PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

NR 33 (40) 2025 - ISSN 1730-7775 - CENA 21 PLN (W TYM 8% VAT)



FPFF

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni

Historia, twórczość, publiczność, perspektywy

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA - SZTUKI WIZUALNE
FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS
(http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum)

ADRES DO KORESPONDENCJI:
Instytut Badań nad Kulturą (gabinet 4.43)
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Wita Stwosza 55
80-308 Gdańsk

REDAKCJA:
Piotr Kurpiewski – piotr.kurpiewski@ug.edu.pl
Grażyna Świętochowska – grazyna.swietochowska@ug.edu.pl
Paweł Sitkiewicz – pawel.sitkiewicz@ug.edu.pl
Sebastian Jakub Konefał – sebastian.konefal@ug.edu.pl
Marta Maciejewska – marta.maciejewska@ug.edu.pl
Paweł Biliński – pawel.bilinski@ug.edu.pl
Masa Gustin – info@panoptikum.pl

REDAKCJA NAUKOWA NUMERU:
Piotr Kurpiewski (Uniwersytet Gdański)

RADA NAUKOWA:
Mieke Bal (University of Amsterdam, Netherlands), Warren Buckland (Oxford Brookes University, UK), Anders Marklund (Lund University, Sweden), Gunnar Iversen (Carleton University, Canada), Seung-hoon Jeong (Columbia University, USA), Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), Ewa Mazierska (University of Central Lancashire, UK), Ágnes Pethő (Sapientia Hungarian University of Transylvania, Romania), Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Polska)

RECENZENTKI I RECENZENCI:
- Marcin Adamczak (Uniwersytet Gdański, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Bartosz Filip (Uniwersytet Gdański, Polska)
- Justyna Gluba (Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, Polska)
- Marcin Pigulak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

REDAKCJA JĘZYKOWA: Przemysław Kołodziej – teksturatekstu@gmail.com
PROJEKT GRAFICZNY, OKŁADKA, LAYOUT I SKŁAD
Jacek Michałowski / Grupa 3M / jacek@grupa3m.pl

Wydanie 33 numeru „Panoptikum" zrealizowano we współpracy z Pomorską Fundacją Filmową w Gdyni.

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich. Visual material reproduced with the explicit consent of the right holders. Wydawca wersji drukowanej / Publisher: Uniwersytet Gdański / University of Gdansk.

ISSN 1730-7775

Spis treści

Wstęp *7*

Jarosław Drozd
Koncepcja, organizacja i przebieg 1. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (7–14 września 1974 roku) *10*

Maciej Kędziora
Okno na święto polskiego kina. Relacje z Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych na łamach czasopisma „Film" w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej *30*

Anna Wróblewska
Miasto, morze, publiczność. Gdynia a Festiwal Polskich Filmów Fabularnych *42*

Krzysztof Stachowiak, Malwina Balcerak
Festiwal filmowy jako doświadczenie. Uczestnictwo, przestrzeń i lokalny wymiar Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni *60*

Marek Cieśliński
Wizerunek absolwentów katowickiej Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego w programie Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni *80*

Iwona Grodź
Realiści i marzyciele. Casus *nagrodzonych na FPFF filmów o artystach i sztuce* *94*

Łukasz Skórko
Nagrody indywidualne Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w latach 1974–2025 a podział na płeć – raport z badań *107*

Varia

Julia Kuster
Ostatni koniec świata – recepcja filmu Ga, ga. Chwała bohaterom *w ujęciu historycznym i współczesnym* *122*

Recenzje

Piotr Kurpiewski
Monumenta Artis Cinematographicae Polonicae Historica. *Uwagi na temat książki* Zjazd Filmowy w Wiśle 1949. *142*

Ewa Mazierska
Solidarności powolne konanie na ekranie. Recenzja książki Krzysztofa Kornackiego i Arkadiusza Bileckiego
Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne *148*

Galeria autorska Magdaleny Balasińskiej *153*

Biogramy *156*

Panoptikum 2025, 33: 7-9 https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.01

Wstęp

Pięćdziesiąt edycji, wiele historii, zróżnicowane perspektywy badawcze

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni jest zjawiskiem, które wymyka się jednoznacznym definicjom. Przez pół wieku pełnił funkcje równocześnie branżowego przeglądu, barometru kondycji polskiej kinematografii, przestrzeni ideowych sporów i święta kina, budując zarazem tożsamość kulturową miasta, które go przyjęło. Pięćdziesiąta edycja FPFF – jubileusz rzadkiej rangi – skłonił do refleksji wielowymiarowej, nieunikającej pytań trudnych: o historię i pamięć, o kanon i jego pęknięcia, o instytucje i ludzi, o widzów i nagrody, o przestrzeń i prestiż. Niniejszy numer „Panoptikum" jest próbą takiej właśnie zbiorowej refleksji.

Punkt wyjścia stanowi kwerenda archiwalna. Jarosław Drozd, opierając się na materiałach Archiwum Państwowego w Gdańsku, rekonstruuje z dokumentacyjną skrupulatnością koncepcję, organizację i przebieg pierwszej edycji festiwalu; tej z września 1974 roku, gdy impreza nie zdążyła jeszcze obrosnąć tradycją ani instytucjonalnym sztafażem. Odsłania ją jako wydarzenie noszące znamiona laboratorium społecznego, powiązanego z polityką kulturalną PRL, choć prowadzonego przez ludzi autentycznie zaangażowanych w ideę konfrontacji twórców z publicznością. Maciej Kędziora z kolei śledzi, w jaki sposób na łamach czasopisma „Film" kreowano przez piętnaście lat wizerunek festiwalu w oczach czytelników. Wyodrębniając cztery postawy krytyczne – syntetyzującą, produkcyjną, reformatorską i organizacyjno-środowiskową – pokazuje, że festiwal w Gdańsku i Gdyni był nie tylko wydarzeniem, ale też pretekstem do debaty o kondycji całej kinematografii, odzwierciedlając jej napięcia i nadzieje.

