Anna Wróblewska
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi
ORCID: 0000-0002-3302-4055

Panoptikum 2025, 33: 30-42 https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.04

Miasto, morze, publiczność. Gdynia a Festiwal Polskich Filmów Fabularnych

Przestrzenie kultury budują wartość miasta. Ale wśród różnych dziedzin kultury film czyni to najpełniej. Festiwal filmowy, Pomorska Fundacja Filmowa, Pomorskie Warsztaty Filmowe, a potem Gdyńska Szkoła Filmowa, to elementy, które tworzą filmową mapę miasta. Jednocześnie wszystkie one przyczyniły się do rozwoju produkcji filmowej w mieście. Film w Gdyni rozwija się najpełniej, najszerzej, a ma to swoje korzenie w Festiwalu.

– Wojciech Szczurek (Wróblewska, red., 2015, s. 288)

Wstęp

Początki Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych (FPFF) są ściśle związane z Gdańskiem i Sopotem. Jednakże to przeprowadzka do Gdyni okazała się punktem zwrotnym, po którym festiwal wyszedł poza ramy wydarzenia branżowego. Artykuł koncentruje się z jednej strony na wzajemnych relacjach FPFF oraz Gdyni, jak również na roli festiwalu w budowaniu tożsamości „miasta z morza" jako ośrodka kultury filmowej. W artykule zastosowane zostaną różnorodne metody badawcze, w tym analiza kontekstu historycznego, politycznego, gospodarczego, ale także przemian kultury audiowizualnej o charakterze technologicznym i globalnym. Ponieważ sam festiwal od lat prowadzi własne badania widowni i relacji na linii miasto–mieszkańcy–FPFF, przywołane zostaną wybrane aspekty tych projek-

tów badawczych. Niezwykle istotna w tym przypadku jest historia kształtowania się instytucjonalnej tkanki i infrastruktury kulturalnej Gdyni, gdyż opowieść ta jasno wskazuje na ścisłe powiązanie historii kultury miasta z dziejami festiwalu. Artykuł ma na celu refleksję nad przyszłością festiwalu w kontekście zmieniającego się krajobrazu kulturowego, ale także wskazanie obszaru przyszłych badań, które znacznie wykraczają poza tradycyjny dyskurs filmoznawczy.

Z miasta wolności do Teatru Muzycznego

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku powstał w momencie, gdy inicjatywa jego pomysłodawcy, Lucjana Bokińca, współtwórcy słynnego klubu studenckiego Żak, padła na podatny grunt w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, a środowisko filmowe – jak to określił Jerzy Kawalerowicz – oczekiwało rzetelnego przeglądu aktualnej twórczości filmowej i konfrontacji z widzami (Janicka, red., 2005, s. 14–15). Gdańsk – z jego wielkomiejskim, historycznym sznytem, akademickim, młodym duchem i pewną otwartością na świat – był na tamte czasy miejscem idealnym, jeśli chodzi o założenia filmowców i organizatorów. Mimo iż część projekcji i wydarzeń odbywała się w kinach (m.in. w prestiżowym Leningradzie), centrum festiwalowym pozostawał budynek Naczelnej Organizacji Technicznej, który – choć przytulny – nie trzymał technicznych standardów projekcji, zwłaszcza jeśli chodzi o jakość dźwięku.

To właśnie względami technicznymi władze komunistyczne uzasadniały decyzję o przeniesieniu festiwalu do Gdyni, do zyskującego wówczas coraz większą popularność Teatru Muzycznego. Jednak filmowcy nie dali wiary tym tłumaczeniom. „Władza chciała odebrać naszemu Festiwalowi etykietę imprezy związanej duchowo i ideologicznie z Gdańskiem, z Solidarnością, którą my, filmowcy, wsparliśmy całym sercem" – wspominał Andrzej Wajda (Janicka, red., 2005, s. 69). Na historii gdańskich edycji FPFF odbiły się szczególnie mocno dwa lata „karnawału Solidarności" (1980–1981), kiedy – żeby użyć lekko sarkastycznych słów Juliusza Machulskiego – „wszystko […] było ważniejsze od filmów" (Janicka, red., 2005, s. 69): obecność Lecha Wałęsy, projekcje *Robotników '80* (1980, reż. Andrzej Chodakowski, Andrzej Zajączkowski) i *Chłopów '81* (1981, reż. Andrzej Piekutowski), rozrachunki, całonocne dyskusje, erupcje młodych talentów i nadziei. Jak się później okazało – zawiedzione. „Chodziło o to, żeby zamknąć nas w jakimś luksusowym getcie, daleko od Uniwersytetu, daleko od Stoczni, daleko od młodzieży Trójmiasta, gdzieś na uboczu – między Klubem Garnizonowym Marynarki Wojennej (tania wódka) a Piekiełkiem (droga wódka). W latach 80. festiwal gdyński – to była jakaś paranoja. Jak cały ten kraj" – oceniał z goryczą Janusz Kijowski (Janicka, red., 2005, s. 92).

Po 1989 roku postrzeganie Gdyni jako miejsca realizacji najważniejszego polskiego festiwalu zaczęło się jednak zmieniać. W latach 90. momentami wydawało się, że zwycięża opcja organizacji imprezy w gwałtownie rozwijającej się wczesnokapitalistycznej Warszawie. Jednakże – w dużej mierze dzięki determinacji prezydent Gdyni Franciszki Cegielskiej – udało się utrzymać FPFF w dotychczasowej lokalizacji (Wróblewska, red., 2015, s. 302–303). Trzeba pamiętać, że w pierwszej dekadzie kapitalizmu Gdynia w porównaniu do wielkomiejskiego Gdańska i zawsze modnego kurortu Sopotu pozostawała skromnym „Kopciuszkiem", miastem przemysłowym, a wkrótce miała stać się w dużej mierze miastem postindustrialnym. Nie były to zachęcające perspektywy.

Historię Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych można interpretować poprzez liczne konteksty, wśród nich także poprzez historię polityczną i kulturalną Polski XX i XXI wieku. W latach 90. brakowało spójnej polityki kulturalnej, a „jedynie słuszną" drogą była wiara w demokrację i wolny rynek. Tymczasem już w planach z przyjętego przez Radę Ministrów dokumentu z 1993 roku pt. *Polityka kulturalna Polski. Założenia* przewidziano wspieranie tzw. trzeciego sektora, co – jak miało się okazać – położyło podwaliny pod rozwój wydarzeń kulturalnych, podobnie jak FPFF, organizowanych przez liczne fundacje i stowarzyszenia. Co ciekawe, pierwszy system grantów resortu kultury (wprowadzony jeszcze za kadencji Kazimierza Dejmka), który obecnie jest jednym z fundamentów polityki państwa w obszarze kultury, traktowano wówczas z dużą nieufnością. Równolegle od początku lat 90. trwał powolny proces decentralizacji sfery kultury. Przyspieszył on znacznie od 1999 roku na skutek wprowadzenia tzw. reformy samorządowej, realnie przerzucającej odpowiedzialność za politykę kulturalną (wraz z funduszami) na nowo kształtujące się władze lokalne w nowym porządku terytorialnym. Ważnym graczem w branżach kulturalnych stały się samorządy regionalne i gminne odpowiedzialne za przygotowanie i realizację lokalnych polityk kulturalnych (Wąsowska-Pawlik, 2013, s. 113–116). Położenie nacisku na działania regionalne okazało się być jednym z najważniejszych czynników rozwoju FPFF, w latach 70. i 80. ograniczanym przez decyzje urzędów i instytucji o charakterze centralnym; innymi słowy, płynącymi de facto „z Warszawy".

