

# Marcin Adamczak

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina

Festiwale jawią się jako frapujący przedmiot refleksji filmoznawczej i kulturoznawczej, stanowią bowiem złożony fenomen społeczny, w którym splatają się aspekty estetyczne, ekonomiczne (także związane z „ekonomią prestiżu”) oraz (geo)polityczne.

### Historia międzynarodowych festiwali

Dla każdego obserwatora oczywista jest różnorodność festiwali, ich profili, możliwości budżetowych, wielkości, czasu trwania, geograficznego zasięgu etc. Znacznie trudniej zauważyć zmienność konkretnych imprez w czasie, tymczasem z całą pewnością nie są one fenomenami ahistorycznymi.

Za pierwszy festiwal uchodzi wydarzenie zainaugurowane na terenie Hotelu Excelsior w Wenecji 6 sierpnia 1932 roku pokazem amerykańskiego filmu *Doktor Jekyll i pan Hyde* (1931, reż. Rouben Mamoulian) i zorganizowane, trudno rzecz ukrywać, przy pełnym wsparciu Benita Mussoliniego oraz jego zaangażowanego w produkcję filmową syna Vittoria. Festiwale filmowe organizowano jednak w Europie już wcześniej, jeszcze w XIX stuleciu. Pierwszy z nich rozpoczęto w Nowy Rok w 1898 roku w Monako, a następne festiwale odbyły się w Turynie, Mediolanie, Palermo, Hamburgu i Pradze. Festiwal w Wenecji o tyle zasługuje jednak na palmę historycznego pierwszeństwa, że była to najwcześniejsza impreza odbywająca się w sposób cykliczny (do roku 1935, co dwa lata, jako część weneckiego biennale).

Już od początku funkcjonowania owego formatu „święta sztuki filmowej” determinujący wpływ na jego kształt oraz wyłanianie się kolejnych imprez miały nie tyle zagadnienia estetyki czy dyskusje o sztuce ruchomych obrazów, co międzynarodowe uwarunkowania polityczne. Na historyczną genezę instytucji festiwalu filmowego znacząco wpłynęło polityczne wrzenie w Europie lat trzydziestych, a następnie nie mniej zażarte, choć na Starym Kontynencie prowadzone innymi niż militarne środkami, zmagania okresu zimnej wojny, zwłaszcza pierwszej jej fazy.

Festiwal w Wenecji w latach trzydziestych uchodził za platformę promowania przede wszystkim kina włoskiego i niemieckiego, a za ich pośrednictwem – ideologii faszystowskiej. W 1937 furię Francuzów wywołało całkowite pominięcie przez jury dalekich od tej ideologii *Towarzyszy broni* (1937, reż. Jean Renoir). W 1938 roku nieco tylko mniejszą złość Amerykanów wywołało przyznanie pomniejszej jedynie nagrody ich faworytowi, *Królowie Śnieżce i siedmiu krasnoludkom* (1937). W trakcie obu festiwali promowano przede wszystkim filmy włoskie i niemieckie, w pierwszym przypadku powiązane produkcyjnie z rodziną Mussoliniego, w drugim z hitlerowską propagandą (w 1938 roku zwyciężyła *Olimpiada* Leni Riefenstahl). W tej sytuacji Amerykanie, Francuzi i Brytyjczycy wycofali się z obrad jury, a następnie zdecydowali o powołaniu własnego festiwalu w nadmorskim francuskim kurorcie o nazwie Cannes. Polityka znowu zainteresowała jednak w bieg historii festiwali. W trakcie pierwszego festiwalu w Cannes odbyła się tylko gala otwarcia i projekcja jednego filmu – *Dzwonnika z Notre Dame* (1939, reż. William Dieterle), gdyż canneńską imprezę zaplanowano wówczas na dni 1-20 września 1939 roku.

Po wojnie zarówno festiwal wenecki, jak i canneński na stałe wróciły do kalendarza, pojawiło się też więcej imprez filmowych. Ich konfiguracja, ponownie wyznaczana geopolityką, przebiegała już jednak według innej osi międzynarodowego konfliktu. Oś faszyci–antyfaszyci (i ich festiwale) w pierwszych latach zimnej wojny zastąpiła oś świat atlantycki–blok komunistyczny. Centralną rolę odgrywał zorganizowany po raz pierwszy w 1951 roku festiwal w Berlinie, stworzony przede wszystkim dzięki staraniom Stanów Zjednoczonych i mający od swego zarania bardzo jasną agendę polityczną: przywracanie Niemiec Zachodnich do europejskiej wspólnoty politycznej i kulturalnej, zaznaczenie obecności Ameryki na kontynencie, zbudowanie dla jej kina festiwalowej platformy, umacnianie relacji mocarstwa zza oceanu z nowym zachodniemieckim sojusznikiem oraz ustanowienie blisko żelaznej kurtyny czołowej imprezy wolnego świata prezentującej jego dorobek filmowy i zachodnie wartości. W czasie pierwszych imprez, w wyniku głosowania członków komitetu organizacyjnego, zdecydowano o niedopuszczeniu na festiwal filmów radzieckich oraz powstałych w zdominowanej przez Sowiec Europie Środkowo-Wschodniej. Blok komunistyczny nie pozostawał dłużny, ustanawiając festiwale w Moskwie (w tym przypadku również po przerwie, pierwszy raz odbył się bowiem 1935 roku) i Karłowych Warach. Nagradzano na nich rzecz jasna przede wszystkim filmy radzieckie i czechosłowackie, a także produkcje innych krajów bloku socjalistycznego. Jak zauważa Marijke de Valck: „[...] ponieważ równość była fundamentem komunistycznej doktryny, w Karłowych Warach istniała obfitość nagród specjalnych, zapewniająca, iż niemal żaden filmowiec z kraju socjalistycznego lub kraju rozwijającego się nie wyjeżdżał stamtąd z pustymi rękoma” (de Valck, 2007, s. 57). Specjalne laury nosiły rozmaite intrygujące nazwy: „nagroda pokoju i pracy”, „nagroda za walkę o wolność i postęp społeczny”, „nagroda przyjaźni pomiędzy narodami”, „nagroda za walkę o lepszy świat” (de Valck, 2007, s. 57).

Wraz z postalinowskim międzyblokowym odprężeniem zarzucono wzajemne niedopuszczanie na festiwale filmów powstałych po przeciwnej stronie żelaznej kurtyny (choć akurat w przypadku Berlinale zmiana nastąpiła dopiero w 1975 roku). Otworzyła się wówczas nowa, bardziej skomplikowana przestrzeń festiwalowej gry: reżimy socjalistyczne, wysyłając za granicę filmy umiarkowanie krytyczne, mogły dowodzić swego liberalizmu oraz normalizacji; twórcy tego rodzaju filmów, zyskując na festiwalach kapitał symboliczny, wzmacniali swoją pozycję względem władzy i cenzury; instytucje zachodnie, nagradzając takie filmy, mogły wspierać postawy dysydenckie; komunizująca lewica Zachodu ze szczególnym zainteresowaniem oglądała i częstokroć doceniała produkcje socjalistyczne. Pojawiały się też typowe dla epoki festiwalowe skandale związane z wyświetlaniem filmu uznawanego przez dany kraj lub mocarstwo za absolutnie kłamliwy, propagandowy, przeinaczający fakty, słowem: nad wyraz politycznie nieprawomyślny (de Valck, 2007, s. 55-57). Nawiasem mówiąc, ciekawą okolicznością jest fakt, że po zakończeniu zimnej wojny festiwalowe skandale dotyczyły już przede wszystkim spraw obyczajowych.

