokalny) festiwalu, typ prezentowanych filmów (na przykład animacja, dokument, film fabularny, film krótkometrażowy), dostępność (branżowy lub ogólnodostępny), źródła finansowania (środki publiczne polskie, środki europejskie, środki prywatne polskie, środki prywatne zagraniczne, inne), czas funkcjonowania: młody – nowy (funkcjonujący nie dłużej niż pięć lat) *versus* stary – wieloletni.

Brak definicji poruszanego zagadnienia skutkuje niemożnością zestawienia zamkniętej listy festiwalu filmowych w Polsce, która zapewniłaby punkt odniesienia przy ich klasyfikowaniu pod względem formy prawnej organizatorów. W takiej sytuacji rzetelne (choć niewyczerpujące) źródło mogą stanowić listy rankingowe przyznanych grantów na działania festiwalowe w obszarze tematyce filmu. Patrząc na wyniki dotacji rozdysponowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu „Film” oraz Polski Instytut Sztuki Filmowej w ramach Priorytetu „Wydarzenia filmowe”², jasne się staje, że organizatorami festiwalu i przeglądów rzadko są instytucje publiczne, rzadziej jeszcze podmioty prywatne, dominują zaś organizacje pozarządowe (częściej stowarzyszenia, rzadziej fundacje). Również w dwunastu festiwalach³ przebadanych w ramach projektu wśród ich organizatorów przeważały podmioty trzeciego sektora: cztery imprezy zostały zorganizowane przez fundacje, cztery – przez stowarzyszenia, a w wypadku jednego festiwalu trwał proces przekazywania praw ze stowarzyszenia do fundacji. Dwa wydarzenia powstawały przy udziale kilku współorganizatorów (stowarzyszenia, fundacji, instytucji publicznej, instytutu, sieci kin studyjnych), a jeden festiwal był organizowany przez komercyjną firmę⁴. Powyższe statystyki, wzmocnione przez wypowiedzi przedstawicieli organizatorów poszczególnych festiwalu, skłaniają do postawienia tezy, że stowarzyszenie lub fundacja wydają się najlepszą formą prawną do prowadzenia takiej działalności.

Za poparciem tej tezy przemawiają między innymi następujące argumenty: większa elastyczność zatrudnienia i budowania zespołów pracowniczych na określony czas, łatwiejszy dostęp do środków – zarówno publicznych, jak i prywatnych, potencjalnie niższe koszty stałej działalności. Wszystkie te atuty nie oznaczają jednak, że organizacja wydarzenia, jakim jest festiwal filmowy – nawet w wypadku organizacji pozarządowej – przestaje być przedsięwzięciem karkołomnym, wymaga bowiem nie tylko stworzenia zespołu ludzi o bardzo zróżnicowanych kompetencjach, ale także dużej elastyczności, doskonałej organizacji pracy i umiejętności zarządzania kryzysowego.

Zespół

Specyfika pracy związanej z organizacją festiwalu (nie tylko filmowego) polega na rozbudowywaniu lub zmniejszaniu liczebności zespołu pracowników i wolontariuszy – w zależności od okresu poprzedzającego daną edycję i następującego po danej edycji. Jedno jednak można uznać za tendencję powszechną: praca nad przygotowaniem kolejnej edycji trwa cały rok, zaczyna się bowiem zwykle zaraz po zakończeniu edycji poprzedniej, a zdarza się, że nawet wcześniej. Zazwyczaj – w zależności od wielkości wydarzenia – całoroczny zespół liczy od kilku do kilkunastu osób, aby w okresie odbywania się festiwalu osiągnąć kilkadziesiąt czy wręcz ponad sto osób. Ten wzrost i spadek liczby pracowników w czasie można wyobrazić sobie jako stromą i wąską sinusoidę, której punkt szczytowy stanowi moment samego festiwalu. Umiejętne zwiększanie liczebności zespołu przed imprezą i zmniejszanie po wydarzeniu wymaga opracowania precyzyjnych planów, uwzględniających czas potrzebny na przygotowanie i rozliczenie oraz wielkość wydarzenia (w tym liczba dni, seansów, widzów i gości).