Perspektywę instytucjonalno-miejską przynosi tekst Anny Wróblewskiej, która analizuje wieloaspektowe związki FPFF z Gdynią – miastem, które festiwal przyjął w 1987 roku i z którym zrosło się nierozerwalnie w świadomości branży. Autorka osadza tę relację w szerokim kontekście: reformy polityki kulturalnej, samorządowej, a wreszcie europejskiej, i wykazuje, że festiwal stał się dla Gdyni narzędziem budowania wizerunku „miasta kreatywnego" – zanim ta kategoria w ogóle zaistniała w polskim dyskursie miejskim. Wymiar doświadczenia uczestnika podejmują natomiast Krzysztof Stachowiak i Malwina Balcerak, którzy na podstawie 59 pogłębionych wywiadów analizują FPFF przez pryzmat ekonomii doświadczeń – rozrywkowego, edukacyjnego, estetycznego i eskapistycznego. Ich badania ujawniają, że dla wielu uczestników festiwal stał się rytualnym, wyczekiwanym punktem w roku, przestrzenią nie tylko kontaktu z kinem, lecz także wspólnotowego przeżywania kultury.

Uzupełnieniem tej panoramy jest artykuł Marka Cieślińskiego poświęcony obecności absolwentów katowickiej Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego – Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego – w programie Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Autor pokazuje, że dzieje FPFF można opowiadać również poprzez historię środowisk twórczych, których kolejne generacje współtworzyły oblicze polskiego kina. Od pierwszych wyrazistych debiutów w drugiej połowie lat osiemdziesiątych – Waldemara Krzystka, Tomasza Szadkowskiego, Magdaleny Łazarkiewicz – przez sukcesy Magdaleny Piekorz, Macieja Pieprzycy, Jana P. Matuszyńskiego, Agnieszki Smoczyńskiej, Piotra Domalewskiego, aż po najmłodszych twórców, takich jak Damian Kocur czy Aleksandra Terpińska, tekst ten odsłania festiwal jako miejsce legitymizowania talentów, budowania pokoleniowej ciągłości i potwierdzania znaczenia edukacji filmowej dla rozwoju rodzimej kinematografii.

Dwa ostatnie artykuły przynoszą perspektywę ilościową i, *last but not least*, genderową. Iwona Grodź proponuje spojrzenie na FPFF przez pryzmat nagradzanych filmów o artystach i sztuce. To perspektywa szczególnie interesująca, ponieważ wydobywa z historii festiwalu nurt mniej oczywisty, a zarazem niezwykle ważny dla namysłu nad relacją kina, prestiżu i kultury symbolicznej. Analizując takie tytuły jak *Amator*, *Kobieta w kapeluszu*, *Siekierezada*, *Ucieczka z kina Wolność*, *Historia kina w Popielawach*, *Ostatnia rodzina* czy *Wszystkie nasze strachy*, autorka pokazuje, że festiwalowe nagrody nie tylko honorują poszczególne dzieła, lecz także współkształtują zainteresowanie publiczności tematami sztuki, twórczości i społecznej roli artysty, przekuwając kapitał symboliczny w ekonomiczny – i odwrotnie.

Z kolei Łukasz Skórko przeprowadza systematyczną analizę nagród indywidualnych FPFF w całym półwieczu jego istnienia, rejestrując z metodyczną precyzją dysproporcje płciowe wśród laureatów w poszczególnych kategoriach. Dane są wymowne: kobiety przez dekady pozostawały na marginesie wyróżnień w takich obszarach jak reżyseria, zdjęcia czy muzyka, choć ostatnie lata przynoszą pierwsze symptomy zmian. Tekst ma świadomy charakter raportu z badań i stanowi zaproszenie dla kolejnych badaczy do interpretacji danych w szerszym kontekście.

Zebrane w niniejszym numerze teksty nie wyczerpują oczywiście tematyki jubileuszu – i nie miały tego czynić. Stanowią raczej próbę nakreślenia wielości optyk, jakimi można opisywać FPFF: historycznej i archiwalnej, krytyczno-prasowej, instytucjonalnej i miejskiej, socjologicznej i ekonomicznej, filmoznawczej i genderowej. Różnorodność tych podejść jest, jak sądzimy, najlepszym dowodem na to, że po pięćdziesięciu edycjach Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni nadal wymaga poważnej refleksji naukowej i na nią zasługuje.

W numerze znaleźć można również jeden tekst spoza wiodącej tematyki, w którym Julia Kuster przygląda się pierwotnej i współczesnej recepcji filmu *Ga, ga. Chwała bohaterom* (1985) Piotra Szulkina. Z kolei Piotr Kurpiewski i Ewa Mazierska recenzują publikacje z zakresu dziejów polskiej kinematografii: źródłowe wydawnictwo na temat zjazdu w Wiśle (1949) przygotowane przez zespół kierowany przez Barbarę Gizę i Adama Wyżyńskiego, badaczy z Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego oraz całościowy obraz ruchu Solidarności zaprezentowany w rodzimym i zagranicznym kinie fikcjonalnym, autorstwa Krzysztofa Kornackiego i Arkadiusza Bileckiego, gdańskich historyków kina.