W historycznym rysie co najmniej równie istotne jak poszczególne wydarzenia zdają się pewne trwalsze, dłuższe trendy, periodyzacje ukazujące zmieniający się na przestrzeni XX wieku model funkcjonowania festiwalu filmowego. Marijke de Valck proponuje podział historii instytucji międzynarodowego festiwalu na trzy okresy. Pierwszy rozpoczął się wraz z inauguracją imprezy weneckiej w 1932 roku i trwał mniej więcej do roku 1968, względnie do początku lat siedemdziesiątych. Charakteryzuje go traktowanie festiwalu zakorzenione jeszcze w XIX wieku, pośród rozmaitych wystaw światowych, salonów, prezentacji narodowych osiągnięć, mianowicie postrzeganie go jako okna wystawowego produkcji poszczególnych krajowych kinematografii. Kwalifikacji filmów wysyłanych na festiwal dokonywały gremia w poszczególnych krajach, decydując, co z własnego dorobku ostatnich 12 lub 24 miesięcy chciałyby pokazać widowni zagranicznej i poddać ocenie jury. Etap drugi rozpoczął się w wyniku gwałtownych protestów doprowadzających do zerwania festiwali w Cannes i Wenecji w 1968 roku. Ich tłem były strajki i niepokoje w Europie Zachodniej, a efektem przeobrażenie instytucji festiwalu, wynikające również z nieco wcześniejszych, szerszych przemian w kulturze filmowej – mianowicie wyłonienia się i rychłej dominacji „teorii autorskiej”, wyniesienia postaci reżysera i modernistycznych wzorców wartościowania dzieła filmowego. Selekcji filmów na festiwalu dokonywali programerzy, nie narodowe gremia, a generalną zasadą imprez stała się celebrowanie autorów, poszukiwanie i konsekrowanie nowych talentów, śledzenie wyłaniania się kolejnych nowych fal. Etap ten trwał, zdaniem de Valck, do początku lat osiemdziesiątych, kiedy to festiwale stały się imprezami coraz liczniejszymi i coraz potężniejszymi, świetnie zorganizowanymi, profesjonalnie zarządzanymi, silnie związanymi z filmowym biznesem, dysponującymi niebagatelnymi budżetami i wsparciem możliwych sponsorów. Są one odtąd imprezami o globalnym zasięgu, dominującym znaczeniu dla współczesnej kultury filmowej oraz niemałym wpływem na ekonomiczny wymiar kina.

## Metafory

Jak sądzę, trzy okresy historii festiwalu oraz reminiscencje specyfiki imprez właściwych dla każdej z nich częściowo nakładają się dziś na siebie w wyobrażeniach na temat festiwalu, w łączonej z nimi metaforycznie. Innymi słowy, okres pierwszy i drugi pozostawiły sporo w myśleniu o instytucji festiwalu oraz niemało również w jej dzisiejszej charakterystyce, nawet jeśli zastąpione zostały przez – wynikający z przemian w kulturze filmowej ostatnich dwóch dekad XX wieku – trzeci okres według periodyzacji de Valck.

Thomas Elsaesser w eseju *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe* wskazuje kilka metafor organizujących myślenie o festiwalach: bazaru, areny rywalizacji (jak igrzyska olimpijskie), swoistego ONZ lub parlamentu kinematografii narodowych oraz eucharystycznej przemiany (Elsaesser, 2005, s. 88 i s. 99-100). Wydaje się, że dwie z nich, wskazujące na quasi-sportową oraz quasi-religijną naturę festiwalu, są najciekawsze.

Zacznijmy od tej pierwszej i sięgnijmy po odległe, bo pochodzące z kontekstu kinematografii polskiej, i to jeszcze okresu PRL-u, przykłady. Ukażą one trwałość tego rodzaju struktur myślenia oraz ich przypisanie do całkiem różnych aktorów społecznych.

W 1963 roku Krzysztof Teodor Toeplitz pisał w „Kulturze”:

Udział w festiwalu filmowym, a co za tym idzie i nasza lokata na poszczególnych festiwalach, ma w sobie coś z pierwiastka międzynarodowych zawodów sportowych, które na zewnątrz przynoszą nam korzyści propagandowe, na wewnątrz zaś podbudowują nastroje społeczne w kierunku uzasadnionego poczucia dumy i własnej wartości, co jest niebagatelnym czynnikiem ogólnego klimatu społecznego. Oczywiście jednak warunkiem takiego właśnie działania społecznego naszej ekspansji filmowej jest, podobnie jak w sporcie, sukces (Toeplitz, 1963, s. 11).

Janusz Zaorski przytaczał natomiast swego czasu anegdotę związaną z niejakim towarzyszem Kasakiem z Wydziału Kultury KC: „Towarzysz Kasak wszedł na zebranie SFP w siedzibie na Trębackiej i powiedział: «No wiecie, ja nie mam czasu, bo tutaj mam w Białym Domu [popularnie o siedzibie KC PZPR – przyp. aut.] naradę, ale tak: w muzyce jesteśmy najlepsi na świecie, Pąderecki, Lutosławski, Bajdr i Sierocki. I o to chodzi, żebyśmy i w filmie byli najlepsi na świecie. To cześć»” (*Filmowcy...*, 2006, s. 140).

Cytaty te pokazują uniwersalność myślenia o festiwalu w kategoriach sportowych. Być może jest ona dziedzictwem pierwszego etapu ich historii (narodowa rywalizacja przemysłów w oparciu o kwalifikowanie „reprezentacji” przez krajowe gremia), być może jeszcze wcześniejszego kontekstu wystaw światowych, w każdym razie zachowuje zadziwiającą trwałość. Imprezy będące celebracją sztuki wysokiej i sztuki czystej budzą uderzająco zbieżne ze sportowymi emocje, kiedy to

„nasi” pokonali „innych”, okazali się „najlepsi” i „odnieśli sukces w prestiżowej międzynarodowej rywalizacji”.

Warto zaznaczyć, że sportowe paralele dotyczą nie tylko nagród filmowych, lecz także literackich i przyznawanych w dziedzinie architektury. Interesującą koincydencją jest ponadto dynamiczny rozwój nagród kulturalnych w okresie, w którym rodzi się też nowożytny sport, czyli u schyłku XIX wieku i na początku następnego stulecia (English, 2013, s. 179-187).

Metaforyka sportowa, choć oddająca pewien aspekt towarzyszących festiwalom emocji, jest zarazem myląca. Sugeruje bowiem podobną do sportowej rywalizację, gdzie poza ostatecznie jednak nielicznymi przypadkami pomyłek sędziowskich zwycięstwo danego zawodnika czy drużyny nie podlega zazwyczaj dyskusji: ktoś przebiegł szybciej 100 metrów, ktoś strzelił jedną bramkę więcej. Z festiwalami rzecz ma się inaczej. Już reguły selekcji na najbardziej prestiżowe imprezy, by nie wspominać o decyzjach jury, układają się w system nieporównanie bardziej skomplikowany i wielowymiarowy niż jakiegokolwiek sportowe eliminacje do mistrzowskiego turnieju.

Elsaesser z właściwą sobie przenikliwością pisze:

Kiedy działasz w biznesie tworzenia autorów, wtedy jeden autor jest „odkryciem”, dwóch to pomyślny znak zapowiadający „nową falę”, a trzech nowych autorów z tego samego kraju to nic innego jak „nowe kino narodowe. [...] Krytyczka Ruby Rich, uczestnicząc wielokrotnie w pracach rozmaitych konkursowych jury, krytykowała coś, co nazywała kultem „smaku”, cechującym jej zdaniem dyskurs międzynarodowych festiwalu. Ale w ten sposób nie doceniamy właśnie rytualnych, religijnych i *quasi*-magicznych elementów niezbędnych, aby uczynić festiwal „wydarzeniem”. Wymaga to atmosfery, w której ma miejsce niemal eucharystyczna przemiana, w której musi zstępować Duch, władny kanonizować arcydzieło lub konsekrować *autora*. Dlatego też wyznaczniki „jakości” i „talentu” muszą być nieprzeniknione dla racjonalnych kryteriów czy późniejszych systematycznych opracowań (Elsaesser, s. 99).