Sposób zarządzania festiwalami generuje formy zatrudnienia poszczególnych pracowników. Członkowie kilkusobowych stałych zespołów pracujących przez rok są najczęściej zatrudniani na etatach. Ten rdzeń zajmuje się przede wszystkim programowaniem wydarzenia, planowaniem działań promocyjnych, pozyskiwaniem środków finansowych (prywatnych i publicznych) oraz partnerów. W zależności od wielkości i charakteru wydarzenia zespół zaczyna się poszerzać kilka miesięcy lub tygodni przed wydarzeniem. Zatrudniani są selekcjonerzy filmów, rozrasta się zespół odpowiedzialny za program, wzrasta liczba personelu w działach promocji i marketingu. Osoby te zatrudnia się najczęściej na podstawie umów cywilnoprawnych. W ostatnim etapie pozyskuje się osoby od obsługi widzów, pracowników technicznych, prowadzących spotkania, tłumaczy, wolontariuszy. Przyjmowanie wolontariuszy w wypadku niektórych festiwali wiąże się ze szkoleniami poprzedzającymi ich pracę, ale są także festiwale, przy których wolontariusze uczą się „na bieżąco”. Cykle pracy nad festiwalami wyglądają podobnie. Najwięcej czasu – jak wynika z rozmów z organizatorami – zajmuje proces doboru filmów, ponieważ zazwyczaj w grę wchodzi wysyłanie selekcjonerów na inne festiwale w Polsce i na świecie z zadaniem poznawania nowości.

Dla organizatorów festiwalu wyzwaniem jest zbudowanie i utrzymanie przez rok rdzenia zespołu. Problemem staje się przede wszystkim zabezpieczenie środków finansowych na całoroczne funkcjonowanie biura festiwalu. Wielu grantodawców publicznych, ale także sponsorów prywatnych, patrzy na festiwal przez pryzmat kilku- lub kilkunastodniowego wydarzenia, którego przygotowanie powinno – w ich mniemaniu – zajmować najwyżej kilka miesięcy. Grantodawcy ci nie są zatem skłonni do finansowania całorocznych etatów i kosztów funkcjonowania samego biura. W tym miejscu warto poczynić dygresję dotyczącą zakresu działalności stowarzyszeń i fundacji będących organizatorami festiwali filmowych. Znaczna część organizacji została powołana do zorganizowania konkretnego festiwalu, na przykład Fundacja FKA (organizator Festiwalu Krytyków Sztuki Filmowej Kamera Akcja), Fundacja TUMULT (organizator Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych CAMERIMAGE), Fundacja Transatlantyk Festival (organizator festiwalu Transatlantyk Festival), Stowarzyszenie DWA BRZEGI (organizator Festiwalu Filmu i Sztuki Dwa Brzegi).

Część organizacji z czasem zaczęła rozbudowywać działania całoroczne (na przykład z obszaru edukacji filmowej), także z myślą o tym, aby móc utrzymać biuro i zespół festiwalu z dodatkowych źródeł finansowania. Z kolei Stowarzyszenie Nowe Horyzonty odpowiada obecnie za organizację trzech dużych festiwali (T-Mobile Nowe Horyzonty, American Film Festival, Podlasie Slow Fest). Możemy również spotkać organizacje, w których pomysł na zorganizowanie cyklicznego festiwalu narodził się dopiero po kilku latach działalności, czego przykładem są Fundacja Sztuki Arteria (organizator Azjatyckiego Festiwalu Filmowego Pięć Smaków) czy Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ (organizator festiwalu Sokołowsko Festiwal Filmowy Hommage a Kieślowski).

Brak środków na utrzymanie stałych większych zespołów skutkuje koniecznością dużej elastyczności i wymiennalności funkcji poszczególnych pracowników. Osoby te zazwyczaj muszą posiadać kompetencje z kilku dziedzin i płynnie wymieniać się obowiązkami. Taka forma zadań wykracza poza klasyczne teorie dotyczące struktur zarządzania zespołem. Całoroczny zespół to raczej grupa swobodnie – ale świadomie – zmieniających się współpracowników, bliska strukturze zarządzania projektowego, lecz zwykle jeszcze mniej sformalizowana. Jednocześnie ten rdzeń w momencie rozbudowy zespołu przed wydarzeniem staje się grupą kierowników zarządzających zespołem o strukturze hierarchicznej (w zależności od wielkości festiwalu) liniowej lub sztabowo-liniowej (Kaczmarek 2001, s. 389–392).