Numer wieńczy galeria autorska Magdaleny Balasińskiej, studentki Wiedzy o Filmie i Kulturze Audiowizualnej na Uniwersytecie Gdańskim. Prace stanowią artystyczne wariacje na temat wizualnego wymiaru wybranych filmów Konkursu Głównego 50. edycji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

Redakcja dedykuje niniejsze rozważania pamięci Leszka Kopcia (1951–2025), wieloletniego dyrektora FPFF w Gdyni, wizjonera, którego zaangażowanie w rozwój festiwalu jest absolutnie nie do przecenienia.

Życzymy inspirującej lektury!

Jarosław Drozd
Uniwersytet Gdański
ORCID: 0000-0001-5577-5696

Panoptikum 2025, 33: 10-29 https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.02

Koncepcja, organizacja i przebieg 1. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (7–14 września 1974 roku)

Archiwa Państwowe przez lata przyzwyczaiły nas do tego, że na podstawie ich zasobów można opracować monografie o najważniejszych zagadnieniach z zakresu historii Polski, w tym przede wszystkim jej problemach politycznych, militarnych, gospodarczych czy społecznych. Magazyny archiwalne skrywają również mnóstwo źródeł z dziejów polskiej kultury i sztuki, w tym również sztuki filmowej. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie koncepcji, form organizacji i przebiegu 1. Festiwalu Polskich Fabularnych w Gdańsku, który odbył się między 7 a 14 września 1974 roku. Nie byłoby to możliwe bez kwerendy w zespole akt Bałtyckiej Agencji Imprez Artystycznych w Sopocie (APG OG, sygn. 408), przechowywanego w Archiwum Państwowym w Gdańsku Oddział w Gdyni oraz Państwowej Instytucji Filmowej „Neptun Film" w Gdańsku (APG, sygn. 3887) i kolekcji fotografii redaktora Marka Zarzeckiego w Gdańsku (APG, sygn. 3127), znajdujących się w zasobie Archiwum Państwowego w Gdańsku. Ten bogaty materiał źródłowy uzupełniają artykuły publikowane w trakcie festiwalu na łamach „Dziennika Bałtyckiego" oraz tygodnika „Film".

Autorstwo koncepcji 1. FPFF w Gdańsku należy przypisać trójmiejskiemu działaczowi kulturalnemu i przyjacielowi wielu artystów Andrzejowi Cybulskiemu, który 25 kwietnia 1973 roku przedstawił lokalnym władzom dokument pt. *Festiwal Filmów Polskich (projekt)* (APG OG, sygn. 408/128, k. 72–74). W myśl zaproponowanych przez niego rozwiązań impreza miała odbywać się corocznie w trzech najważniejszych miastach Wybrzeża – Gdańsku, Sopocie i Gdyni – oraz w wybranych miejscowościach ówczesnego województwa gdańskiego. Autor projektu zakładał, że realizacja tego przedsięwzięcia będzie możliwa dzięki współdziałaniu instytucji i organizacji zawodowo związanych ze środowiskiem filmowym. Niezbędne było stworzenie mechanizmów zapewniających efektywną koordynację ich działań, co powierzono Gdańskiemu Towarzystwu Przyjaciół Sztuki (GTPS). Ustalono, że w konkursie prezentowane będą polskie filmy fabularne powstałe w danym roku kalendarzowym. Ponieważ przewidywano również włączenie do programu fabularnych filmów telewizyjnych, konieczne stało się opracowanie odrębnego systemu ich selekcji.

Do udziału w wydarzeniu zaproszeni mieli być przede wszystkim twórcy i realizatorzy filmowi, a także szerokie grono pośredników kultury: krytycy, publicyści, socjologowie, filmoznawcy i organizatorzy życia filmowego, zajmujący się analizą polskiej twórczości filmowej oraz jej odbioru społecznego. Ponadto na festiwalu obecni mieli być goście obserwatorzy reprezentujący zarówno kraje demokracji ludowej, jak i państwa zachodnie.

Co ciekawe, ta ostatnia koncepcja nie pojawiła się już w kolejnych projektach organizacyjnych, podobnie jak i ta, która przewidywała udział przedstawicieli Polonii. Podstawowym celem festiwalu było dokonanie przeglądu krajowej twórczości filmowej, w tym debiutów, bowiem dotychczasowy Festiwal Debiutów Filmowych w Gdańsku miał stać się częścią składową Festiwalu Filmów Polskich w Gdańsku. Nagrodzone miały być jedynie „dzieła o trwałej wartości" i twórcy kreujący wartości socjalizmu. Obok nagród dla filmów wręczać miano i inne: za najlepszą rolę męską, kobiecą i epizodyczną, nagrody dla scenografa, scenarzysty, reżysera i opracowanie muzyczne. W dokumencie Cybulski zaakcentował, że założeniem festiwalu będzie społeczna konfrontacja twórców ze społeczeństwem, teoretykami i krytykami, czyli swoisty „ruch myśli". Miały to ułatwić konferencje programowe oraz działania rozszerzające i pogłębiające wiedzę o przemianach kulturalnych. Impreza skierowana była do czterech środowisk: wielkoprzemysłowej klasy robotniczej, środowiska wiejskiego, młodzieży studenckiej i szkolnej. Festiwal miał się zatem stać swego rodzaju laboratorium społecznym, gdyż każde z tych środowisk miało otrzymać „własne" festiwalowe kino. Równocześnie wybrane grupy społeczne (stoczniowców, portowców, studentów czy nauczycieli)

miano poddać obserwacji socjologicznej. Aby było to możliwe, należało stworzyć program i warunki dla przeprowadzenia sondaży społecznych o oglądanych filmach. W przyszłości na podstawie wyników tych badań miały nawet powstawać prace naukowe. Co więcej, festiwal miał być miejscem przedstawienia obserwacji i wyników prac na temat rozwoju krajowej kultury, a w szczególności kultury filmowej, prowadzonych przez ośrodki badawcze i samodzielnych