Na podobieństwo festiwalu do rytuału religijnego już w latach pięćdziesiątych zwracał uwagę André Bazin (Iordanova, 2013). Język mówiący o „eucharystycznej przemianie”, „konsekracji” i „kanonizacji” doskonale oddaje zdolność najważniejszych festiwalu do przeprowadzania „transmutacji”, w wyniku której młody, szerzej nieznanym reżyser po zdobyciu festiwalowych laurów stać się może jednym z „najważniejszych współczesnych twórców”, a lekceważona dotąd lub traktowana jako egzotyczna kinematografia przeistoczy się w matecznik kolejnej „nowej fali”. Dla filmowców spoza krajów będących kulturowymi centrami sukces festiwalowy pociąga za sobą znacznie większą niż komercyjny sukces w kraju pochodzenia możliwość międzynarodowej dystrybucji i ewentualnie międzynarodowej kariery. Nierzadko jest to przy tym dla nich możliwość jedyna. Ponadto w przypadku wielu kinematografii międzynarodowy sukces festiwalowy otwiera dopiero możliwość

docenienia na rynku lokalnym (przypadek Dogmy 95 i Rumuńskiej Nowej Fali) lub docenienie takie zastępuje (przypadek tak zwanego nowego kina niemieckiego czy reżyserów chińskich Piątej Generacji).

Niebagatelną rolę odgrywają w procesie tym nagrody – rozmaite Palmy, Lwy, Niedźwiedzie, Muszle, Leopardy, Żaby – owe rozmaite, parodiowane przez Sofię Coppolę w *Somewhere. Między miejscami* (2010) – Złote Koty. Warto poczynić tu jednak pewną dygresję i przypomnieć jedno wydarzenie z historii polskich, nie zaś międzynarodowych festiwałów. W 1977 festiwal w Gdyni miał dwóch faworytów: *Człowieka z marmuru* Andrzeja Wajdy i *Barwy ochronne* Krzysztofa Zanussiego. Władza czyniła wszystko, by nagrody nie dostał pierwszy z reżyserów, dlatego nagrodzono drugiego, skądinąd za film również wybitny. Zanussi celowo nie dotarł jednak na galę w Gdyni. Kiedy Wajda został pominięty przez jury, akredytowani na festiwalu dziennikarze wręczyli mu na schodach Teatru Muzycznego opakowaną cegłę – kojarząc się z filmem nieoficjalne Grand Prix krytyków i środowiska filmowego. Cegłę przyniósł podobno z pobliskiej budowy Janusz Kijowski. Anegdota ta daje unikalny wgląd w mechanizm konsekracji i kreowania prestiżu. To mechanizm na wskroś społecznym, związanym z uznaniem poprzez dysponujące odpowiednią mocą „konsekracji” podmioty. W jej wyniku bezwartościowy przedmiot (cegła znaleziona na budowie) staje się Grand Prix festiwalu, o takiej samej sile oddziaływania jak rozmaite pozłacane statuetki, bo wartość związana jest tu ze społecznym konsensusem, nie zaś samym przedmiotem. Współoddziaływanie i konsensus istotnych aktorów społecznych pozwala na zaistnienie mechanizmu przemiany zwyczajnej cegły w główną nagrodę, filmu i reżysera w „zwycięzców” imprezy.

Ten liturgiczny mechanizm kieruje nas jednocześnie w stronę socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu. Zjawisko konsekracji jest jednym z głównych mechanizmów konstytuujących autonomiczny biegun twórczości artystycznej w dychotomicznym podziale pola produkcji kulturowej; biegun, dodajmy, opozycyjny względem twórczości podlegającej przede wszystkim prawom rynku i rachunku ekonomicznego (Bourdieu, 2001). Zaznaczyć jednak wypada, że w przypadku festiwałów filmowych klarowność tego rodzaju podziału wydaje się mniej jednoznaczna niż w odniesieniu do opisywanego przez Bourdieu literackiego świata Paryża XIX wieku. Przynajmniej od lat osiemdziesiątych, a więc w trzecim okresie historii festiwałów, wcale nie stronią one również od prezentacji głównonurtowych hitów, hollywoodzkiej najczęściej produkcji, zwłaszcza w trakcie otwarcia festiwalu lub podczas specjalnych pokazów pozakonkursowych. Z drugiej strony festiwalowy sukces (lub festiwalowy skandal), wynikający z konsekracji prestiżu oraz marka sztuki wysokiej mogą być umiejętnie wykorzystywane w celach marketingowych i rynkowych, o czym przekonuje historia duńskiej Dogmy 95 i jej przedstawicieli. Na kino artystyczne oraz związaną z nim instytucję festiwalu również spojrzeć można jako na specyficzną komercyjną strategię właściwą dla określonego sektora rynku audiowizualnego (Corrigan, 1990).

Innym pomocnym w opisie i rozumieniu fenomenu festiwałów pojęciem z socjologii sztuki Bourdieu jest *illusio* – przekonanie o istotności stawek będących w grze.

Festiwale (zarówno międzynarodowe, jak i mniejsze, narodowe) nie tylko kreują określonych reżyserów czy nurty w kinematografii, lecz także wzmagają znaczenie kina jako takiego, przekonanie o wadze kinematografii w kulturze, o kuszącym blichtrze przemysłu filmowego. Elsaesser pisał wyżej o „biznesie tworzenia autorów”, ale nie jest to jedyne „wytwórcze” pole działalności festiwali. Jak zauważa de Valck, wskazując na szersze nieco pole: „Festiwale filmowe produkują własny materiał: działają w biznesie wytwarzania kulturowego prestiżu” (2007, s. 106).

Tym samym dla wielu filmowców kluczowa staje się odpowiedź na pytanie: jak dostać się na wielki międzynarodowy festiwal? Okazuje się, że nakręcenie dobrego filmu jest tu z pewnością okolicznością pomocną, ale niewystarczającą, będącą dopiero pierwszym krokiem w kierunku konkursu na prestiżowej imprezie.

### **Epoka nadpodaży**

Program festiwalu to wynik decyzji selekcjonerów i dyrektora danej imprezy. Dobór filmów do konkursu i poszczególnych sekcji jest z pewnością kluczowym elementem festiwalu. Niestety z trudem poddaje się akademickim rozpoznaniom, ponieważ badacze nie mają dostępu do zachodzących w jego trakcie procedur i w przypadku średnich i większych imprez mogą poznawać go wyłącznie na podstawie rozproszonych relacji insiderów.

W ostatnich kilkunastu latach ogromne znaczenie w procesie tym zyskują agenci sprzedaży, nierzadko inwestujący w filmy już na etapie developmentu i opiekujący się następnie tytułem w jego dalszej drodze. Wyłonienie się agentów sprzedaży jest procesem jak najbardziej zrozumiałym w kontekście logiki działania systemu. W sytuacji ogromnej podaży tytułów często nieznanymi wcześniej twórców lub kinematografii, niezwiązanymi ze studiami hollywoodzkimi i ich potężną machiną promocyjno-reklamową, naturalne wydaje się wyłonienie instytucji pośredniczącej, pełniącej rolę selekcjonera i „gatekeepera”. Pozycję agentów sprzedaży buduje sieć społecznych kontaktów umożliwiających pośredniczenie między branżą (wyszukiwanie nieznanymi scenariuszy i talentów, inwestowanie w poszczególne projekty już w okresie preprodukcji) oraz selekcjonerami i dystrybutorami.