Nie mniejszym wyzwaniem wydaje się utrzymanie przez lata współpracowników, którzy będą pracować tylko w określonych miesiącach w roku. Osoby co roku „powracające” do współpracy z danym festiwalem to cenny zasób. Gdy ich zabraknie, trzeba nie tylko pozyskać nowe osoby, ale także je przeszkolić, a więc zainwestować czas i pieniądze. W tym wymiarze ciekawym zjawiskiem jest podejmowanie przez niektóre osoby współpracy z kilkoma festiwalami jednocześnie w ciągu roku. Dotyczy to oczywiście wydarzeń niekolidujących ze sobą pod względem terminów. Zdarza się również, że do pracy czasowej przy

festiwalach są zatrudniane osoby na co dzień pracujące na przykład w kinach, instytucjach kultury czy innych organizacjach działających w obszarze kultury. Często osoby tworzące festiwale czy zaczynające współpracę jako „magnes” podają zamiłowanie do kina, specjalizacja ich pracy bywa zaś rzeczą wtórną, stanowiącą wynik dłuższego stażu pracy. Wielu późniejszych specjalistów zaczynało od pracy wolontariusza. Tym, co przyciąga i często spaja pracowników i współpracowników, jest – jak podkreślają sami organizatorzy – szczególna atmosfera pracy nad festiwalem. Ostatnie dni przed wydarzeniem i okres trwania samego festiwalu to zwykle czas, kiedy w pracy jest się niemal dwadzieścia cztery godziny na dobę. Przy takiej intensywności pracy tworzą się więzi o wiele silniejsze niż w innych typach pracy, także pracy w kulturze.

Program

Trzonem festiwali filmowych są oczywiście projekcje filmów, najczęściej nowości. Jednocześnie festiwale prześcigają się w budowaniu oferty dodatkowej, mającej na celu zwiększenie atrakcyjności wydarzenia i przyciągnięcie nowych odbiorców, dla których same filmy nie są wystarczającym magnesem. Najczęstszą i najbardziej popularną formą wydarzeń dodatkowych są spotkania ze znanymi ludźmi kina – twórcami i gwiazdami, dyskusje i panele dyskusyjne, wykłady, lekcje mistrzowskie prowadzone uznanych twórców. Osobnym elementem programu są działania nastawione na edukację filmową, skierowane najczęściej do dzieci i młodzieży, rzadziej do dorosłych. Część festiwali wychodzi poza kina i przestrzenie przeznaczone na pokazy filmowe, organizując wystawy muzach, galeriach i w przestrzeni publicznej. W klubach festiwalowych organizowane są koncerty. Niektóre festiwale oferują również dodatkowe imprezy branżowe, przeznaczone dla osób związanych z twórczością filmową (spotkania młodych krytyków, warsztaty dla młodych reżyserów i producentów, seminaria, prezentacje nowych technologii, *pitchingi*). Podejście to wpisuje się w szerszą tendencję współczesnego uczestnictwa w kulturze, polegającą na potrzebie różnorodności doznań w jednym miejscu i czasie, na odbiorze wielozmysłowym (Szlendak 2010).

Miejsce

Marzeniem większości organizatorów jest stworzenie jednego, stałego miejsca festiwalowego, zapewniającego stabilność na wiele lat. Niestety, tylko niewiele organizacji może się pochwalić takim komfortem pracy. Wyjątkiem są tu na pewno Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, mające podpisaną wieloletnią umowę na wynajem wielosalowego kina we Wrocławiu, w którym organizuje ono dwa festiwale (T-Mobile Nowe Horyzonty i American Film Festival), oraz Pomorska Fundacja Filmowa (organizator Festiwalu Filmowego w Gdyni), realizująca przedsięwzięcie w Gdynskim Centrum Filmowym. Mamy przykłady festiwali odbywających się w wielu przestrzeniach równocześnie, przy czym część z nich ma przynajmniej

jedno stałe miejsce – zwykle kino wynajęte na potrzeby festiwalu, w którym mieści się centrum festiwalowe (na przykład Warszawski Festiwal Filmowy – w Kinotece, Krakowski Festiwal Filmowy – w Małopolskim Ogrodzie Sztuki). Są festiwale, które w ramach jednego miasta co roku zmieniają – przynajmniej częściowo – swoje lokalizacje, na przykład Festiwal Pięć Smaków. Zdarzają się także festiwale „wędrujące” – zmieniające miasto w zależności od warunków zaproponowanych im przez dany samorząd, na przykład Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych CAMERIMAGE, a ostatnio także Transatlantyk Festival.