Na początku XXI wieku, wraz z objęciem stanowiska ministra kultury przez Waldemara Dąbrowskiego (dawniej: wiceministra kultury i sztuki, szefa Komitetu Kinematografii w latach 1990–1994), polityka kulturalna kraju nabrała dynamiki. W programie *Narodowej Strategii Rozwoju Kultury na lata 2004–2007*, a następnie programie *Narodowej Strategii Rozwoju Kultury na lata 2004–2013*, punktem wyjścia dla Dąbrowskiego był „zrównoważony rozwój kultury jako najwyższej wartości przenoszonej ponad pokoleniami, określa-

jącej całokształt historycznego i cywilizacyjnego dorobku Polski, warunkującej tożsamość narodową, zapewniającej ciągłość tradycji i rozwój regionów" (cyt. za: Wąsowska-Pawlik, 2013, s. 117). W praktyce oznaczało to koncentrację działań w województwach według wytycznych pięciu Narodowych Programów Kultury; a narzędziem ich realizacji były programy operacyjne ministra kultury (Wąsowska-Pawlik, 2013, s. 118). Programy te kontynuowane są do dzisiaj, choć ich forma i instytucje za nie odpowiedzialne ewoluują. Obecnie organizatorzy FPFF również otrzymują granty od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – w trybie trzyletnim, co znacznie upraszcza organizację i rozliczanie projektów; na działania festiwalowe i okołofestiwalowe aplikują do innych, podobnie funkcjonujących systemów, m.in. z Narodowego Centrum Kultury, Centrum Rozwoju Przemysłów Kreatywnych oraz Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej – założonego w 2005 roku również w ramach polityki resortowej Waldemara Dąbrowskiego po długiej i ciężkiej batalii lobbystycznej (Wróblewska, 2014, s. 19–32).

Dostępność grantów, coraz powszechniej wprowadzanych przez różne resorty, motywowała menedżerów kultury i działaczy do zakładania organizacji pozarządowych. Zbiegło się to z sytuacją Neptun Filmu, dotychczasowego organizatora festiwalu, dawnej państwowej Okręgowej Instytucji Rozpowszechniania Filmów (Gębicka, 2006, s. 159–163), która została sprzedana (de facto zlikwidowana), wraz ze swoimi nieruchomościami, głównie kinami. W 2005 roku, kilka miesięcy przed 30. jubileuszem festiwalu, zarejestrowana została Pomorska Fundacja Filmowa w Gdyni (Pomorska Fundacja Filmowa, 2026a), założona przez Samorząd Województwa Pomorskiego, Gminę Miasta Gdyni oraz pierwotnego współzałożyciela – Stowarzyszenie Filmowców Polskich. Prezesem fundacji został dotychczasowy dyrektor Neptun Filmu i dyrektor festiwalu Leszek Kopeć (Wróblewska, red., 2015, s. 291). Nowy status prawny umożliwił organizatorowi nie tylko lepsze pozyskiwanie grantów, ale też dawał perspektywy rozszerzenia działalności kulturalnej na bazie festiwalu – i te możliwości zostały wykorzystane.

Ogromne zmiany w polityce gospodarczej, administracyjnej i kulturalnej III RP zasadniczo wpłynęły na kształt Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Reforma i ewolucja polityki kulturalnej w kierunku idei społeczeństwa obywatelskiego, decentralizacja na skutek reformy samorządowej, wreszcie, głęboka reforma sektora filmowego po wprowadzeniu Ustawy o kinematografii w znaczący sposób zmieniły oblicze FPFF.

Obecnie fundacja pozyskuje na organizację festiwalu fundusze z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Samorządu Województwa Pomorskiego i Miasta Gdyni. Status prawny Pomorskiej Fundacji Filmowej wpływa na dywersyfikację

form jej działalności. Wkrótce po założeniu fundacji organizatorzy FPFF przejęli organizację Pomorskich Warsztatów Filmowych, by następnie na tej podstawie zbudować Gdyńską Szkołę Filmową (2025), wspieraną przez miasto. Jej absolwenci od lat zasilają kadry polskiej kinematografii. Siedzibą wszystkich tych instytucji jest Gdyńskie Centrum Filmowe przy Placu Grunwaldzkim (Gdyńskie Centrum Filmowe, 2025), jedna z najważniejszych festiwalowych lokacji, z trzema salami kinowymi, wybudowane w błyskawicznym tempie, w ciągu kilkunastu miesięcy, i oddane do użytku w 2015 roku. GCF jest samorządową instytucją kultury, połączoną z fundacją więziami personalnymi, infrastrukturalnymi i projektowymi. Jego wielofunkcyjny charakter i status instytucji kultury spowodowały, że z biegiem lat w sposób naturalny przejęło od Teatru Muzycznego położonego na drugim końcu placu rolę ośrodka FPFF. Obecnie to najtłoczniejszy obiekt festiwalowy. Gdyńskie Centrum Filmowe z biegiem lat, w ocenie Leszka Kopcia, „stało się prawdziwym, materialnym symbolem niezwykłej energii i ducha sprawczego, jaki towarzyszy Gdyni od początku jej istnienia jako miasta z marzeń" (Kopeć, 2021, s. 198). Wydaje się, że pozafestiwalowy sukces placówki zaskoczył nawet jej twórców: stało się modnym miejscem spotkań i życia kulturalnego miasta. W rekordowym dla frekwencji kinowej 2019 roku ośrodek z trzema salami i z łącznie 360 miejscami odwiedziło 180 tys. widzów, co jest możliwe dzięki temu, że kino pracuje od rana do późnej nocy, przedpołudniowe seanse rezerwując w dużej mierze dla dzieci i seniorów. Liczne imprezy dla różnych grup zawodowych i wiekowych zwiększają frekwencję w GCF (Kopeć, 2021, s. 205). Po pandemicznym kryzysie i spadku frekwencji kino powoli odbudowuje widownię: według wewnętrznej prezentacji centrum w 2024 roku do kin przyszło 123 tys. widzów (Gdyńskie Centrum Filmowe, 2025, dane niepublikowane).

Po śmierci Leszka Kopcia w 2025 roku najważniejsze funkcje w fundacji przejęli jego wieloletni współpracownicy. W 2026 roku stanowisko prezesa zarządu PFF objęła Agata Kozierańska-Burda (jednocześnie dyrektorka FPFF w Gdyni). W zarządzie zasiada także producent filmowy Jakub Maj (Pomorska Fundacja Filmowa, 2026b). W 2026 roku powstała Fundacja im. Leszka Kopcia, prowadząca Gdyńską Szkołę Filmową. Dyrektorem tej szkoły oraz Gdyńskiego Centrum Filmowego został Jerzy Rados.