Agenci sprzedaży wykazują determinację w dążeniach do obecności swoich tytułów w konkursach najważniejszych festiwali, doskonale zdając sobie sprawę ze znaczenia opisanego wyżej mechanizmu „konsekracji” dla prowadzonych przez siebie interesów. Jedyne największe imprezy (a i te, jak się zdaje, nie zawsze i z wielkim nieraz trudem) zdolne są oprzeć się wpływowi agentów sprzedaży. De Valck i Peranson wyliczają, jak wiele filmów określonego agenta sprzedaży obecnych było w konkursie danego festiwalu, Roddick natomiast podaje przykład dość otwartej próby wywierania wpływu na selekcję do konkursu (de Valck, 2007, s. 113; Peranson, 2013, s. 196-199; Roddick, 2013, s. 176-177). Zauważyć jednak należy, iż nawet krytycy rosnącej roli i wpływów agentów sprzedaży przyznają, że ich niewątpliwą zasługą są daleko idące starania o promocję i medialną obecność

filmu, kwestie logistyki i organizacji pokazów. Programerzy festiwalu otrzymują tym samym w konkursie produkt, o którym w mediach będzie głośno, co z kolei zwrótnie pozytywnie wpływa na pozycję samego festiwalu.

Relację filmowców i programerów również charakteryzują obustronne korzyści. Dina Iordanova przedstawia je w stwierdzeniu: „Filmy potrzebują festiwalu. Festiwale potrzebują filmów” (2013). Można ująć je również w sposób następujący: „Filmy rywalizują o festiwale. Festiwale rywalizują o filmy”. Sęk w tym, o jakie festiwale i o jakie filmy chodzi. Relacja ta, przy swoim dwustronnym charakterze, jest bowiem niesymetryczna. Festiwale rywalizują o najbardziej pożądane tytuły, twórcy kilku tysięcy obrazów marzą o konkursach głównych trzech festiwali o największym prestiżu. Poza najważniejszą trójką (Cannes, Berlin, Wenecja) największe znaczenie mają pozostałe festiwale tak zwanej kategorii A oraz kilka imprez spoza tej listy, ale znaczeniem przewyższających niejedną z nich (Toronto, Sundance, Rotterdam).

Tym, którym nie udało się sforsować selekcji kilkunastu najważniejszych imprez, pozostaje nieprzebrana mgławica innych festiwali. Jest ona na tyle liczna, że nawet badaczom zagadnienia niełatwo dziś oszacować liczbę imprez odbywających się rokrocznie na świecie. Dina Iordanova, powołując się na różne źródła, pisze, że między rokiem 1980 a końcem pierwszej dekady XXI wieku liczba festiwali na świecie wzrosła mniej więcej dziesięciokrotnie. U progu przedostatniej dekady ubiegłego stulecia (a więc, przypomnijmy, u zarania trzeciego okresu w historii festiwali według typologii de Valck) ich liczbę szacowano na 170, u progu nowego stulecia już na 500, zaledwie kilka lat później na 700. Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku w samej Francji odbywało się rocznie 350 festiwali filmowych, a w Brazylii ponad 130 (Iordanova, 2009a, s. 1-2). Nick Roddick podawał wówczas liczbę około 3 000 festiwali odbywających się co roku na świecie (2013, s. 185-186). Sądząc po obfitości imprez tego rodzaju w Polsce, gdzie trudno obecnie wskazać większe miasto pozbawione festiwalu filmowego, taka ich globalna liczba wydaje się wiarygodna.

Rzecz jasna nie najważniejsze są tu jednak dokładne liczby, lecz pojawiający się wśród części komentatorów oraz uczestników festiwalowego życia pogląd, iż wydarzeń tych jest za dużo. Najgłośniejszy tekst wyrażający taki pogląd to *Wide-screen on Film Festivals* Marka Cousinsa (2013). Brytyjski filmowiec i swego czasu dyrektor festiwalu w Edynburgu wylicza, iż co roku powstaje około 3 000 pełnometrażowych filmów fabularnych, z czego – jak orzeka – około 150 ma „jakąkolwiek wartość artystyczną”. Samych festiwali kategorii A jest 12, a każdy musi mieć w programie co najmniej 14 światowych premier. Prosta operacja mnożenia daje nam tutaj liczbę 168, co – wobec orzeczenia Cousinsa o 150 filmach „o jakimkolwiek znaczeniu” – daje nam tutaj dotkliwy deficyt w liczbie 18 tytułów, i to biorąc pod uwagę jedynie festiwale kategorii A. Wniosek: festiwali jest zbyt wiele w stosunku do liczby dobrych filmów. Dodajmy, iż od czasu rachunków czynionych przez Brytyjczyka liczba festiwali kategorii A zwiększyła się z 12 do 15.



Cousinsowi zdaje się wtórować Mark Peranson zakładający, co gorsza, iż każdego roku powstaje jedynie 50 wartościowych filmów, a w efekcie – jak twierdzi Peranson – zbyt liczne w stosunku do tej liczby filmów festiwale nie są w stanie wypełniać zadania prezentacji największych osiągnięć światowego kina artystycznego w danym roku (Peranson, 2013, s. 192). Jeden z głównych programerów Berlinale Nikołaj Nikitin w czasie panelowej dyskusji na festiwalu Transatlantyk w 2014 roku stwierdził, że każdego roku powstaje jedynie trzy do pięciu dobrych filmów. Prowokacyjna opinia Nikitina jest o tyle ciekawa, że – paradoksalnie – obnaża charakter tego rodzaju wyliczeń. Trzy do pięciu filmów nie wystarczyłoby, o zgrozo, nawet na jeden festiwal, i jego organizację trzeba by odłożyć na następny rok, a najlepiej poczekać dwa lata, aż uzbiera się odpowiednia liczba premierowych tytułów do programu.

Inflacja liczby festiwali po roku 2000 jest rzeczywiście niesłychana, trudno jednak wyobrazić sobie jakąkolwiek reglamentację. Dyskusyjne są ponadto Cousinowskie orzeczenia *ex cathedra* o liczbie filmów mających „jakąkolwiek wartość artystyczną”. Nie wdając się w dywagacje o przyjemnościach, jakich dostarczyć może na festiwalach zbiorowe obcowanie z filmami w nomenklaturze Cousinsa „pozbawionymi jakiegokolwiek wartości artystycznej”, poprzestańmy na konstatacjach, iż mniejsze festiwale prezentują najczęściej lokalnej widowni filmy znane już z większych imprez, spora część programu opiera się na panoramach i retrospektywach oraz warsztatach i dyskusjach, poszczególne festiwale starają się też znajdować własne specjalizacje, unikatowy profil, niezagospodarowane jeszcze w filmowym świecie nisze. I ostatni, ale nie mniej istotny punkt, projekcje filmów i oficjalne wydarzenia są tylko jedną z funkcji współczesnych festiwali, w przypadku wielu imprez być może wcale nie najważniejszą.