Fot. 1. Daniel Olbrychski z kwiatami. Źródło: APG 3127/313/14

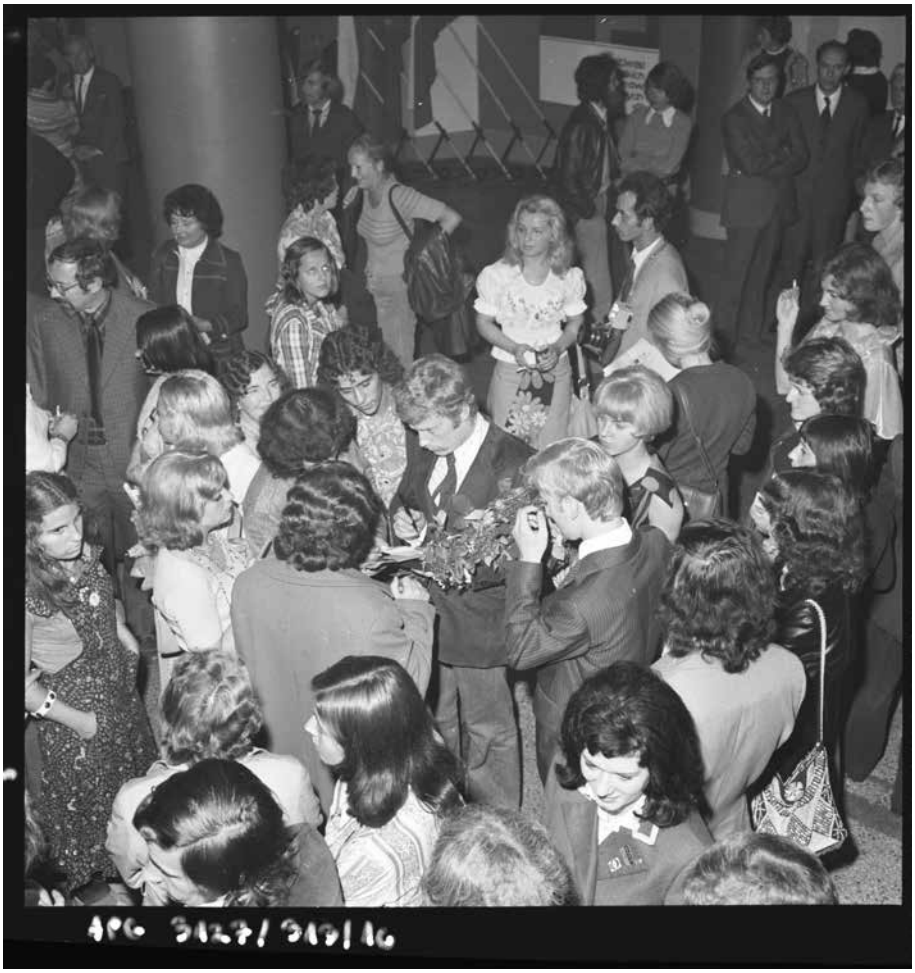
badaczy. Cybulski i jego współpracownicy (działacze partyjni oraz członkowie lokalnego środowiska kulturalnego) wierzyli w wypracowanie nowych systemów badań i działań, uwzględniających w praktyce potrzeby kulturalne różnych środowisk społecznych (przede wszystkim robotniczych). Wydarzenie miało się stać wykładnią społecznego zapotrzebowania na sztukę filmową oraz precyzować metody jej zaspokojenia, przestrzenią aktywności dla zakładowych instytucji kultury, związków zawodowych, ruchu społecznego, DKF, kin studyjnych oraz sieci placówek kultury popularyzujących film polski. W zamyśle twórcy projektu pierwszego festiwalu miał on pobudzić wymianę myśli w sferze teorii kultury filmowej, warsztatu filmowego i krytyki artystycznej, czyli zapewnić kontakt myśli krytycznej z praktyką. Tak sprofilowana impreza miała pozwalać na precyzyjne oceny tendencji i celów rozwoju kinematografii, jej funkcjonalności oraz wystarczalności w stosunku do potrzeb kształcenia osobowości „człowieka socjalizmu". O randze przedsięwzięcia świadczył pomysł, by wspomniane rozważania zamykać każdorazowo publikacją naukową. Z uwagi na miejsce, w którym miał się odbyć festiwal, uznano, że powinien być ściśle związany z turystyką krajową i międzynarodową. Wymagało to organizacji informacji kulturalnej (nie tylko polskojęzycznej), co było ukłonem w kierunku przedstawicieli Polonii oraz w mniejszym stopniu gości z Europy Zachodniej. Festiwal miał również otworzyć nowe możliwości dystrybucji polskich filmów. Postulowano, by towarzyszyły mu również wystawy „plastyki filmowej" i plakatu filmowego, sprzętu kinematograficznego oraz kiermasze książek filmowych, fotosów czy płyt z muzyką filmową (APG OG, sygn. 408/128, *Festiwal Filmów Polskich [projekt]*, k. 72–74).