Przestrzenie i obiekty, w których organizowane są festiwale filmowe, bywają bardzo zróżnicowane pod względem przystosowania do tego typu wydarzeń. Mamy zatem – najczęściej – kina, które są wynajmowane na czas organizacji danego festiwalu, kina nieczynne – adaptowane specjalnie na czas wydarzenia (Letnia Akademia Filmowa w Zwierzyńcu czy Lubuskie Lato Filmowe w Łagowie). Zdarza się, że festiwale odbywają się także w budynkach teatrów, oper czy domów kultury. W tym aspekcie charakter podmiotu organizatora istotnie wpływa na zakres współpracy przy udostępnianiu przestrzeni na potrzeby organizacji festiwalu. Właściciele kin czy innych obiektów *quasi*-kinowych – niezależnie, czy są to podmioty prywatne, czy instytucje publiczne – znacznie chętniej wchodzi w relacje z pozarządowymi organizatorami festiwali, często na zasadach partnerskich. Wtedy ceny wynajmu dalece odbiegają od cen rynkowych, a właściciel kina (czy innego obiektu) staje się jednym ze współorganizatorów i może liczyć na dodatkową promocję przez kanały festiwalowe. Niektóre samorządy dysponujące lokalami i obiektami nadającymi się na organizację tego typu wydarzeń podpisują długofalowe umowy z organizatorami. Jeśli organizatorem jest podmiot trzeciego sektora, a festiwal odbywa się w mniejszym mieście, organizator jest często traktowany przez lokalny samorząd na specjalnych zasadach, o których inne miejscowe organizacje pozarządowe mogą tylko pomarzyć.

Współpraca

Udostępnienie obiektów na potrzeby organizacji festiwalu to tylko jedna z wielu możliwych form współpracy lokalnej, na jakie mogą liczyć organizatorzy. Samorządy doceniające wartość promocyjną i turystyczną festiwali – nawet przy ograniczonych środkach finansowych – starają się wspierać organizatorów wszelkimi dostępnymi zasobami, w tym na przykład powierzchniami reklamowymi, zapleczem technicznym, udzieleniem środków transportu, bezpłatną promocją własnymi kanałami. „Festiwale przez swoją siłę związaną z tym, że są obiektem uwagi mediów, spełniają również funkcję »promocyjną« i tym samym »oszczędzają« środki, które mogłyby być bezpośrednio wydane na promocję danego miasta”, dzięki temu „są skutecznymi narzędziami [...] zwiększenia rozpoznawalności miasta, jego pozytywnej promocji, budowania marki miasta i tym samym rozwoju ruchu turystycznego” (Poprawski i in. 2015, s. 75). Można tu zaobserwować następującą tendencję: im mniejsze miasto, tym mniejsze zaangażowanie finansowe, ale

jednocześnie tym większe zaangażowanie samorządu przez wsparcie pozafinansowe. Zdarza się nawet, że pracownicy urzędów i podległych jednostek angażują się czynnie w pomoc w organizacji wydarzeń festiwalowych. W jednej z badanych lokalizacji urząd miasta wykorzystał spółkę miejską odpowiadającą za energetykę do zawieszania bezpłatnie na latarniach bannerów reklamowych festiwalu.

Oprócz samorządów istotną rolę wzmacniającą organizację wydarzenia odgrywają lokalni przedsiębiorcy. Część z nich wspiera dane wydarzenie finansowo na zasadzie sponsoringu (o czym będzie jeszcze mowa), część wchodzi w bezpośrednie relacje, na zasadach partnerskich udostępniając kawiarnie czy restauracje na potrzeby festiwalu i (lub) oferując zniżki dla widzów. Podobnie działają miejscowe hotele i inne placówki stanowiące zaplecze noclegowe dla gości i widzów festiwali.

W dużych miastach istotną funkcję pełnią wyższe uczelnie. Wśród studentów najczęściej rekrutowani są wolontariusze. Zdarza się, że pracując nieodpłatnie przy organizacji tego typu wydarzeń, studenci mają możliwość zaliczania praktyk. W miastach, w których funkcjonują studia filmoznawcze i (lub) kulturoznawcze, często do udziału (jako jurorów, ekspertów, prelegentów) zaprasza się przedstawicieli kadry naukowej. Zdarza się również, że uczelnia staje się współorganizatorem wydarzenia. Przykładem może być tutaj Festiwal Krytyków Sztuki Filmowej Kamera Akcja, który wchodzi w partnerstwa z Łódzką Szkołą Filmową i Teatralną oraz z Uniwersytetem Łódzkim.