Nie ulega jednak wątpliwości, iż praca programerów mniejszych i średniej wielkości imprez nie należy do zadań łatwych, w świetle konkurencji między festiwalami, strategii dystrybutorów oraz roli agentów sprzedaży. Te dwa ostatnie podmioty zdolne są kontrolować obieg filmów na mniejszych i średnich festiwalach, kształtując go według własnych interesów i preferencji. W praktyce oznacza to nie tylko trudności w zdobyciu określonych tytułów przez mniej liczące się imprezy, lecz także konieczność ponoszenia opłat za festiwalowe projekcje (z reguły im mniej licząca się impreza, tym wyższe opłaty) oraz ewentualność otrzymywania filmów obecnych już wcześniej na szeregu innych festiwali, nierzadko sezon lub dwa temu. Jedną z decyzji, przed którą stoją wówczas programerzy, jest wybór pomiędzy usilnymi poszukiwaniami interesujących nowości na mocno spenetrowanym już rynku a oparciem programu na filmach obecnych już gdzie indziej, ale za to sprawdzonych. Ta druga strategia z pewnością nie przynosi szkody lokalnemu audytorium mniejszego festiwalu, ale może już mieć wpływ na mniejsze zainteresowanie daną imprezą krytyków i podróżującej na festiwale widowni.

## Obieg festiwalowy jako alternatywny system dystrybucji?

Rozwój festiwalu oraz bardzo umiejętne retoryczne wykorzystywanie przez nie stereotypowego przeciwstawienia: głównonurtowa komercja vs. prawdziwa sztuka filmowa, Hollywood vs. Europa sprawiają, że kusząca wydaje się teza o narastającym dychotomicznym podziale współczesnej kultury filmowej. Z jednej strony wyróżnić moglibyśmy w niej zdominowaną przez produkcje hollywoodzkie (60–70% udziału w rynku europejskim) regularną dystrybucję oraz oparty na multipleksach obieg kinowy, z drugiej natomiast strony stanowiący, wobec zdecydowanie mniej licznych niż multipleksy kin tradycyjnych i studyjnych (około 20% udziału w rynku przy wsparciu ze środków publicznych), naturalne schronienie dla artystycznych produkcji europejskich obieg festiwalowy.

Obraz taki wydaje się uprawniony, przy kilku wszakże istotnych zastrzeżeniach. Przede wszystkim obieg festiwalowy tylko w pewnym sensie jest alternatywnym kanałem dystrybucji, wiele zależy tu od tego, jak definiujemy samo pojęcie kanału dystrybucji. Jeżeli myślimy o nim jako o działalności całorocznej, koordynowanej przez wyspecjalizowany w niej podmiot, zarządzanej w sposób mający zapewnić ciągły dostęp filmów na ekrany jak największej liczby kin oraz możliwie stabilny strumień dochodów, oczywiste stają się różnice względem obiegu festiwalowego. Dystrybucja festiwalowa jest incydentalna, związana z kalendarzem danej imprezy. Incydentalność tę w części niwelują jednak dwie okoliczności: filmy oraz ich autorzy często podróżują przez cały rok po wielu mniejszych i średnich festiwalach rozsianych po całym świecie, niestawiających, jak dzieje się to w wypadku kilkunastu największych imprez, wymogu „premierowości” danego tytułu. Dla sporej grupy tytułów – pozbawionych walorów komercyjnych, które umożliwiają regularną międzynarodową dystrybucję – słabo skoordynowany, ale układający się indywidualnie dla każdego tytułu i wyznaczany kalendarzowym rytmem kolejnych imprez „łańcuch festiwalowy” stanowić może pewien alternatywny kanał dystrybucji, umożliwiający w dodatku dotarcie do właściwej tego rodzaju tytułom grupy docelowej w postaci widowni o kinofilskim profilu, krytyków, filmoznawców i ludzi branży. Ponadto niektóre festiwale starają się rozszerzać swoją działalność poza okres trwania samej imprezy, organizując w innych miastach kilkudniowe pokazy specjalne prezentujące najciekawsze tytuły danego roku lub angażując się w regularną dystrybucję kinową.

Problematyczną w traktowaniu festiwalowego obiegu jako alternatywnego kanału rozpowszechniania jest również naturalna charakterystyka dystrybucji jako merkantylnej działalności mającej zapewnić stabilny dopływ dochodów z eksploatacji filmu. Festiwale (zwłaszcza te zmuszone rywalizować o filmy) płacą za możliwość wyświetlenia danego tytułu w trakcie imprezy, są to jednak kwoty relatywnie niewielkie w kontekście kosztów produkcji filmu. Zysk z biletów sprzedawanych na seanse w trakcie festiwalu zasila konto jego organizatorów, nie zaś dystrybutora, producentów czy – tym bardziej – twórców. Stąd też Nick Roddick, pisząc o dystrybucji festiwalowej, proponuje postrzeganie jej jako swoistego odpowiednika self-publishingu na rynku wydawniczym (2013, s. 186).

Innego rodzaju zastrzeżenia poczynić wypada przy stereotypowym przeciwstawieniu Hollywood kontra Europa oraz przypisanym obu stronom tego podziału walorom komercji i sztuki, festiwalu i regularnego obiegu kinowego. Pozostawiając na boku oczywiste spostrzeżenia o obecności również artystycznej produkcji w Hollywood i komercyjnej w Europie czy kinie artystycznym jako specyficznej rynkowej strategii, przyjrzyjmy się temu aspektowi stereotypowego przeciwstawienia, który istotny jest w perspektywie niniejszego rozdziału, mianowicie znacznie mniej oczywistej, niż można przypuszczać, relacji Hollywood oraz europejskich festiwali filmowych.

W Cannes w ostatnich latach można było oglądać premierowe pokazy takich filmów jak: *Matrix Reaktywacja* (2003, reż. siostry Wachowskie), *Troja* (2004, reż. Wolfgang Petersen), *Gwiezdne wojny: Część III – Zemsta Sithów* (2005, reż. George Lucas), *Kod da Vinci* (2006, reż. Ron Howard) czy *Grace księżna Monako* (2014, reż. Olivier Dahan). Festiwalowa projekcja, w przypadku hollywoodzkich superprodukcji zwłaszcza pozakonkursowa, to świetna platforma dla rozpoczęcia podboju europejskich ekranów, pozwala bowiem wykorzystać obecność przedstawicieli mediów na festiwalu. Z kolei dla festiwalu obecność amerykańskich gwiazd jest dogodnym i pożądanym czynnikiem sprzyjającym zainteresowaniu mediów, czyli jednemu z kluczowych elementów powodzenia festiwalu. Ponadto już wspomniane na początku realia historyczne ukazują genezę festiwalu w Cannes jako wspólnego przedsięwzięcia francuskiego, brytyjskiego i amerykańskiego. W przypadku Berlinale zasadne jest twierdzenie o powstaniu festiwalu w zasadzie z inspiracji Stanami Zjednoczonymi. Imprezy te od początku korzystały też z oddziaływania amerykańskich gwiazd, zgodnie ze słowami pewnej polskiej producentki „tak potrzebnych na czerwone dywany”. De Valck wskazuje na udział w już pierwszych edycjach Berlinale gwiazd takich jak Gary Cooper, Billy Wilder czy Errol Flynn, oraz nagrodzenie Włata Disneya specjalnym porcelanowym niedźwiedziem przez ówczesnego burmistrza Berlina, Willy’ego Brandta w 1958 roku (de Valck, 2007, s. 58). Za fasadą retoryki przeciwstawiającej Hollywood i Europę oraz niecną komercję szlachetnej sztuce kryje się w istocie symbioza i częściowo wspólny zakres interesów obu graczy oraz rzeczywistość, w której festiwale europejskie świetnie potrafiły uczyć się od Hollywoodu kreowania blichtru, boskiego blasku gwiazd i migotliwej magii filmowego biznesu. Nieprzypadkowo więc de Valck cytuje Andrew Sarrisa stwierdzającego, iż Cannes jest „najbardziej rozpustną kochanką Hollywood” (de Valck, 2007, s. 15).