Z nieznanych przyczyn pierwszy festiwal nie odbył się w 1973 roku. Być może przesunięcie go na kolejny rok miało związek z planowanymi na szeroką skalę uroczystościami trzydziestolecia PRL, co znajduje odzwierciedlenie w archiwaliach. Nowa, zmodyfikowana koncepcja imprezy, pod nazwą Ogólnopolskiego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, datowana jest na 28 lutego 1974 roku (APG OG, sygn. 408/128, *Film polski w XXX-lecie PRL*, k. 33–34). Inicjatywa zorganizowania festiwalu wyszła od filmowego środowiska twórczego (Naczelny Zarząd Kinematografii, Komitet ds. Radia i Telewizji, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Centrala Wynajmu Filmów) z jednej strony oraz władz województwa gdańskiego (Urząd Wojewódzki i GTPS) z drugiej. Konkursowy przegląd dorobku polskiej kinematografii (obejmujący filmy kinowe i telewizyjne) za okres minionych 12 miesięcy miał być konfrontacją założeń, dokonań i poszukiwań ideowo-artystycznych twórców polskiego filmu fabularnego. Celem organizatorów było ukazanie pozycji filmu w życiu politycznym i społecznym państwa oraz zainspirowanie artystów do eksploracji nowych obszarów tematycznych i podej-

mowania współczesnych zagadnień poprzez bezpośredni kontakt z odbiorcami. Działania te obejmowały również popularyzację dzieł polskiej kinematografii w różnych środowiskach Wybrzeża, ze szczególnym uwzględnieniem środowisk robotniczych oraz młodzieżowych. Festiwal stwarzał też okazję do prezentacji krajowego dorobku zaproszonym obserwatorom i dystrybutorom zagranicznym. Uściślono, że wezmą w nim udział fabularne filmy kinowe przyjęte do rozpowszechniania od 1 września 1973 roku do 31 sierpnia 1974 roku oraz fabularne filmy telewizyjne. Przegląd miał być połączony z konkursem, w wyniku którego przyznane byłyby dwie nagrody główne (za najlepszy kinowy film fabularny roku i najlepszy telewizyjny film fabularny roku). Przewidziano również nagrody za poszczególne dyscypliny sztuki filmowej: scenariusz, zdjęcia, muzykę, dźwięk, scenografię oraz pierwsze i drugoplanowe role aktorskie. W dyspozycji jury pozostawała również nagroda specjalna, którą można było przyznać według uznania. Ustalono również, że do konkursu przystąpią tylko filmy kinematografii zawodowej, wyprodukowane przez zespoły filmowe i TVP oraz wybrane przez Komisję Programową. W czasie trwania festiwalu na terenie Wybrzeża miał się odbyć „Tydzień Filmu Polskiego". W jego ramach w projekcjach filmów uczestniczyć mieli twórcy, realizatorzy i aktorzy (odtwórcy głównych ról). Festiwalowemu przedsięwzięciu miały także towarzyszyć sympozjum krajowe „Film Polski w XXX-lecie Polski Ludowej" i międzynarodowe sympozjum twórców z krajów socjalistycznych. Tym samym festiwal miał być pokazem propagandowym dla zagranicznych gości, aby mogli oni poznać bieżącą produkcję polskiej kinematografii, w tym także pozycje przedpremierowe (APG OG, sygn. 408/128, *Film polski w XXX-lecie PRL*, k. 33–34).

Na tym etapie działań ustalono, że festiwal odbędzie się między 7 a 14 września w Sopocie, gdzie od 1961 roku organizowany był niezwykle popularny Międzynarodowy Festiwal Piosenki. Zaplanowano, że seanse konkursowe prezentowane będą w tamtejszych kinach Bałtyk (ul. Bohaterów Monte Cassino 30) i Polonia (ul. Bohaterów Monte Cassino 55/57), jakkolwiek filmy festiwalowe miały być wyświetlane również w kinach Leningrad w Gdańsku (ul. Długa 57), Goplana (ul. Skwer Kościuszki 10/12) i Atlantic (ul. 3 Maja 28) w Gdyni oraz Syrena w Elblągu (ul. Grobla św. Jerzego 6). Podczas trwania imprezy Przedsiębiorstwo Eksportu i Importu Filmów „Film Polski" miało zorganizować targi filmowe. Przygotowaniem i przebiegiem festiwalu kierować miał Komitet Festiwalowy, powołany przez podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki kierującego Naczelnym Zarządem Kinematografii, w porozumieniu z wojewodą gdańskim. Przewodniczącym Komitetu Festiwalowego zostać miał dyrektor programowy Naczelnego Zarządu Kinematografii. Pracami Komitetu Festiwalowego

w okresie przygotowawczym oraz w czasie festiwalu kierować miało biuro organizacyjne, wyłonione spośród członków Komitetu Organizacyjnego. Ustalono, że na okres trwania imprezy powołani zostaną: rzecznik prasowy, kierujący biurem prasowym, oraz kierownik artystyczny, odpowiedzialny za przebieg spotkań i dyskusji widzów z twórcami. W okresie przygotowawczym (do końca czerwca) miała funkcjonować Komisja Repertuarowa, dokonująca wyboru filmów konkursowych. Powołanie jury (w składzie maksymalnie dziewięcioosobowym) przyznającego nagrody znalazło się w gestii podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki, kierującego Naczelnym Zarządem Kinematografii (APG OG, sygn. 408/128, *Założenia organizacyjne*, k. 40–41).