Fundusze

Najważniejsza konkluzja wynikająca z badania festiwali filmowych pod kątem ich finansowania brzmi: tego typu wydarzenie niemal nie ma szans na funkcjonowanie bez wsparcia ze środków publicznych. Choć większość badanych imprez ma charakter dochodowy, nastawione są one – przynajmniej częściowo – na samofinansowanie (przede wszystkim ze sprzedaży biletów), to jednak charakter i skala takich przedsięwzięć powoduje, że trudno je uznać za rynkowo opłacalne. Festiwale filmowe bardziej plasują się w kategorii przejściowej między formą rynkowo opłacalną a nieopłacalną. Niezbędne jest zatem wsparcie ze środków publicznych i (lub) prywatnych (Dragicevic-Sesic, Stojkovic 2010, s. 162–163).

Pierwszy rzut oka na stronę internetową lub plakat dowolnego dużego festiwalu filmowego może sugerować, że wydarzenia te są finansowane w znacznej mierze ze źródeł prywatnych. Średnia liczba logotypów sponsorów i partnerów prywatnych tworzy złudny obraz, w którym dane wydarzenia filmowe nie mogłyby istnieć bez środków prywatnych. Problem w tym, że ogólnie liczba prywatnych instytucji wspierających nie przekłada się automatycznie na odsetek środków w budżetach tych wydarzeń. To właśnie środki publiczne, zarówno na poziomie centralnym (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Polski Instytut Sztuki Filmowej), regionalnym (urzędy marszałkowskie), jak i lokalnym (środki gmin) stanowią gros puli finansującej działania festiwalowe.

Zacznijmy od analizy finansowania festiwalu ze środków publicznych na poziomie centralnym. Największe środki łącznie na wydarzenia filmowe są przyznawane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Polski Instytut Sztuki Filmowej. W wypadku resortu kultury w ramach programu „Wydarzenia artystyczne – Film” roczny budżet wynosi średnio około 5 milionów złotych⁵. Z budżetu państwa równolegle są przyznawane środki z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej – około 5 milionów złotych rocznie w programie „Edukacja i upowszechnianie kultury filmowej” (Priorytet II: Wydarzenia filmowe)⁶. Tendencja obu instytucji jest taka, żeby przyznawać raczej więcej dotacji na mniejsze kwoty. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2016 roku przyznało tylko dwie dotacje na poziomie 400 tysięcy złotych (16. Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty oraz 32. Warszawski Międzynarodowy Festiwal Filmowy), pozostałe dotacje nie przekroczyły 140 tysięcy złotych. W Polskim Instytucie Sztuki Filmowej największą dotację – na kwotę 1 miliona 650 tysięcy złotych – przyznano na organizację 41. Festiwalu Filmowego w Gdyni. Stosunkowo duże środki (500–650 tysięcy złotych) otrzymały w kolejności: Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych CAMERAIMAGE, 32. Warszawski Międzynarodowy Festiwal Filmowy, 16. Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty, 56. Krakowski Festiwal Filmowy, Kino oknem na świat – siódma edycja.

Przystępując do analizy źródeł finansowania badanych przez nas festiwali, warto zauważyć, że większość organizatorów tych wydarzeń to organizacje pozarządowe⁷. Gdy spojrzymy na listy rankingowe dotacji przyznanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Polski Instytut Sztuki Filmowej, zauważymy, że organizatorami festiwali i przeglądów rzadko są instytucje publiczne, rzadziej jeszcze podmioty prywatne, dominują zaś podmioty trzeciego sektora. Taki stan rzeczy ilustruje istniejący w Polsce system finansowania kultury ze środków zarówno publicznych, jak i prywatnych. Organizacja pozarządowa wydaje się najbardziej efektywną formą prawną do pozyskiwania pieniędzy z różnych źródeł. „W zdecentralizowanym modelu produkcji kultury organizacją festiwali zajmują się najczęściej instytucje trzeciego sektora (organizacje pozarządowe i instytucje działające na zasadach non profit) przy udziale jednostek budżetowych jako grantodawców, sponsorów komercyjnych oraz partnerów barterowych. Festiwal filmowy rozumiany jest przez tego typu organizatorów jako misja [...]. Festiwal filmowy, rozumiany jako przejaw misji społecznej, ma charakter działania z pogranicza edukacji i rozrywki” (Bobrowska 2016)⁸.