Bliskość ta, częściowo osłabiona w czasie drugiego okresu historii festiwali, może dziś razić komentatorów w rodzaju Cousinsa, jako że ich myślenie bardzo mocno zakorzenione jest w wizji festiwali z lat siedemdziesiątych oraz modernistycznej sztuki filmowej z lat sześćdziesiątych. Fakt ponownego zbliżenia interesów producentów hollywoodzkich i europejskich na festiwalowej niwie, ewidentny w wyniku przemian instytucji festiwalu po roku 1980, w pewnym sensie jest jednak powrotem do korzeni, co ponownie skłania do spojrzenia na okres modernistyczny jako pewnego interludium w historii kina i jego instytucji.

Paralelne względem tych przemian są również przeobrażenia dominującego stylu filmowego. Zbliżenie konwencji kina gatunkowego i kina artystycznego czy też charakterystyczne dla postmodernizmu wzajemne przenikanie się elementów różnych porządków estetycznych pozwoliło wielu reżyserom, zwłaszcza amerykańskim (takim jak Joel i Ethan Coenowie, Steven Soderbergh, Paul Thomas Anderson, Wes Anderson czy Sofia Coppola) płynnie poruszać się pomiędzy sferą wielkich studiów a twórczością niezależną oraz kręcić filmy „artystyczne” z udziałem gwiazd, doskonale wpisujące się w zarysowaną wyżej częściową wspólnotę interesów, a także w strategię dystrybucyjną. Alisa Perren ukuła termin „indie blockbuster” świetnie oddający charakter propozycji Miramaxu i innych „departamentów kina niezależnego” w strukturze amerykańskich wytwórni. Indie blockbusters, na równi ze zwycięzcami trzech największych festiwali, zyskują międzynarodową dystrybucję. Prowadzi to do sytuacji wskazywanej przez Elsaessera, w której – znajdując się w jakimkolwiek miejscu globu – mamy duże prawdopodobieństwo, że natrafimy na podobną ofertę tych samych pięciu, sześciu największych amerykańskich superprodukcji, lecz także niewiele szerszą ofertę pięciu, sześciu indie blockbusters w rodzaju *Między słowami* (2003, reż. Sofia Coppola) lub nowych produkcji europejskich reżyserskich gwiazd w rodzaju *Porozmawiaj z nią* (2002, reż. Pedro Almodóvar) (Elsaesser, 2005, s. 92). Nie znaczy to rzecz jasna, że są to złe filmy, pokazuje jednak ponownie paralelność strategii dystrybucyjnych, często mających swoją genezę w obiegu festiwalowym, co skłania po raz kolejny do problematyzowania festiwalowych relacji przemysłów po obu stronach Atlantyku.

### Aktorzy społeczni tworzący instytucję festiwalu

Co do zasady, festiwale są słabo zamaskowanymi rynkami, na których sprzedaje się dwie rzeczy: produkty przemysłu filmowego oraz członkostwo w małej grupie akredytowanych „regulatorów”, których zadaniem jest organizacja i nadzorowanie warunków, na których te produkty są konsumowane. Jest to zadanie dziennikarzy mianowanych przez redakcje gazet, stacji radiowych i telewizyjnych, aby ustalali zbiór pojęć i kategorii nadających filmom sens (Willemen, 2013, s. 19).

Festiwale są zjawiskiem tak złożonym, ponieważ w czasie ich trwania do głosu dochodzą różne logiki i porządki dyskursywne oraz spotykają się przedstawiciele różnych branżowych i okołofilmowych sektorów. Cytowany Paul Willemen pisze o dwóch rynkach i kluczowej roli dziennikarzy. Janet Harbord wyróżnia cztery dyskursy obecne w przestrzeni obiegu festiwalowego: po pierwsze, niezależnych filmowców i producentów, po drugie, reprezentacji medialnych, po trzecie, biznesowej sfery transakcji finansowych i prawnych, po czwarte, związany z turystyką i ekonomią miast goszczących festiwale. Ragan Rhyne, wychodząc od podziału Harbord, proponuje typologię pięciu grup aktorów społecznych obecnych na festiwalu i w niego zaangażowanych, nazywanych przez niego interesariuszami (*stakeholders*): a) filmowców i producentów, b) dziennikarzy, c) inwestorów, prawni-

ków, dystrybutorów i przedstawicieli firm z branży, d) przedstawicieli organizacji turystycznych i pokrewnych, e) lokalnych decydentów, sponsorów i ludzi zarządzających festiwalom (Rhyne, 2013, s. 144-145). Spotykają się oni w przestrzeni festiwalowej, a raczej w wyznaczonych w niej miejscach spotkań, ale nietrudno zauważyć, że w istocie grupy te często skupiają się we własnym gronie, tworząc swoiste branżowe mikrostruktury. Bankiet czy oficjalne wywiady są okazją do spotkania filmowca z dziennikarzem, ale poza tymi sytuacjami filmowcy, dziennikarze i krytycy oraz przedstawiciele firm z branży najczęściej spędzają czas, również imprezowy, we własnym gronie, nawet jeżeli przebywają we wspólnej przestrzeni. To sytuacja naturalna, a festiwal buduje w ten sposób więzi i grupową tożsamość na kilku poziomach jednocześnie. Poszczególne grupy zachowują kontakty między sobą, ale gęstość relacji skupia się wokół kilku różnych ośrodków wyznaczonych profesjonalnymi afiliacjami.

Szczególną uwagę wypada poświęcić dziennikarzom, pełnią bowiem funkcję dla wydarzenia kluczową, a nie zawsze eksponowaną. To nie dziennikarze paradują na festiwalu po czerwonym dywanie, ale ich obecność jest niezbędna do tego, aby w ogóle tego rodzaju parady odniosły skutek i osiągnęły zamierzony cel. Traktowani niekiedy z lekceważeniem, segregowani różnymi typami akredytacji, nie wszędzie mający wstęp, ustawiający się w kolejkach po wywiady i przepychający z aparatami w ręce, przepędzani nieraz z miejsca na miejsce zgodnie z wymogami organizacyjnymi, próbujący dostać się na bankiety, na które nie mają zaproszenia – to jednak właśnie oni przede wszystkim tworzą festiwal. Racją bytu wszelkich imprez tego rodzaju, podstawą festiwalowych strategii imitacji blichtru i znaczenia Hollywood jest bowiem medialny szum, ciągłe i jak najszersze relacje, utrzymywanie imprezy w agendzie głównych mediów, na początkowych stronach gazet. To festiwalowy dziennikarski prekariat czyni z festiwalu wydarzenie i dostarcza niezbędnego paliwa dla festiwalowej maszyny zdolnej przemieniać niektóre postacie w gwiazdy kina i kreować prestiż oraz znaczenie konkretnych tytułów i narodowych kinematografii, a przede wszystkim twórczości filmowej jako całości.

Dziennikarze i krytycy na festiwalu tworzą własną mikrosieć: razem uczęszczają na projekcje, konferencje prasowe, jadają, dyskutują w kularach i spędzają czas na wieczornych imprezach, w przerwach między tymi wszystkim aktywnościami pisząc natomiast relacje. Wynika stąd pewne zjawisko „ucierania opinii” w toku kolejnych dyskusji, wyłanianie się swoistego ruchomego „parlamentu” piszących przemierzającego się i rekonstruuującego na różnych festiwalowych arenach. Jest ono związane nie tyle z konformizmem, co z pewnym zbiorowym mechanizmem kreowania opinii w rezultacie szeregu dyskusji. Podczas ostatnich dni festiwalu, poza nielicznymi głosami odrębnymi, ustala się już ogólną, przyjętą opinię (*common sense*) na temat najlepszych i najgorszych filmów, zwycięzców i przegranych, niespodzianek i rozczarowań, nowych odkryć oraz nowych filmów starych mistrzów, która to opinia kolportowana jest potem medialnie (i czasami dopiero po upływie miesięcy lub lat bywa niekiedy korygowana w dyskursie filmoznawczym).