„Gdynia kocha film, film kocha Gdynię"

Prezydent Franciszka Cegielska, a po jej śmierci Wojciech Szczurek z rozmysłem wykorzystywali Festiwal Polskich Filmów Fabularnych do budowania wizerunku miasta zarówno wśród mieszkańców, jak i turystów. „Kiedy patrzy się na mapę świata, widać wyraźnie, że tam, gdzie rozwija się kultura, rozwija się

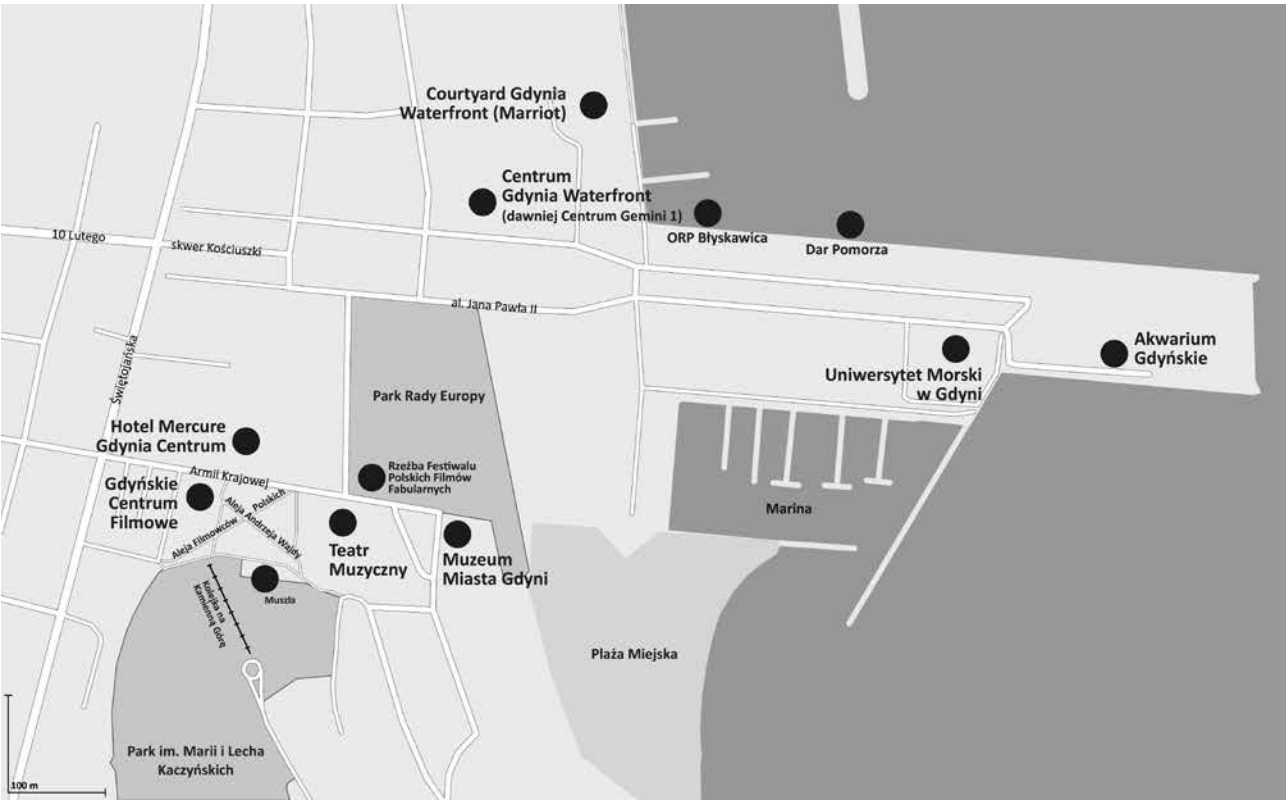
miasto, jego kreatywność, gospodarka. Wzrasta poziom i jakość życia" – mówił z okazji 40-lecia FPFF prezydent Gdyni (Wróblewska, red., 2015, s. 289). Nie były to wcale gołosłowne, kampanijne hasła, ale w gruncie rzeczy nieświadomie realizowane założenia koncepcji „miast kreatywnych" (Landry, 2013). Nieświadomie, gdyż w latach 90. ekonomia kultury dopiero się rozwijała, a do Polski jako subdyscyplina naukowa przeniknęła dopiero z początkiem XXI wieku, w okresie poprzedzającym akces do Unii Europejskiej. Myślenie władz miasta było bowiem oparte na koncepcjach przestrzennych. „Specyfika Festiwalu ma swoje źródło w przestrzeni miasta. Przestrzeni z jednej strony otwartej na morze, z drugiej strony zwartej, ograniczonej miejską zabudową i skwerami. Na niewielkim obszarze skupione są obiekty, których funkcja powiązana jest z Festiwalem […]. Morze inspiruje – piękne, spokojne, czy wzburzone, staje się częścią festiwalowej przestrzeni" – mówił Wojciech Szczurek w 2005 roku, z okazji 30-lecia imprezy (Janicka, red., 2005, s. 218). Koncepcja miejska już wtedy zakładała umiejscowienie na małym terenie najważniejszych obiektów festiwalowych: Teatru Muzycznego, hotelu Gdynia (obecnie Mercure Gdynia Centrum), Centrum Gemini (w którym znajdował się wykorzystywany przez FPFF multipleks) na Skwerze Kościuszki i planowanej wówczas nowej siedziby Muzeum Miasta Gdyni. Powstała ona w 2007 roku (Muzeum Miasta Gdyni, 2023). Jak poinformowały władze miasta (Janicka, red., 2005, s. 219), potrzeba trwałego wpisania festiwalu w pejzaż Gdyni zaowocowała pomysłem ustawienia w Parku Rady Europy – na często pokonywanej w tamtym okresie przez uczestników trasie od Teatru Muzycznego i najpopularniejszego festiwalowego hotelu Mercure do Centrum Gemini na Skwerze Kościuszki – rzeźby. Miała ona przedstawiać kadry z kolejnymi laureatami FPFF od *Potopu* Jerzego Hoffmana do – takie były założenia – nieskończoności, miejsca jest bowiem sporo. Punkty te tworzą romb, czy – wedle festiwalowego folkloru – „Trójkąt Bermudzki". Jak dowcipnie skomentował to były dyrektor artystyczny Maciej Karpiński, „istotnie, są i tacy, którzy potrafią tam się zagubić" – w drodze z kina, a najczęściej z Piekiełka, legendarnego klubu nocnego w hotelu (Janicka, red., 2005, s. 214). W kampaniach marketingowych Gdyni skupionych na FPFF posługiwano się przez lata hasłem „Gdynia kocha film, film kocha Gdynię" (wymyślonym przez wieloletnią rzeczniczkę Urzędu Miasta Gdyni Joannę Grajter), podkreślając otwarcie imprezy i miasta na morze. Centrum Gemini z popularnym Multikinem zostało zburzone w 2018 roku, ale za to w przestrzeni miejskiej zadomowiło się Gdyńskie Centrum Filmowe. Wraz z otwarciem tego drugiego w 2015 roku uporządkowano betonową przestrzeń na Placu Grunwaldzkim, w efekcie czego powstał skwer pomiędzy GCF, hotelem a teatrem, który w czasie kolejnych edycji FPFF przy dobrej pogodzie staje się głównym miejscem nieformalnych spotkań, wystaw plenerowych i wypo-

czynku między seansami, czasem nawet nocnych projekcji plenerowych. Związek z festiwalem podkreślają alejki, którym nadano kolejno nazwy „Andrzeja Wajdy" i „Filmowców Polskich" (Stowarzyszenie Filmowców Polskich 2017; 2022). Zmiany przestrzenne i inwestycje przeciągnęły niejako punkt ciężkości ze Skweru Kościuszki na Plac Grunwaldzki. Przestrzeń ta żyje festiwalem cały czas, nawet po zapadnięciu zmroku. Wówczas okolica przed hotelem Mercure Gdynia Centrum zapełnia się dziesiątkami spragnionych konwersacji i papierosowych dymków gości, zwłaszcza twórców i ekip wymykających się „na świeże powietrze" z przeładowanego hotelowego lobby, baru i Piekiełka.