Część festiwali stara się pozyskiwać środki publiczne na poziomie centralnym nie tylko z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej czy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Na przykład Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych CAMERAIMAGE, Festiwal Filmowy w Gdyni i Millennium Docs Against Gravity wśród partnerów finansowych mają Narodowy Instytut Audiowizualny, Etiuda & Anima uzyskuje wsparcie z Instytutu Adama Mickiewicza, Festiwal Filmu i Sztuki Dwa Brzegi – z Narodowego Centrum Kultury, a Przegląd Filmowy Kino na Granicy – z Ministerstwa Spraw Zagranicznych.

Część organizatorów, na przykład Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty czy Millennium Docs Against Gravity, rozbudowuje swoje programy o działalność edukacyjną, co pozwala im na pozyskiwanie dodatkowych środków z grantów na ukierunkowanie – na finansowanie projektów skierowanych do dzieci i młodzieży (na przykład z programu „Edukacja Kulturalna” resortu kultury).

Najwyższe jednorazowe dotacje są przyznawane na poziomie regionalnym i lokalnym. Dla części samorządów finansowanie festiwali (także filmowych), szczególnie o charakterze międzynarodowym, stanowi istotny element budowania marki i promocji miasta. Za lidera wspierania festiwali należy uznać Kraków, który ma odrębną jednostkę miejską odpowiedzialną za koordynację działań miasta w tym obszarze – Krakowskie Biuro Festiwalowe. Część samorządów wspiera festiwale, widząc w nich potencjalny magnes przyciągający turystów, co z kolei generuje przychody lokali gastronomicznych i hoteli, a w konsekwencji także wyższe wpływy z podatków, tym bardziej że turyści festiwalowi „po stronie popytowej charakteryzują się raczej wyższym poziomem dochodów i wykształcenia niż przeciętny turysta, i są prawdopodobnie bardziej skłonni zapłacić znaczne sumy za swoje przeżycia” (Towse 2011, s. 542). Z drugiej strony „celem władz [może być] budowanie wizerunku miasta, uzasadnienie opiera się na koncepcji dobra publicznego w rozumieniu budowania poczucia obywatelstwa i tożsamości” (*ibidem*, s. 532). W pierwszym wypadku mamy do czynienia z celami gospodarczymi, w drugim – budowanie wizerunku czy marki miasta stanowi cel sam w sobie.

Większe miasta, jak Bydgoszcz, Gdynia, Kraków, Warszawa czy Wrocław, potrafią wyłożyć na jedną edycję danego festiwalu środki rzędu 1–2 milionów złotych, a więc kwoty, o których organizacje pozarządowe działające w obszarze kultury, prowadzące działania pozafestiwalowe, mogą tylko pomarzyć. Ponadto miasta – zgodnie ze swoimi strategiami promocyjnymi lub ze względu na lokalne priorytety – często różnicują poszczególne festiwale w zakresie przyznawanych dotacji, przyznając bardzo zróżnicowane dotacje. Z pewnością mamy do czynienia z polem konfliktu i rywalizacji między festiwalami, rywalizacja ta może zaś przybierać również formę walki o priorytety promocyjne danego miasta (i środki finansowe z nimi związane) (Poprawski i in. 2015, s. 86). W mniejszych miejscowościach (na przykład w Cieszynie, Kazimierzu, Łagowie czy Zwierzyńcu) środki wynoszą raczej od kilku do kilkudziesięciu tysięcy złotych. Jednocześnie jednak wydarzenia odbywające się w mniejszych miastach, niebędących stolicami województw, często są wspierane przez urzędy marszałkowskie.

Głównym źródłem funduszy spoza Polski na organizację festiwali filmowych jest program „Kreatywna Europa” – komponent MEDIA. Warto zwrócić uwagę, że program ten nie jest przeznaczony dla każdego typu wydarzeń filmowych. Łatwiej środki mogą tu pozyskać duże festiwale, prezentujące zwłaszcza dokonania filmografii europejskiej. Przegląd Filmowy Kino na Granicy otrzymuje wsparcie między innymi od czeskich resortów kultury i dyplomacji oraz State Cinematography Fund w Pradze. Lubuskie Lato Filmowe uzyskało wsparcie

ze Słowackiego Instytutu Filmowego, Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych CAMERAIMAGE – z ambasady Stanów Zjednoczonych w Polsce, a Krakowski Festiwal Filmowy – ze Szwedzkiego Instytutu Filmowego. Bogatą listę sponsorów i partnerów zagranicznych ma Millennium Docs Against Gravity Film Festival, wspierają go bowiem między innymi Fundacja Heinricha Bölla, Austriackie Forum Kultury, Instytut Francuski.