Fot. 2. Daniel Olbrychski w otoczeniu fanów. Źródło: APG 3127/313/16

Nową koncepcję festiwalu przesłano następnie członkom Komitetu Festiwalowego w *Piśmie Naczelnego Zarządu Kinematografii przy Ministerstwie Kultury i Sztuki* (APG OG, sygn. 408/128, k. 37–39) z 19 marca 1974 roku. Trzy dni później, 22 marca 1974 roku, wiceminister kultury i sztuki Mieczysław Wojtczak ostatecznie zatwierdził *Regulamin I-go Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku* (a nie, jak dotąd planowano, w Sopocie) (APG OG, sygn. 408/128, k. 60–63), potwierdzając dotychczasowe założenia. Nowością był *Ramowy Regulamin Pracy Dyrekcji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku* (APG OG, sygn. 408/128, k. 64), powołanej przez Komitet Festiwalowy. Czytamy w nim, że dla kierowania pracami związanymi z przygotowaniem i realizacją imprezy w kompetencjach Komitetu Festiwalowego było powołanie dyrektora festiwalu (z siedzibą w Klubie Pracowników Wojewódzkiego Zarządu Kin „Helikon") i trzech kierowników biur: programowego, organizacyjnego i prasowego. Dyrektora zaangażować miał dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku, zaś pozostałe osoby dyrektor festiwalu. Zaznaczono przy tym, że dyrekcja będzie organem podległym Komitetowi Festiwalowemu i realizującym jego postanowienia, zaś pod względem formalnym jedną z komórek organizacyjnych Wojewódzkiego Zarządu Kin. W sprawach merytorycznych i programowych dyrekcja podlegać miała Komitetowi Festiwalowemu, koordynując pracę wszystkich instytucji współpracujących przy organizacji imprezy, zgodnie z zatwierdzonym podziałem zadań. Środki finansowe dla zorganizowania festiwalu dyrekcja otrzymać miała w wysokości ustalonej w preliminarzu zatwierdzonym przez Komitet Festiwalowy (APG OG, sygn. 408/128, *Pismo Naczelnego Zarządu Kinematografii*, k. 37–39, *Regulamin I-go Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych*, k. 60–63; *Ramowy Regulamin Pracy Dyrekcji*, k. 64).

Regulamin imprezy oraz szczegóły związane z jej organizacją omawiane były następnie 1 kwietnia 1974 roku w gmachu gdańskiego Urzędu Wojewódzkiego, podczas posiedzenia Komitetu Organizacyjnego, któremu przewodniczył Jerzy Bajdor z Naczelnego Zarządu Kinematografii. W obradach udział wzięli: członek Egzekutywy Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Gdańsku i przewodniczący Wojewódzkiej Rady Związków Zawodowych Stanisław Bereśniewicz, wiceprzewodniczący Wojewódzkiej Rady Narodowej Łukasz Balcer oraz prezes Zarządu Głównego Stowarzyszenia Filmowców Polskich Jerzy Kawalerowicz. Po spotkaniu zostali oni przyjęci przez drugiego sekretarza KW PZPR w Gdańsku Tadeusza Fiszbacha i wicewojewodę gdańskiego Adama Langera (*I Festiwal Polskich Filmów Fabularnych*, 1974a). W komitecie znaleźli się ponadto: Jerzy Afanasjew, Lucjan Bokiniec, Roman Boniecki, Wiesław Bożym, Władysław Braun, Andrzej

Cybulski, Andrzej Kołtek, Jerzy Martyś, Bolesław Michalewski, Zygmunt Piotrowski, Mieczysław Preis, Bogdan Sienkiewicz i Eligiusz Wójcik. W skład dyrekcji festiwalu weszli Lucjan Bokiniec, Irena Nowakowska i Tadeusz Rogowicz. Kierownikiem artystycznym festiwalu mianowano Stanisława Janickiego, zaś szefem biura prasowego Mieczysława Walaska (APG OG, sygn. 408/128, *Skład Komitetu Festiwalowego*, k. 85).

Projekt preliminarza obejmował siedem kluczowych wydatków: na nagrody, jury, Komisję Repertuarową, organizację, reklamę i promocję, radę programową oraz gości, krytyków i naukowców. Na nagrody wydzielono w sumie 190 000 zł, z czego na Wielką Nagrodę Roku 1974 (za film ekranowy) 30 000 zł i Wielką Nagrodę Roku 1974 (za film telewizyjny) 30 000 zł. Poza tym na nagrody specjalne zarezerwowano: za reżyserię (25 000 zł), scenariusz, rolę kobiecą, rolę męską, scenografię, obraz i muzykę (po 15 000 zł) oraz dźwięk (10 000 zł). Dyplomy i projekty plastyczne kosztować miały 20 000 zł. Koszty pracy jury wyceniono na 66 760 zł. Przewodniczący za 15 posiedzeń (każde wyceniane na 300 zł) miał otrzymać 4500 zł. Jedenastu członków za 15 posiedzeń miało zainkasować po 250 zł, czyli razem 41 250 zł. Pozostałe wydatki kształtowały się następująco: koszty podróży 3850 zł, diety 3080 zł i zakwaterowanie 14 080 zł. Komisja Repertuarowa, składająca się z pięciu osób, za obejrzenie 50 filmów (po 60 zł za jeden) miała otrzymać 15 000 zł. Wydatki organizacyjne zamknąć się miały w kwocie 215 600 zł. W szczegółach wyglądały następująco: dyrektor (za 12 miesięcy pracy po 4000 zł – 48 000 zł), sekretarka (30 000 zł), do czego dochodziły składki ZUS (15,5%, czyli 12 100 zł), nagrody dla pracowników (2500 zł), koszty podróży (20 000 zł), diety (8000 zł), zakwaterowanie 20 osób przez 10 dni (32 000 zł), dwóch pracowników biura organizacyjnego (za 6 miesięcy 24 000 zł), dwóch pracowników biura prasowego (za 6 miesięcy 24 000 zł) oraz 10 pracowników festiwalowych za 10 dni (15 000 zł). Kolejny punkt preliminarza stanowiły koszty związane z aktorami i twórcami. Wyliczono je następująco: trzydniowy pobyt po 3 aktorów z 30 filmów kosztować miał 236 700 zł (honoraria – 162 000 zł, hotele – 43 200 zł, podróże – 31 500 zł), zaś trzydniowy pobyt po 2 twórców z 30 filmów – 49 800 zł (hotele – 28 800 zł, podróże – 21 000 zł). Zatem w sumie dla aktorów i twórców należało przygotować 286 500 zł. Na wynajem lokali biurowych przeznaczono 50 000 zł, wynajem kina (1000 miejsc) na 20 seansów – 160 000 zł. Koszty administracyjne, pocztę, telefony itp. wyceniono na 30 000 zł, zaś transport, wynajem samochodów na 50 000 zł. Druki, zaproszenia, emblematy itp. wyceniono na 40 000 zł. Koszty reprezentacyjne szacowano na 89 000 zł. Składały się na nie: organizacja przyjęcia na 300 osób, wyceniona