Wątek Centrum Gemini wart jest osobnego rozwinięcia. Na zarysowane powyżej tendencje o charakterze politycznym, społecznym i gospodarczym nakładają się trendy o charakterze globalnym. Mowa tu o zjawisku tzw. multipleksyzacji. W latach 80. w Stanach Zjednoczonych i w latach 90. w Europie Środkowo-Wschodniej nastąpiły znaczące przeobrażenia kultury filmowej, wynikające z przesunięcia seansów z małych salek z centrów miast do nowoczesnych obiektów wielosalowych, otoczonych przestrzenią galerii handlowych, centrami rozrywki, restauracjami i barami. Praktyka uczęszczania do kina w jeszcze większym stopniu stała się rozrywką wielkomiejską (Adamczak, 2010, s. 182–185). Paradoksalnie trend ten w ogromnym stopniu przyczynił się do rozwoju Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, imprezy wyrosłej z ducha DKF. Teatr Muzyczny, który nawet po remoncie w 2010 roku i rozbudowie (Teatr Muzyczny im. D. Baduszkowej w Gdyni, 2025) dysponował ograniczoną liczbą miejsc (trzy sceny mogą na raz pomieścić 1,5 tys. widzów), przeznaczony był przede wszystkim dla gości, branży i widzów z akredytacjami. Współpraca FPFF z Multikinem w latach 2000–2018 spowodowała bezprecedensowe otwarcie festiwalu na publiczność lokalną, ale i na turystów kulturowych oraz zogniskowanie imprezy na widowni, a nie na „branży".

Potwierdzają to kolejne badania publiczności kinowej z lat 2018–2023. Ponad 30% badanych uczestników FPFF pochodzi z Gdyni. Festiwalowicze pochodzą także z Gdańska i Sopotu (ponad 12%). Niewiele ponad 25% ankietowanych w 2023 roku określiło siebie jako osoby należące do branży filmowej czy twórców goszczących na festiwalu (*Badanie widowni FPFF w Gdyni*…, 2026). Trend ten utrzymał się mimo przeniesienia części projekcji do odległego o dwa kilometry od „Trójkąta Bermudzkiego" multipleksu Helios w Centrum Riviera. Wraz z nimi przeniosła się tam widownia – głównie ludzie z miasta i regionu oraz turyści festiwalowi. Przestrzeń Riviery jest – w przeciwieństwie do Gemini, będącego w większym stopniu centrum rozrywki – typową przestrzenią centrum handlowego, co uczestnicy FPFF postrzegają jako pewnego rodzaju niedogodność, jednocześnie rozumiejąc, że miasto nie dysponuje wieloma kompleksami kinowymi. Wielu

uczestników wskazuje bowiem na dysonans w kontekście estetycznego doświadczania festiwalu w Centrum Handlowym Riviera, w którym znajduje się kino Helios. Konsekwentnie zwraca się uwagę na brak spójności estetycznej i atmosferycznej pomiędzy przestrzenią festiwalu a jego rangą: „To, co jest teraz w Riwierze, w centrum handlowym – to kompletnie zabija klimat. Wychodzi się z sali kinowej galerii handlowej do ludzi, którzy kupowali sobie przed chwilą np. parę skarpetek […]. Więc ten klimat został chyba tylko wyłącznie w Teatrze Muzycznym i ewentualnie tam w Gdyńskim Centrum Filmowym (Uczestnik 49. FPFF: 36–45 lat)" (*Badanie widowni FPFF w Gdyni*…, 2026, s. 17).



Ryc. 1. „Trójkąt Bermudzki" – otoczenie Gdyńskiego Centrum Filmowego
Źródło: opracowanie własne

Kapitały Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych

James F. English w wielokrotnie cytowanej *Ekonomii prestiżu* podkreśla, że przy festiwalach filmowych występuje silny czynnik terytorialny. Najstarszy na świecie festiwal w Wenecji został oparty na klasycznych zasadach, powielanych obecnie przez tysiące podobnych imprez. Festiwal ten miał przyciągnąć do miasta turystów, zwłaszcza bogatych, wpływowych i znanych. Pomysłodawcy zakładali, że nawet jeśli koszty organizacji się nie zwrócą, wydarzenie przyniesie znaczący zysk symboliczny (w dalszej perspektywie skutkujący zyskami ekonomicznymi) dzięki podniesieniu reputacji Wenecji jako stolicy kultury. „Festiwal filmowy pojawił się więc i ukształtował jako wydarzenie kulturalne trwale umiejscowione, lecz również jako wydarzenie kulturalne w całości związane ze swoim miejscem, do tego stopnia, że nazwa miasta goszczącego festiwal staje się znakiem symbolicznej fortuny: zwroty takie, jak «wygrać w Cannes», […] «być sensacją w Wenecji», świadczą o symbolicznym zysku współdzielonym przez artystów i miasto" (English, 2013, s. 198–199).

Podobnie jest w przypadku Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych: w wewnętrznym dyskursie branżowym mówi się o „dostaniu się do Gdyni", „jechaniu do Gdyni" i w końcu „wygranej w Gdyni" (albo, co gorsze, braku tych wszystkich elementów). English zwraca uwagę, że festiwale, choć organizowane często przez stowarzyszenia, ludzi biznesu i fundacje, są sponsorowane przez władze miejskie i organizacje turystyczne oraz włączane w kampanie promocyjne. Imprezy tego typu wykorzystują atrakcyjność miejskiego otoczenia, świetność miast gospodarzy, np. do przygotowania zdjęć lub folderów reklamowych. Podkreśleniu tego związku służą pokazy plenerowe, w przestrzeni miejskiej, organizowane dla jak największej publiczności (English, 2013, s. 199).