Warto podkreślić, że festiwale filmowe – przynajmniej w teorii – „odgrywają bardzo ważną rolę okna wystawowego branży i służą wystawcom jako targi” (Towse 2011, s. 531). Może zatem dziwić, że tylko niewielu festiwalom udaje się pozyskać dużego sponsora, a jeszcze większą trudnością okazuje się utrzymanie współpracy przez kilka kolejnych lat. Im mniejszy jest festiwal i w im mniejszym mieście jest organizowany lub im słabiej jest nagłaśniany, tym trudniej o znalezienie firm chętnych do wspierania. Niektórzy dyrektorzy festiwali wskazywali, że celowo nie szukają sponsorów, gdyż nie tylko mogłoby to wpłynąć na sposób pracy, ale także stawiałoby pod znakiem zapytania niezależność artystyczną. Takie sytuacje się zdarzały, zauważalna jest jednak zmiana podejścia części podmiotów prywatnych, które odchodzą od myślenia w kategoriach tradycyjnie rozumianego sponsoringu („daję, abys dał”) w kierunku przeobrażania się w świadomych mecenasów kultury („daję, abys był”). Przykładem takiego podejścia jest wieloletnie związanie się marki T-Mobile (wcześniej Era) z Międzynarodowym Festiwalem Filmowym Nowe Horyzonty (Grzegorzczuk 2003, s. 47). Z kolei pozyskiwanie sponsorów spośród spółek Skarbu Państwa stwarza ryzyko zachwiania współpracy w wypadku zmian politycznych na poziomie centralnym. Doświadczył tego Festiwal Filmu i Sztuki Dwa Brzegi w 2016 roku, po wycofaniu się głównego sponsora – PGE (<http://wyborcza.pl>).

Sponsorami i partnerami często są nie tylko wielkie korporacje, ale także lokalne restauracje, zapewniające w ramach wkładu sponsorskiego organizację bankietu i (lub) cateringu. Podobnie wygląda sytuacja w wypadku hoteli, które albo goszczą za darmo festiwalowych VIP-ów, albo – w ramach „półsponsoringu” – zapewniają duże zniżki dla organizatora.

Finansowe przygotowanie festiwalu filmowego to ogromne wyzwanie, wymagające pracy (i współpracy) wielu osób. Przy dużym wydarzeniu za pozyskiwanie środków grantowych odpowiada inna osoba niż za zdobywanie głównych sponsorów i utrzymywanie z nimi relacji. Jeszcze inną pracę wykonują osoby poszukujące partnerów, podmiotów zapewniających wkład pozafinansowy oraz usługi o charakterze barterowym.

„Każdy festiwal lub sieć festiwali, poza prezentacją sztuki filmowej posiada jakiś dodatkowy cel, może to być chęć nawiązania międzynarodowych kontaktów, porozumienia społecznego, pogłębienie wiedzy na temat praw człowieka i mniejszości seksualnych, promowanie środowiskowych i regionalnych

projektów. Tak określone cele nadają festiwalom swoistą specyfikę i tożsamość” (Konieczna 2014). Wielowątkowość, coraz większa interdyscyplinarność, a także budowanie oferty kulturalno-artystycznej wokół tematów społecznych, przy jednoczesnym, zazwyczaj niekomercyjnym charakterze, czyni organizacje pozarządowe podmiotami jakby predystynowanymi do realizowania wydarzeń tego typu. Jednocześnie większa elastyczność w zakresie zatrudniania i zwalniania pracowników, mniejsze koszty operacyjne oraz – potencjalnie – szerszy (niż w wypadku instytucji i podmiotów prywatnych) zakres pozyskiwania środków zewnętrznych powodują, że coraz więcej podmiotów trzeciego sektora staje się organizatorami festiwali filmowych lub coraz więcej organizatorów festiwali wybiera formę fundacji lub stowarzyszenia do prowadzenia tego typu działalności.