Fot. 3. Od lewej, na pierwszym planie: Wilhelm Hollender, Daniel Olbrychski, Jerzy Hoffman. Źródło: APG 3127/313/36

na 45 000 zł, konferencja – na 15 000 zł, kwiaty – na 9000 zł, a także fundusz dyspozycyjny – na 20 000 zł. Na inne nieprzewidziane wydatki pozostawiono 30 000 zł. Reklama i promocja kosztować miały 422 000 zł, W tym: regulamin – 10 000 zł, znaczki – 20 000 zł, programy – 40 000 zł, datownik pocztowy – 7000 zł, dekoracja miasta – 160 000 zł, biuletyny – 100 000 zł, plakaty – 25 000 zł, fotosy – 30 000 zł, i inne – 30 000 zł. Narada programowa kosztować miała 32 000 zł, w tym: sala konferencyjna na 2 dni – 10 000 zł, wydrukowane referaty – 8000 sztuk za 8000 zł, obsługa techniczna: stenogramy – 10 000 zł, dekoracja sali i nieprzewidziane wydatki – 4 000 zł. Wydatki na gości (polskich i zagranicznych) wyceniono na 248 000 zł: zakwaterowanie – 128 000 zł, diety – 120 000 zł. Szacowany koszt całego festiwalu miał zatem wynieść 1 944 860 zł (APG OG, sygn. 408/128, *Projekt preliminarza…*, k. 28, 30–32).

Aby w sposób obrazowy objaśnić skalę wyżej wymienionych wydatków i kosztów, warto wspomnieć, że zarobki ówczesnych Polaków cechowały się znacznie mniejszym zróżnicowaniem niż obecnie. Pensja często nie zależała od wykształcenia pracownika czy efektywności jego pracy (przy czym pracownicy umysłowi zarabiali mniej niż wykwalifikowani robotnicy). W 1974 roku przeciętne wynagrodzenie pracownika wynosiło 38 220 zł (12 × 3185 zł), by rok później wzrosnąć do 46 956 zł (12 × 3913 zł) (Zakład Ubezpieczeń Społecznych, 2023; GOFIN.pl – Portal Podatkowo-Księgowy, 2025)[1]. Żywność była droższa niż w obecnych czasach[2] – w przeciwieństwie do cen za „usługi" kulturalne (np. bilet do kina kosztował ok. 8–10 zł).

Mając zatwierdzone koncepcję i preliminarz, 2 maja 1974 roku w Gdańsku zorganizowano inauguracyjne posiedzenie Komitetu 1. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Obecni na nim byli członkowie komitetu i zaproszeni goście. Spotkanie otworzył dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku Mieczysław Preis, wyrażając radość z decyzji o organizacji festiwalu, którego współinicjatorem było gdańskie środowisko. Następnie głos zabrał Jerzy Bajdor, przewodniczący Komitetu Festiwalowego i dyrektor Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów Naczelnego Zarządu Kinematografii. Przedstawił członków komitetu i dyrekcję festiwalu, a następnie omówił jego regulamin. Powiadomił zebranych, że czekają ich jeszcze trzy posiedzenia: na przełomie czerwca i lipca (na temat repertuaru i programu imprez towarzyszących), przed festiwalem (organizacyjne) oraz po festiwalu (oceniające imprezę). Po omówieniu regulaminu przewodniczący komitetu otworzył dyskusję. Jako pierwszy głos zabrał w niej Jerzy Kawalerowicz, dziękując trójmiejskim gospodarzom za podjęcie się organizacji imprezy, na którą Stowarzyszenie Filmowców Polskich czekało od kilku lat. Nawiązując do regulaminu festiwalu, postawił pytanie, czy będzie on obowiązywać tylko w 1974 roku czy również w latach przyszłych. Jako że sprawa przewinęła się w wypowiedziach także innych dyskutantów, wyjaśniono, że regulamin konsultowano ze wszystkimi zainteresowanymi i został opracowany przede wszystkim z myślą o 1974 roku. Niemniej był to dokument, który z niewielkimi zmianami i uściśleniami mógłby obowiązywać również w latach przyszłych, bowiem jego podstawowe elementy w sposób trwały określały charakter imprezy. Zaznaczono, że dyskusję nad korektą regulaminu będzie można podjąć dopiero po festiwalu, gdy da się właściwie ocenić jego

[1] Wysokość minimalnego (najniższego) miesięcznego wynagrodzenia za pracę od 1 sierpnia 1974 roku wynosiła 1200 zł (*Uchwała nr 162 Rady Ministrów…*, 1974).