Festiwale są organizowane w miastach, które wykorzystują te wydarzenia, aby poprawiać i rozwijać swój wizerunek, ponieważ konkurują ze sobą o uwagę i fundusze. Jedna z najważniejszych przedstawicielek nurtu *festival studies* Marijke de Valck zauważa, że festiwale powinny być skoncentrowane w określonych miejscach i odbywać się w krótkim czasie. Bliskość i ześrodkowanie działań niejako „zanurza" odwiedzających w festiwalu i sprawia, że łatwiej przychodzi spotkać się z innymi uczestnikami, przeprowadzać wywiady, promować swoją pracę oraz negocjować umowy. „Cannes" pozostaje wiodącym festiwalem na świecie właśnie dlatego, że ludzie z branży filmowej spotykają się każdego dnia na małym obszarze wokół pałacu festiwalowego i krótkiego pasa plaży. Liczne rytuały, które towarzyszą przemianom kulturowym na festiwalach filmowych, również mają silny charakter przestrzenny. A ponieważ w międzynarodowym obiegu istnieje hierarchia, niektóre festiwale filmowe mają wyższy status niż inne. Właśnie dlatego

„czerwony dywan" w Cannes będzie jednak czymś innym niż pozornie podobny „czerwony dywan" w Karlowych Warach. Proces nadawania wartości kulturowej na festiwalach filmowych jest ściśle związany z ich relacyjnym statusem (de Valck, 2007, s. 38). „Czerwony dywan" jako rodzaj reżyserowanego wydarzenia towarzyszącego festiwalowi filmowemu w Polsce odbywa się w zasadzie tylko w Gdyni! Przed ceremonią zamknięcia następuje ściśle zaprojektowany i zainscenizowany przemarsz gwiazd, ekip i VIP-ów pod okiem kilkunastu koordynatorów z krótkofalówkami, dziesiątek fotoreporterów i kamer, czemu towarzyszą bezpośrednie transmisje w mediach, wywiady i komentarze (FPFF Gdynia, 2024). Fakt ten można łatwo wytłumaczyć charakterem festiwalu, który prezentuje większość polskich filmów z udziałem mniej lub bardziej popularnych gwiazd rodzimego kina. „Czerwony dywan" jest jednak przede wszystkim wydarzeniem medialnym, a jego symboliczne rozłożenie związane jest z medialną popularnością imprezy, którą da się oszacować: 49. FPFF w Gdyni (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, 2024, dane niepublikowane) szacuje liczbę wszystkich publikacji medialnych na 16 218. Całkowite dotarcie wedle raportu to skala 446 625 070 kontaktów odbiorców z tematem, zaś całkowita wartość ekwiwalentu reklamowego AVE szacunkowego przekazu obliczona została na 94 819 300 zł.

Warto w tym miejscu przypomnieć prace Marcina Adamczaka (Adamczak, 2018, s. 75–96), który – odwołując się do teorii Pierre'a Bourdieu – dostrzega w festiwalach filmowych źródła wielu rodzajów kapitałów: ekonomicznego, społecznego, kulturowego i symbolicznego. Konwersje kapitałów układają się w złożoną społeczną grę, a jej areną są festiwale. Impreza w Gdyni nie odbiega kształtem od innych dużych, narodowych czy międzynarodowych festiwali, którym towarzyszy szeroki wachlarz branżowych spotkań oraz niemniej ważnych bankietów, na których słowem odmienianym przez wszystkie przypadki jest networking, który służy m.in. do budowania kapitału społecznego. Pracuje się na niego na sekcjach branżowych typu Gdynia Industry, Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich (najstarsze wydarzenie towarzyszące, organizowane od 1974 roku), na Gdynia Campus (najnowszym wydarzeniu, skierowanym do debiutantów i studentów), ale także w mniej formalnym obiegu – podczas setek lunchów, bankietów czy spontanicznych wieczornych spotkań we foyer hotelu Mercure. Adamczak zauważa, że festiwal filmowy buduje więzi i grupową tożsamość na kilku poziomach jednocześnie. Poszczególne grupy – m.in. filmowcy, dziennikarze i krytycy, przedstawiciele firm branżowych, lokalni decydenci, sponsorzy, organizatorzy – w istocie spędzają czas w podgrupach, we własnym gronie, nawet jeśli przebywają we wspólnej przestrzeni. To sytuacja naturalna – grupy te utrzymują między sobą kontakty, ale gęstość relacji skupia się wokół kilku różnych ośrodków wyznaczanych branżowymi afiliacjami (Adamczak, 2016, s. 31–32).

Przypominają się w tym miejscu translatorskie zmagania Adamczaka, który usiłując przetłumaczyć sformułowanie Diny Iordanovej *festival treadmill* słusznie zauważa, że określenie „festiwalowy kierat" nie oddaje przyjemności festiwalowych peregrynacji i uzależnienia od nich, a wyrażenie „festiwalowa bieżnia" jest mylące, gdyż w żaden sposób nie są to praktyki „równie zdrowe, co ćwiczenia w klubie fitness". Uzupełnieniem pasma dworców, lotnisk, kolejnych hoteli i taksówek składających się na tę festiwalową bieżnię jest składnik bankietowy, wyznaczający rytm karnawałowych dni festiwalowych. Mieszany charakter towarzyskich interakcji przynosi wciąż nowe kontakty i wyzwala znacznie bardziej nieformalną atmosferę w relacjach, czasowo wolnych od służbowych czy zawodowych hierarchii (Adamczak, 2016, s. 33–34).

Festiwale dostarczają wiedzy – dzięki nim każdy uczestnik przyswoi pewną dozę kulturowego kapitału, poznając trendy, nowe talenty i kierunki artystyczne – a odbiciem tej funkcji jest recepcja krytyczna, coraz częściej przechodząca do blogo- i wideosfery oraz social mediów. Paradoksalnie kapitał ekonomiczny czerpany z festiwali jest częściowo ukryty, poza dość oczywistymi wpływami generowanymi przez uczestników; nie są one zresztą małe, gdyż wedle badań publiczności 48. FPFF przeciętny uczestnik festiwalu wydał podczas pobytu na nim 2203,52 zł (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, 2024). Jednocześnie nagroda lub choćby obecność w konkursie ważnego festiwalu pozwala zwłaszcza filmowcom sforsować bariery dystrybucyjne i włączyć się do prestiżowego obiegu. Biorąc jednak pod uwagę wyniki Złotych Lwów, wpływ Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych na jednoznaczny sukces dystrybucyjny nie jest oczywisty, mimo że oczekiwany (Wróblewska, 2020, s. 327–344). Proces ten związany jest często z budowaniem przez reżyserów (oraz – choć zdecydowanie rzadziej – innych twórców) „autorskiej marki" na bazie obiegu festiwalowego. Najważniejsze festiwale są również wspaniałymi źródłami kapitału symbolicznego i skarbcami prestiżu, które mogą wynieść twórcę do nowego poziomu. W wielokrotnie cytowanym eseju *Film Festival Networks* Thomas Elsaesser używa kilku zręcznych metafor w myśleniu o festiwalach filmowych, pojmowanych przez niego np. jako bazary, areny rywalizacji (na kształt igrzysk olimpijskich) czy też eucharystycznej przemiany i konsekracji twórców (Elsaesser, 2005, s. 88–100). Uczestnikami igrzysk są reżyserzy, którzy boleśnie przeżywają dyskwalifikację, zwłaszcza w przedbiegach, ale upokorzeni zbierają siły do kolejnego startu. „Czasem Festiwalu się nienawidzi, zwłaszcza gdy nie dostaje się nagród albo gdy film pozostaje niezauważony. […] Gdy film nie dostaje nagrody, przeżywamy to jako coś niesprawiedliwego. Mówimy sobie wtedy: nienawidzę Gdyni, nigdy tu nie przyjadę! A potem i tak przyjeżdżamy" – szczerze podsumował ten fenomen Radosław Piwowarski (Janicka, red., 2005, s. 206). Natomiast zjawisko elsaesserowskiej eucharystycznej przemiany zdarza się już mniej

regularnie. Rzadko osiąga tak spektakularne formy, jak w 1999 roku, gdy z *Ogniem i mieczem* Hoffmana niespodziewanie wygrał *Dług* Krzysztofa Krauzego (Janicka, red., 2005, s. 164–199). W ciągu jednego wieczoru reżyser wszedł do panteonu najważniejszych polskich twórców kina, a laureat nagrody za rolę męską – do tego dnia nieznany szerzej Andrzej Chyra – stał się wielką gwiazdą. Od tego czasu te nagrody Chyra odbierał jeszcze dwukrotnie.