PRZYPISY

- ¹ Czasopismo „EKRANY” poświęciło w 2013 roku cały numer 3–4 tematyce festiwali filmowych.
- ² W 2018 roku zmieniono nazwę tego priorytetu na „Festiwale filmowe” (<http://www.pisf.pl>).
- ³ W kolejności były to: Millennium Docs Against Gravity, Krakowski Festiwal Filmowy, Lubuskie Lato Filmowe, Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty, Festiwal Filmu i Sztuki Dwa Brzegi, Letnia Akademia Filmowa w Zwierzyńcu, Festiwal Filmowy w Gdyni, Festiwal Krytyków Sztuki Filmowej Kamera Akcja, Warszawski Międzynarodowy Festiwal Filmowy, Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych CAMERIMAGE, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Etiuda & Anima, Przegląd Filmowy Kino na Granicy.
- ⁴ Warto podkreślić, że kryteriami wyboru festiwali do badania były między innymi wielkość wydarzenia, wielkość miejscowości, zasięg oddziaływania, źródła finansowania czy czas funkcjonowania, nie zaś forma prawna.
- ⁵ Dane pochodzą z 2016 roku (<http://www.mkidn.gov.pl>).
- ⁶ Dane pochodzą z 2016 roku (<http://www.pisf.pl>).
- ⁷ Na dwanaście badanych podmiotów tylko organizator festiwalu Millennium Docs Against Gravity należy do sektora prywatnego i działa w formie spółki z ograniczoną odpowiedzialnością.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczak, Marcin. 2016. Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina. *Panoptikum*, 16.
- Bobrowska, Olga. 2016. Prawo niszy. Festiwal filmowy jako element polityki kulturalnej i bezpieczeństwa na przykładzie „86” festiwalu filmu i urbanistyki (Sławutycz, Ukraina). *Kultura Bezpieczeństwa*, 14.
- Dragicevic-Sesic, Milena, Stojkovic, Branimir. 2010. *Kultura: zarządzanie, animacja, marketing*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Drzał-Sierocka, Aleksandra, Durys, Elżbieta, Filiciak, Mirosław, Majewski, Piotr, Pietraszko, Anna, Rauszer, Michał, Sierocki, Radosław, Szczebłewska, Anna, Wittels, Karol. 2017. *Festiwale filmowe w Polsce. Raport*, Warszawa: Fundacja Obserwatorium.
- Grzegorzczak, Adam. 2003. *Sponsoring kultury*, Warszawa: Aspra-JR.
- Kaczmarek, Bohdan. 2001. *Organizacje: polityka, władza, struktury*, Warszawa: Międzynarodowa Szkoła Menedżerów.
- Konieczna, Ewelina. 2014. Festiwale i przeglądy filmowe jako cel turystyki kulturowej. *Turystyka Kulturowa*, 10.
- Krakowskie festiwale muzyczne a potencjał kreatywny i gospodarczy miasta. 2017. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe.

- Kroh, Antoni. 2010. *Sklep potrzeb kulturalnych*, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka.
- Mękarski, Michał, Firych, Piotr. 2017. *Jarocin Festiwal 2017*, Poznań: Regionalne Obserwatorium Kultury UAM.
- Poprawski, Marcin i in. 2015. *Oddziaływanie festiwalu na polskie miasta. Studium kompetencji kadr sektora kultury oraz synergii międzysektorowej*, Poznań: Związek Miast Polskich.
- Szlendak, Tomasz. 2010. Wielozmysłowa kultura iwentu. *Kultura Współczesna*, 4 (66).
- Towse, Ruth. 2011. *Ekonomia kultury. Kompendium*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Wpływ lubelskich festiwalu plenerowych na rozwój gospodarczy i społeczny miasta*. 2017. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Dwa Brzegi zagrożone*, „Gazeta Wyborcza”, 17 maja 2016 roku – <http://wyborcza.pl/1,75410,20087365,dwa-brzegi-zagrozone-tvp-i-pge-wycofaly-sie-ze-wsparcia-festiwalu.html> [dostęp: 1 października 2017 roku].
- <http://www.mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat/programy-ministra/programy-mkidn-2016/wydarzenia-artystyczne/film.php>
- <https://www.pisf.pl/aktualnosci/wiadomosci/festiwalowa-mapa-polski-2014>
- <http://www.pisf.pl/dotacje/dofinansowane-projekty/2016/po-edukacja-i-upowszechnianie-kultury-filmowej/priorytet-3-sesja-1-2016>
- https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po_2018/Programy_Operacyjne_PISF_2018.pdf