Festiwal jako miejsce spotkań różnych profesji związanych z branżą filmową buduje też grupową tożsamość oraz, zwłaszcza w przypadku festiwalu kina narodowego i cyklicznej bytności na nich, nierzadko pewną więź piszących z daną kinematografią narodową, która staje się wówczas „wspólną sprawą”. Jednocześnie budowane jest poczucie przynależności do nomadycznej grupy bywalców kolejnych imprez, dotyczące zarówno dziennikarzy, jak i filmowców oraz producentów.

Dina Iordanova używa na określenie wędrówek nomadów z imprezy na imprezę obrazowego sformułowania *festival treadmill*, które dość trudno tłumaczyć na język polski, ponieważ „festiwalowy kierat” nie oddaje przyjemności czerpanych z tego męczącego niekiedy peregrynowania oraz możliwego uzależnienia od nich, a „festiwalowa bieżnia” jest myląca o tyle, że nie są to praktyki równie zdrowe, jak ćwiczenia w klubie fitness. Przywodzą one na myśl nie tyle kierat, co pewną zabawkę uwielbianą przez chomiki. Świetnie obrazuje ją przytaczana przez Iordanową powtarzająca się w wielu odsłonach anegdota:

Za każdym razem, kiedy jestem na festiwalu, staję się świadkiem kolejnej wersji pewnej wymiany zdań. Zazwyczaj ma ona miejsce między dwoma mężczyznami, najczęściej noszącymi okulary i mającymi dłuższe, lekko sięwijące włosy. Istotnymi rekwizytami są trampki oraz przewieszona przez ramię torba festiwalowa pełna materiałów promocyjnych. Scena z reguły ma miejsce w pobliżu biura prasowego lub niedaleko festiwalowych boksów przypisanych posiadaczom karnetów podczas akredytacji.

Protagonisci wpadają na siebie i za każdym razem następuje niemal identyczny dialog:

A: Zdołałeś pojechać w tym roku na festiwal X?

B: Niestety nie dałem rady. Pokrywał się częściowo z festiwalem Y i mogłem pojechać tylko na jeden z nich, bo zaraz po powrocie z Y czekał mnie festiwal Z. Słyszałem jednak, że w tym roku na X nie było nic ciekawego. A ty pojechałeś? Jak było?

A: Cóż, X był z pewnością interesujący, szczególnie dzięki kilku kontaktom, jakie tam nawiązałem, ale musiałem wyjechać wcześniej, żeby zdążyć na ostatni dzień Y.

B: Terminarz rzeczywiście był napięty. Ja nawet teraz muszę wyjechać wcześniej. Ale wybierasz się może na festiwal XX? Mam zamiar koniecznie tam pojechać i cokolwiek istotnego opuściłem na X, prawdopodobnie będę mógł zobaczyć tam...

A: Pewnie. Wybieram się, ale tylko jeśli uda mi się jakoś ustawić ten wyjazd po drodze na festiwal YY. Mam tam parę spotkań do poprowadzenia.

B: W porządku, a więc do zobaczenia na XX. Świetnie byłoby wreszcie się spotkać i pogadać (Iordanova, 2009b, s. 32-33).

## Przyszłość festiwalu filmowych

W dobie rosnącego znaczenia dystrybucji internetowej festiwalom relatywną pewność perspektywy na przyszłość zapewnia paradoksalnie fakt, że to nie oglądanie filmów idzie ma na tych imprezach największe znaczenie. Wiele cech festiwalu filmowego przywodzi na myśl kulturoznawcze analizy fenomenu karnawalizacji, stąd jest on formą spędzania czasu trudno zastępowalną w domowych pieleszach. Nawet jeśli dla zdecydowanej większości uczestników z branży pociąga za sobą konieczność wypełniania zawodowych obowiązków (relacje i wywiady dla dziennikarzy, promocja filmu dla twórców, rozwijanie projektu i zawodowe kontakty dla producentów), fakt wyjazdu do odległego miejsca czyni zeń wydarzenie choć częściowo wyłączone z codziennego biegu spraw, związane z czasem odświętnym. Nieprzypadkowo festiwal odbywający się w miejscu naszego zamieszkania nie bawi aż tak bardzo, impreza w naszym rodzinnym mieście zawsze będzie dla nas festiwalem niepełnym, jedynie quasi-festiwałem.

Sekwencja dworców i portów lotniczych, taksówek, kolejnych hoteli składająca się na festiwalową bieżnię uzupełniana jest o tak istotny składnik bankietowy wyznaczający rytm kolejnych karnawałowych festiwalowych dni. Na festiwalach spotyka się widywanych najczęściej tylko przy tego rodzaju okazjach znajomych, ale zawsze poznaje się też nowe osoby. Ten mieszany charakter towarzyskich interakcji przynosi wciąż nowe kontakty, ale pociąga również za sobą atmosferę znacznie bardziej nieformalnych niż zazwyczaj przyjacielskich relacji, wolnych od służbowych, zawodowych czy branżowych hierarchii w nieporównanie większej niż poza czasem festiwalowym mierze. Podobnie jak w czasie karnawału, zostają one w trakcie festiwalu osłabione, w jego nieformalnej atmosferze do pewnego przynajmniej stopnia zawieszane.

Przekonanie o względnej stabilności perspektyw staje się jeszcze bardziej przekonujące, biorąc pod uwagę przemiany ostatnich kilku lat, kiedy, zdaniem Seana Farnela, zasadne stało się rozszerzenie periodyzacji de Valck o czwarty okres (Farnel, 2013). Charakteryzuje się on dążeniem festiwalu do rozszerzania swojej działalności na inne pola oraz prowadzenie jej przez okrągły rok. Nie rezygnując ze specjalnego statusu karnawałowego wydarzenia, szuka się jednocześnie innych jeszcze obszarów ciągłej aktywności. Festiwale angażują się więc, przybierając w tych celach rozmaite podmiotowości prawne, w dystrybucję kinową, prowadzenie kin, własnych kanałów telewizyjnych oraz działalności szkoleniowej i edukacyjnej, inwestowanie w development, a nawet w koprodukcję filmów. Tym samym stają się hybrydycznymi fenomenami obecnymi na różnych polach rynku filmowego.

Spoglądając na listę 15 festiwali tak zwanej kategorii A, warto przyrzeć się podziałowi na geograficzne obszary, z którymi związane są najważniejsze imprezy. Pięć z nich organizowanych jest w Europie Zachodniej (Cannes, Berlin, Wenecja, Locarno, San Sebastian), cztery w Europie Środkowej i Wschodniej (Karlowe Wary, Moskwa, Warszawa oraz od 2014 roku Tallin), trzy w Azji (Tokio, Szanghaj, Goa), jeden w Afryce (Kair) i po jednym w Ameryce Północnej (Montreal) oraz

Ameryce Południowej (Mar de la Plata). Jeśli do listy tej dodalibyśmy imprezy pozbawione tej kategorii (ale też niezabiegające o nią, mają bowiem zapewniony stały dopływ filmów oraz prestiż przewyższający większość imprez z kategorią A), konieczne byłoby umieszczenie na niej Sundance, Toronto, Rotterdamu i ewentualnie Londynu. Ewidentna jest wówczas geograficzna koncentracja najważniejszych imprez w Europie (przede wszystkim Zachodniej) i Ameryce Północnej, w świecie atlantyckim poszerzonym o Europę Środkowo-Wschodnią lub tak zwanym Pierwszym Świecie. To rzecz umykająca często uwadze w naszej europocentrycznej perspektywie, ale podkreślana niekiedy przez obserwatorów z innych kontynentów (Nornes, 2013, s. 151-153; Ross, 2010, s. 182-183). Być może więc los festiwalu i typowego dla nich formatu wydarzenia związany będzie ze znacznie szerszymi niż świat kina i kultury filmowej, a nawet niż cały sektor audiowizualny, przemianami geopolitycznymi i kulturowymi. Pytaniem otwartym pozostaje, czy wschodzące ponownie stare cywilizacje azjatyckie – Chiny i Indie – w przeobrażonym otoczeniu technologicznym wyłonią inne formy obcowania z dziełem filmowym lub w sposób istotny zmienią obecne. Czy zaproponują inne niż te o zachodnioeuropejskich korzeniach wzorce budowania opowieści oraz formy kultury popularnej? Czy sięgną po inne formy kreowania ekonomii prestiżu?