Festiwalizacja kina i miasta

W znakomitej książce *Festivalisation of Urban Spaces. Factors, Processes and Effects* Waldemar Cudny ogniskuje swoje zainteresowanie na niezmiernie istotnym – jak to podkreślała de Valck – aspekcie terytorialnym i przestrzennym. Dogłębnie prześwietla, analizuje i przytacza różne definicje i zakresy pojęcia „festiwalizacji" (Cudny, 2016, s. 77–112). Oznacza ono m.in. tymczasową transformację miasta w szczególną, symboliczną przestrzeń, w której na sferę publiczną wpływa specyficzny model korzystania z kultury. Festiwalizacja może odnosić się do roli i wpływu imprez na społeczności, które są ich gospodarzami i organizatorami, zarówno pośrednio i bezpośrednio, w krótkim i długim okresie. Festiwale na przestrzeń miejską i życie codzienne mają wpływ zarówno negatywny, jak i pozytywny; materialny, jak i niematerialny. Wymierne skutki rozwoju festiwalu są policzalne i obejmują wartość inwestycji, dochód, a także zatrudnienie w festiwalowych i okołofestiwalowych działaniach. Odczuwa się je, analizując choćby przytoczone powyżej szacunkowe wydatki festiwalowiczów czy listę ich aktywności konsumpcyjnych i zakupów. W 2022 roku uczestnik FPFF w Gdyni wydawał pieniądze w największym stopniu na noclegi (o ile był turystą festiwalowym), na wyżywienie, transport i okolicznościowe zakupy. Zaspokajanie podstawowych potrzeb stanowiło główny cel wydatków festiwalowiczów – poza bezpośrednimi wydatkami związanymi z festiwalem, takimi jak np. zakup karnetów lub biletów. Usługi gastronomiczne były wskazywane jako najczęściej wykorzystywane (wskazało na nie aż 39,7% badanych). Popyt na dodatkową rozrywkę oraz usługi turystyczne zgłaszało niewiele ponad 15% badanych. Aż 30,7% badanych wskazało alkohol jako najczęściej kupowany towar. Względnie istotną kategorią były również książki i gadżety związane z festiwalem. Ponadto 20,3% osób dokonywało w czasie imprezy zakupów odzieży, galanterii, obuwia (*Badanie widowni FPFF w Gdyni*…, 2026).

Z pewnością trwalsze skutki niż odczuwalne, ale krótkotrwałe zastrzyki pieniądza do sklepów, barów i punktów usługowych przynoszą twarde inwestycje w tkankę kultury, jak wspomniane powyżej projekty Gdyńskiego Centrum Filmowego, Muzeum Miasta Gdyni, remontu Teatru Muzycznego czy rewitalizacji przestrzeni skwerów, parków i ulic. Jednocześnie Cudny przypomina o negatywnych skutkach

ekonomicznych festiwali, których organizacja pochłania zazwyczaj duże sumy, podczas gdy nie wszystkie środki mogą pozostać w regionie. FPFF w Gdyni, aby stać się imprezą o randze ogólnopolskiej, musi zapłacić artystom, prowadzącym, opłacić prawa do filmów, do transmisji, wykupić certyfikaty i systemy ogólnopolskich lub globalnych firm, co osłabia regionalne ekonomiczne oddziaływanie imprezy.

Niewątpliwymi korzyściami płynącymi z organizacji wydarzenia takiej miary jak FPFF są jakościowa poprawa przestrzeni publicznej, zwiększenie kapitału społecznego, regionalnych doświadczeń biznesowych, tworzenie pozytywnego wizerunku miasta, poczucie dumy mieszkańców i uczestnictwa we wspólnocie. Świadomość doświadczenia wspólnotowego, jak pokazały badania jakościowe widowni FPFF z 2024 roku, jest silnym magnesem zarówno dla turystów, jak i lokalnych widzów festiwalu (Balcerak i in., 2025). Jednocześnie Waldemar Cudny zwraca uwagę na negatywne konsekwencje organizacji imprez masowych z perspektywy mieszkańców, jak m.in. tymczasowy wzrost cen, tłok, hałas, kilometrowe korki, zagrożenie przestępczością, wypadkami. W praktyce zdarzały się sytuacje wymagające interwencji policji, dyskretnie neutralizującej skutki nielegalnej sprzedaży środków odurzających. Choć z badań wynika, że FPFF jest postrzegany jako impreza względnie spokojna, w dużej mierze jest to zasługą pewnej przestrzennej izolacji i specyfiki festiwalu filmowego, zamkniętego najczęściej w salach kinowych. Większym problemem jest to, że mimo wieloletniej tradycji festiwalu nie wszyscy mieszkańcy go identyfikują i dostrzegają w przestrzeni miasta.

Długofalowa oficjalna strategia miasta zakładała zwiększenie znaczenia Gdyni jako ważnego ośrodka kulturalnego m.in. poprzez „zapewnienie mieszkańcom i turystom dostępu do zróżnicowanej i atrakcyjnej oferty kulturalnej" (Urząd Miasta Gdyni, 2008). Badacze lokalnej historii, kultury i tradycji identyfikują kilka istotnych dla miasta komponentów. Wśród nich wymienia się:

1. znaki architektury miejskiej, takie jak: ulica Świętojańska, Kamienna Góra, Bulwar Nadmorski;
2. usytuowanie nad morzem, obchody święta morza;
3. istnienie stoczni, portu morskiego, dworca morskiego;
4. funkcjonowanie szkół morskich;
5. obecność okrętu muzeum Błyskawica i statku Dar Pomorza;
6. funkcjonowanie Domu Marynarza oraz hoteli i pensjonatów nadmorskich;

7. istnienie osad rybackich;

8. funkcjonowanie hali targowej;

9. organizację Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych;

10. portowe życie nocne (Chodubski, 2012, s. 17–18).

Andrzej Chodubski zwraca uwagę, że owe „znaki tradycji" plasują Gdynię jako miasto morskie i wiążą ją z ładem kulturowym wytwarzanym przez morze. „Praca, relaks, wypoczynek w rzeczywistości morskiej i nadmorskiej wyznaczają ramy jej tożsamości" (Chodubski, 2012, s. 18). Magdalena Szmytkowska z kolei zauważa, że tożsamość gdynian ma dość solidne podstawy. Jest mocno zakorzeniona w tradycjach morskich miasta i okolicznościach jego powstania jako ośrodka portowego. Tożsamość Gdyni związana jest z morzem nie tylko w odczuciu jej mieszkańców, ale również potwierdzana przez skojarzenia ludzi z innych obszarów kraju. Jednocześnie badania Gdynian wskazują na istotny stopień zakorzenienia i zasiedzenia oraz wysoki poziom zadowolenia z obecnego miejsca zamieszkania (Szmytkowska, 2009, s. 52). W świetle tych badań uznać można, że FPFF pełni w Gdyni podwójną rolę: elementu tożsamościowego oraz produktu turystycznego w rozumieniu turystyki kulturalnej. Produkt turystyczny ma dwojakie znaczenie: w wąskim rozumieniu to produkty lub usługi turystyczne kupowane osobno lub w pakiecie, zaś w szerszym – to suma wrażeń i doświadczeń, jakich turysta doznał od momentu opuszczenia miejsca zamieszkania do momentu powrotu. W odniesieniu do tego drugiego znaczenia głównym celem wyjazdu jest udział w specjalnie inscenizowanych, zazwyczaj krótkoterminowych imprezach kulturalnych, nazywanych wydarzeniami i, coraz częściej, eventami (Kasprzak, 2013, s. 136). Powstało nawet określenie specjalnego nurtu w badaniach naukowych – *event studies*.

Podsumowanie

O Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych można pisać na dziesiątki – i nie ma w tym żadnej przesady – sposobów, podążając metodologicznie odmiennymi ścieżkami badawczymi. Metody filmoznawcze, analiza trendów, punktów zwrotnych, oddziaływania na kształt rodzimej kinematografii to przykłady wciąż niewyeksploatowanych obszarów naukowych. Celem tego artykułu było wykazanie złożoności i wieloaspektowości powiązań między najsłynniejszym polskim festiwalem filmowym a miastem, które jest jego gospodarzem od 1987 roku i które w świadomości społecznej zrosło się z nim nierozerwalnie (o czym boleśnie przekonały się władze PISF, które starały się zorganizować część wydarzeń w Sopocie – po roku ta koncepcja upadła).

Pewne jest, że do badania tych związków można wykorzystać różnorodne metody i konteksty interpretacyjne, z takich subdyscyplin i nurtów, jak m.in. ekonomia kultury, *festival studie*s, geografia społeczno-ekonomiczna, ale i historia kultury, urbanistyka, studia miejskie. Wynika to z faktu, że FPFF przybył do Gdyni w szczególnym momencie – schyłku komunizmu i początku transformacji ustrojowej. Wraz z nią przeżywał skutki kolejnych gwałtownych przeobrażeń: reformy polityki kulturalnej, reformy samorządowej, rozwoju miast w koncepcji *creative city* czy *smart city*, rozwoju „trzeciego sektora" i społeczeństwa obywatelskiego. Wreszcie, na zjawisko można patrzeć z perspektywy globalnych przeobrażeń rynku audiowizualnego i dogłębnej zmiany modelu kultury filmowej, której cechą jest polaryzacja widowni przenoszącej się z art-house'u do multipleksu i odwrotnie. Festiwal na tej polaryzacji korzysta.

Zasadne wydaje się więc podejmowanie dalszych badań fascynujących związków między „miastem z morza" a FPFF w Gdyni, czy szerzej – lokalnym rynkiem kinematograficznym i kulturą filmową. Zwłaszcza że na skutek konsekwentnych inwestycji w tej sferze życia publicznego w 2021 roku Gdynia uzyskała tytuł Miasta Filmu UNESCO (Gdynia – Miasto Filmu UNESCO, 2025). Pociągająca wydaje się tu zwłaszcza analiza klastrowa (Stachowiak, 2016, s. 38–58), choć w tym momencie założenie, że miasto już stało się klastrem filmowym, jest przedwczesne. Do opisu oddziaływania festiwalu filmowego na miasto lub region przydać się może jednak pojęcie tzw. klastra tymczasowego, czyli wspólnoty wiedzy. W tym przypadku klaster tymczasowy może oznaczać m.in. wspólnotę ludzi interesujących się filmem, dzielących się wiedzą, biorących udział w dyskusjach o filmie. Istnienie tej wspólnoty może przynosić długofalowe efekty, które mogą wyrażać się np. podjęciem współpracy i nawiązaniem trwałych kontaktów. Jest to zjawisko trwałych efektów krótkotrwałych spotkań (Balcerak, Stachowiak i Wróblewska, 2018). Żywotną materią dalszych prac badawczych byłoby również zastosowanie w badaniu oddziaływania miasta i festiwalu koncepcji tzw. użytkowników miasta (*city users*), która widzi w aglomeracjach zespoły różnych kategorii społecznych. Na przykład – wedle klasycznej już metody Martinottiego z lat 90. – mieszkańców, dojeżdżających, użytkowników, biznesmenów (z dalszą ewolucją kategorii). Czy jeszcze ciekawszej, uwzględniającej hybrydowy charakter współczesnej metropolitarnej tożsamości i uwzględniającej takie typy użytkowników, jak *homo faber* – człowiek pracy, *homo viator* – człowiek w drodze, podróżnik, *homo informatikus* – człowiek informacji, *homo optionis* – człowiek wybierający i decydujący (Heffner i in., 2023, s. 131–154). Które z grup są kluczowe dla statusu Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych? Które w mniejszym, a które w większym wpływają na jego kształt i dostosowują jego ramy do swoich potrzeb?

Leszek Kopeć, założyciel Pomorskiej Fundacji Filmowej i najdłużej urzędujący dyrektor FPFF, zmarł w kwietniu 2025 roku, nie doczekawszy jubileuszowej, 50. edycji, na której chciał pożegnać się z gośćmi i przyjaciółmi imprezy. Swoje rozważania na temat złożonej i wieloaspektowej natury związków na linii miasto–festiwal podsumował w osobistej relacji opartej na wieloletnich doświadczeniach, niezwykle trafnie diagnozując istotę rzeczy:

> Jeśli nawet ostatecznie utrwalone miejsce Festiwalu tu, w Gdyni, było pretekstem czy jednym z formalnych powodów, to za koncepcją profilu filmowego miasta stała szersza filozofia, oparta nie tylko na transformacji politycznej i ekonomicznej dokonującej się od lat 90. XX wieku w Polsce, ale także na pewnej tożsamości pokoleniowej wciąż młodego miasta. Film czy raczej najszerzej rozumiana produkcja form audiowizualnych, w tym treści umieszczanych w Internecie, stała się dla młodych ludzi często jedyną (niestety w miejsce literatury pięknej) lub znaczącą formą obcowania z fikcją fabularną. I to zarówno w percepcji, jak i własnej twórczej aktywności (Kopeć, 2021, s. 198).

Bibliografia

Adamczak, M. (2010). *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Adamczak, M. (2016). *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*. „Panoptikum", nr 16 (23).

Adamczak, M. (2018). *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa, Chiny*. Warszawa: PWN.