Ktoś oczywiście mógłby stwierdzić, że Chiny i Indie mają już własne festiwale, a z kolei świat festiwalu Zachodu cechuje wyjątkowa pieczołowitość i dbałość o obecność tytułów z krajów rozwijających się, wspieranych nie tylko przez projekcje i nierzadko nagrody na festiwalu, lecz także poprzez partycypowanie festiwalu „czwartej generacji” w rozmaitych źródłach finansowania, funduszach i platformach koprodukcyjnych wspierających egzotyczne niekiedy kinematografie. Jeśli idzie o zastrzeżenie pierwsze, festiwale na Goa i w Szanghaju, mimo kategorii A, nie dorównują w ekonomii prestiżu imprezom organizowanym na Starym Kontynencie. Z zastrzeżeniem drugim wiąże się natomiast nieoczywista kontrowersja, ujęta przez Marka Peransona w pytaniu: „Skąd nagle zainteresowanie kolonizacją Trzeciego Świata poprzez rozmaite fundusze na rzecz kina światowego, które, mimo iż z pewnością wartościowe, jednocześnie często skutkują determinowaniem charakteru filmów, które zostaną tam wyprodukowane?” (Peranson, 2013, s. 201).

Faworyzowanie modelu europejskiego kina modernistycznego lub „egzotyzyzacja” innych kinematografii nierzadko wiąże się z działaniem modelu wspierania przez festiwale Zachodu „kina świata”, umiejscawianego w ten sposób w pewnej rynkowej niszy. Prowadzi to do pytania o układ sił w globalnym systemie, o to, kto ma moc kreowania uniwersalnych modeli narracji i dystrybuowanego na świecie kina gatunkowego, a komu pozostaje wpisywanie się w estetyczne kanony kulturowe i polityczne centrum oraz podług kanonów tych funkcjonujące systemy produkcyjnego wsparcia i festiwalowej konsekracji, której źródła tkwią przede wszystkim w świecie Zachodu.

Póki co, skoro świat atlantycki nie utracił jeszcze globalnej hegemonii, żyjemy w festiwalowej *belle époque*. Trudno oprzeć się wrażeniu pewnego istotnego przesunięcia, jakie zaczęło dokonywać się w Europie w trakcie pierwszej dekady



nowego stulecia, wyraźny kształt zyskując po upływie kilku pierwszych jego lat. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych i na początku dekady następnej mnożyły się, zamawiane najczęściej u zewnętrznych ekspertów, opracowania możliwych strategii przemysłów europejskich w rywalizacji z Hollywood. Opracowaniom towarzyszyły kolejne fundusze przyznawane na wspieranie kinematografii. Lata mijały, ekspertyzy i fundusze płynęły, a sytuacja przemysłów Starego Kontynentu względem dominującego także na wewnętrznym rynku europejskim przemysłu amerykańskiego nie zmieniała się. Od początku nowego stulecia zapał do rywalizacji wyraźnie osłabł, opracowań tego rodzaju było coraz mniej, jeśli nie liczyć raportów z funkcjonowania poszczególnych europejskich funduszy, podkreślających sukces badanych mechanizmów. Mniej więcej w tym samym czasie w większym jeszcze niż wcześniej tempie rosła liczba festiwali i rozszerzały się pola funkcjonowania tych już istniejących.

Stąd to wrażenie *belle époque*, rezygnacji z rynkowych starań i zamknięcia się w wygodnym obiegu kina festiwalowego. Kilka z ważnych europejskich festiwali odbywa się zresztą w kurortach lub uzdrowiskach o długiej, sięgającej XIX wieku tradycji. W pejzażu medialnej ponowoczesności świetnie funkcjonują one jako schronienie dla podróżującej elity europejskich producentów i filmowców oraz towarzyszących im, choć już nie tak uprzywilejowanych, dziennikarzy i krytyków. Festiwale rozwijają się wraz ze związaniem się europejskiej wiary w powodzenie rynkowej rywalizacji z hollywoodzkim hegemonem. Nie orzekam tu, czy kierunek ten jest dobry czy zły, a wielu z nas mogłoby sobie życzyć, by *belle époque* trwała jak najdłużej, być może wspomniana koincydencja jest jednak nieprzypadkowa.

## Bibliografia

- Bourdieu, P. (2001). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego* (tłum. A. Zawadzki). Kraków: Universitas.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia* (tłum. P. Biłos). Warszawa: Scholar.
- Corrigan, T. (1990). *The Commerce of Auteurism: a Voice without Authority*. „New German Critique”, no. 49.
- Cousins, M. (2013). *Widescreen on Film Festivals/Film Festival Form: A Manifesto*, [w:] D. Iordanova (red.), *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Elsaesser, T. (2005). *Film Festival Networks: the New Topographies of Cinema in Europe*, [w:] T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Farnel, S. (2013). *Towards a Filmmaker's Bill of Rights for Festivals*, [w:] D. Iordanova (red.), *Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Filmowcy: polskie kino według jego twórców* (2006). Koncepcja, układ i wybór tekstów A. Romanowska, red. B. Janicka. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich.
- Iordanova, D. (2013). *Introduction*, [w:] D. Iordanova (red.), *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Iordanova, D. (2009a). *Introduction*, [w:] D. Iordanova, R. Rhyne (red.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies.

- Iordanova D. (2009b). *The Film Festival Circuit*, [w:] D. Iordanova, R. Rhyne (red.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Nornes, A. M. (2013). *Asian Film Festivals, Translation and the International Film Festival Short Circuit*, [w:] D. Iordanova (red.), *Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Peranson, M. (2013). *First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals*, [w:] D. Iordanova (ed. by), *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Rhyne, R. (2013). *Film Festival Circuits and Stakeholders*, [w:] D. Iordanova (ed. by), *Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Roddick, N. (2013). *Coming to a Server near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction*, [w:] D. Iordanova (red.), *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Ross, M. (2010). *Film Festivals and the Ibero-American Sphere*, [w:] D. Iordanova, R. Cheung (red.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Toeplitz, K. T. (1963). *Dziwny sezon*. „Kultura”, nr 15.
- de Valck, M. (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Willemsen, P. (2013/1981). *On Pesaro*, [w:] D. Iordanova (red.), *Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies.

### **Institution of a Film Festival in the Economy of Cinema**

The article focuses on the issue of film festival as a multidimensional social phenomenon crucial to economical organisation of the contemporary cinema, especially in Europe. The author describes history of film festivals and metaphors which highlight their functions. He elaborates the question of festival circulation as a form of distribution and positions of social actors involved in creating a film festival. The institution of a film festival is perceived as linked to the film market, reversed economy and regimes of taste in the contemporary culture.