Badanie widowni FPFF w Gdyni wraz z publiczną prezentacją wyników. Synteza – ujęcie dynamiczne. Raport z badań publiczności Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w latach 2018–2025 (2026). Gdynia: Pomorska Fundacja Filmowa. https://festiwalgdynia.pl/wp-content/uploads/2026/02/raport_do-publikacji_0302.pdf [dostęp: 10 marca 2026].

Balcerak, M., Stachowiak, K., Wróblewska, A. (2018). *Profil uczestnika festiwalu filmowego. Raport z badania*. Gdynia: Instytut Geografii Społeczno-Ekonomicznej i Gospodarki Przestrzennej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; Pomorska Fundacja Filmowa.

Balcerak, M. i in. (2025). *Profil uczestnika FPFF w Gdyni. Badania jakościowe. Raport merytoryczny z badań*. Gdynia: Pomorska Fundacja Filmowa w Gdyni, Wydział Geografii Społeczno-Ekonomicznej i Gospodarki Przestrzennej UAM w Poznaniu, PWSFTViT w Łodzi. https://festiwalgdynia.pl/wp-content/uploads/2025/02/Profil-uczestnika-FPFF-w-Gdyni-na-strone-www_PDF.pdf [dostęp: 10 marca 2026].

Chodubski, A. (2012). *Tradycja a wyzwania przyszłości w życiu kulturowym Gdyni*. „Zeszyty Gdyńskie", nr 7.

Cudny, W. (2016). *Festivalisation of Urban Spaces. Factors, Processes and Effects*. Dordrecht: Springer Geography.

Elsaesser, T. (2005). *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, [w:] idem, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

English, J.H. (2013). *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. P. Czapliński, Ł. Zaremba. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych (2024). *Kim jest gdyński festiwalowicz? Wyniki badania widowni 48. FPFF w Gdyni*. https://festiwalgdynia.pl/aktualnosci/kim-jest-gdynski-festiwalowicz-wyniki-badania-widowni-48-ffpf-w-gdyni/ [dostęp: 10 marca 2026].

FPFFGdynia (2024). *CZERWONY DYWAN 49. FPFF.* https://www.youtube.com/watch?v=C2sIhvX4etE [dostęp: 10 marca 2026].

Gębicka, E. (2006). *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Gdynia – Miasto Filmu UNESCO (2025). *O nas*. https://gdyniacityoffilm.pl/o-nas/ [dostęp: 10 marca 2026].

Gdyńska Szkoła Filmowa (2025). *O szkole*. https://gsf.pl/szkola/o_szkole/ [dostęp: 10 marca 2026].

Gdyńskie Centrum Filmowe (2025). *Gdyńskie Centrum Filmowe*. https://gcf.org.pl/centrum/ [dostęp: 10 marca 2026].

Heffner, K. i in. (2023). *Miasta kreujące się. Od kreatywnego myślenia do sprawnego wdrażania*. Warszawa: Komitet Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN.

Janicka, B. (red.) (2005). *A statek płynie. 30 lat Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Gdańsk–Gdynia*. Warszawa: Fundacja Kino.

Kasprzak, R. (2013). *Przemysły kreatywne w Polsce. Uwarunkowania i perspektywy*. Warszawa: Kamon Consulting.

Kopeć, L. (2021). *Gdynia nadmorską stolicą filmu. Strategia rozwoju kultury filmowej blisko widza*, [w:] L. Lorenc-Barańska (red.), *Miasto wobec wyzwań*. Gdynia: UrbanLab Gdynia, Laboratorium Innowacji Społecznych.

Landry, C. (2013). *Kreatywne miasto. Zestaw narzędzi dla miejskich innowatorów*, przeł. O. Siara. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Muzeum Miasta Gdyni (2023). *40 lat Muzeum Miasta Gdyni*. https://muzeumgdynia.pl/2023/05/40-lat-muzeum-miasta-gdyni/ [dostęp: 10 marca 2026].

Pomorska Fundacja Filmowa (2026a). *Historia i idea*. https://fundacjafilmowa.pl/fundacja/historia-i-idea/ [dostęp: 10 marca 2026].

Pomorska Fundacja Filmowa (2026b). *Nowy zarząd Pomorskiej Fundacji Filmowej w Gdyni*. https://fundacjafilmowa.pl/fundacja/nowy-zarzad-pomorskiej-fundacji-filmowej-w-gdyni/ [dostęp: 26 marca 2026].

Stachowiak, K. (2016). *Klastry filmowe jako nowy sposób organizacji produkcji audiowizualnej*. „Panoptikum", nr 16 (23).

Stowarzyszenie Filmowców Polskich (2017). *42. FPFF: Aleja Andrzeja Wajdy*. https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,25939,2,1,42-FPFF-Aleja-Andrzeja-Wajdy.html [dostęp: 10 marca 2026].

Stowarzyszenie Filmowców Polskich (2022). *Aleja Filmowców Polskich otwarta!*. https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,33664,2,1,47-FPFF-Aleja-Filmowcow-Polskich-otwarta.html [dostęp: 10 marca 2026].

Szmytkowska, M. (2009). *Tożsamość miejsc i ludzi. Gdynia i gdynianie*. „Zeszyty Gdyńskie", nr 4.

Teatr Muzyczny im. D. Baduszkowej w Gdyni (2025). *O Teatrze*. https://muzyczny.org/pl/teatr/o-teatrze.html [dostęp: 10 marca 2026].

Urząd Miasta Gdyni (2008). *Zadania realizacyjne Strategii rozwoju Gdyni*. https://web.archive.org/web/20140813103936/http://www.gdynia.pl/wszystko/o/gdyni/strategia/186_30127.html [dostęp: 10 marca 2026].

de Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Wąsowska-Pawlik, A. (2013). *Polityka kulturalna Polski 1989–2012*, [w:] J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla (red.), *Kultura a rozwój*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Wróblewska, A. (2014). *Rynek filmowy w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

Wróblewska, A. (red.) (2015). *Film z widokiem na morze. 40 lat Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Gdańsk–Gdynia*. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich.

Wróblewska, A. (2020). *Festiwale filmowe jako ścieżka do widza: Gdynia, Nowe Horyzonty, Millenium Docs Against Gravity*, [w:] S. Rogowski, A. Wróblewska (red.), *Dystrybucja filmowa. Od kina do streamingu*. Warszawa: Wydawnictwo Semper.

Abstract

The article examines the role of the Gdynia Film Festival in shaping Gdynia's cultural identity and its position as a film-oriented city. It traces the Festival's origins in Gdańsk and Sopot and explains why the move to Gdynia became a decisive turning point, transforming the event from an industry showcase into a broader cultural phenomenon. The analysis combines historical, Political, and economic contexts with reflections on global changes in audiovisual culture. Drawing on selected audience research conducted by the Festival, the text discusses the evolving relationship between the city, its residents, and the Festival, as well as the development of local institutions and infrastructure (notably the Gdynia Film Centre). The article concludes by indicating future research directions on festivalisation and urban 'city users'.

Słowa kluczowe: Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, Gdynia, festiwal filmowy, publiczność

Keywords: Gdynia Film Festival, Gdynia, film festival, audience