[2] W omawianym okresie ceny artykułów spożywczych kształtowały się następująco: bochenek chleba – 4 zł, 1 kg cukru – 10,50 zł, kostka masła – 16 zł, 1 kg schabu – 56 zł, 1 kg kiełbasy zwyczajnej – 44 zł, 1 kg szynki – 90 zł, 1 kg sera gouda – 50 zł, 100 g kawy – 27–40 zł, 1 kg pomarańczy – 40 zł, piwo – 3,60 zł, 0,5 l wódki Wyborowej – 100 zł.

realia. W temacie sympozjum twórców krajów socjalistycznych ustalono, że będzie to impreza towarzysząca festiwalowi i w przyszłości należałoby uwzględnić wydarzenia o podobnym charakterze. Przy tej okazji zapewniono, że dla gości zagranicznych nie przewiduje się tłumaczenia filmów „na żywo", ograniczając się do przygotowania czołówek oraz krótkich streszczeń filmów. W toku dyskusji zwrócono uwagę, że wśród organizatorów festiwalu nie figuruje Komitet ds. Radia i Telewizji, podczas gdy impreza dotyczyła zarówno filmów fabularnych kinowych, jak i telewizyjnych, a obie grupy uczestniczą w konkursie na najlepszy film roku. Przewodniczący Komitetu Festiwalowego wyjaśnił, że Komitet ds. Radia i Telewizji został zaproszony do udziału w wydarzeniu na zasadach partnerstwa programowego, organizacyjnego i finansowego. Według wyjaśnień reprezentantów TVP nie mogła ona jednak partycypować w kosztach imprezy na zasadach ustalonych przez organizatora, co nie przeszkadzało w tym, aby sprawy repertuarowe uzgadniane były wspólnie poprzez udział przedstawicieli TVP w Komisji Repertuarowej oraz w jury.

W związku z planowanymi targami filmowymi zastępca dyrektora Przedsiębiorstwa Eksportu i Importu Filmu „Film Polski" Władysław Braun zapewnił o przeniesieniu targów dla dystrybutorów krajów socjalistycznych z Krakowa do Gdańska oraz wysłaniu zaproszeń do przedstawicieli krajów skandynawskich. Podkreślił, że w 1974 roku zakres targów będzie niewielki, ale aby impreza była trwała, należy jej zapewnić konieczny rozgłos. Przy okazji wskazywano, że termin festiwalu dla potrzeb targów jest bardzo korzystny. W dalszym ciągu dyskusji Kawalerowicz poruszył problem kryterium oceny filmów telewizyjnych. Jego zdaniem wymagało ono pilnego uściślenia w przyszłości, a ówczesne jury powinno filmy telewizyjne oglądać tylko na ekranach telewizorów. Następnie dyrektor festiwalu Lucjan Bokiniec, na co dzień kierownik Zakładu Nowych Technik Nauczania Politechniki Gdańskiej, przedstawił: ramowy regulamin pracy dyrekcji festiwalu, schemat organizacyjny i preliminarz kosztów. Dokumenty te oficjalnie przyjęto. Bokiniec podkreślił, że brak było jeszcze wówczas środków na pełne pokrycie wydatków przewidzianych preliminarzem i że prowadzi rozmowy w sprawie zwiększenia funduszy. Zwrócono uwagę, że koszty sympozjum powinny być wyłączone z kosztów festiwalu, bowiem impreza ta i tak byłaby zorganizowana w tym roku w kraju. W związku z tym dyrekcja festiwalu została zobowiązana do zweryfikowania grup kosztów, zgodnie z wytycznymi, które miały jej zostać przesłane przez przewodniczącego komitetu. Bokiniec zwrócił uwagę, że preliminarz festiwalu opracowano szczegółowo i zmniejszenie ogólnej kwoty wydatków będzie mogło nastąpić jedynie drogą eliminacji którejś z grup, np. rezygnując z zapro-

szenia gości zagranicznych, wydawania gazety festiwalowej czy organizowania spotkań realizatorów i aktorów z uczestnikami festiwalu.

W końcowej części posiedzenia Andrzej Cybulski postulował, by opracować projekt prezentacji filmów w poszczególnych środowiskach oraz program polityki kulturalnej Gdańska w tym zakresie, na co Jerzy Bajdor zaproponował, aby te sprawy uzgodnić w gronie lokalnych członków komitetu. W nawiązaniu do wyżej wspomnianych wystąpień Lucjan Bokiniec poinformował, że mając te kwestie już uprzednio na względzie, zadecydowano, aby gospodarzami projekcji były: w kinie Leningrad w Gdańsku – Stocznia Gdańska i Port Północny, a w kinie Goplana w Gdyni – Stocznia im. Komuny Paryskiej. Omawiając znaczenie festiwalu, reżyser Jerzy Afanasjew zwrócił uwagę, aby uzyskanie nagród festiwalowych było uwzględnione w czołówkach filmów. Chwilę później Roman Boniecki zgłosił propozycję zorganizowania w trakcie imprezy wystawy plakatów filmowych i nagrodzenie autora najlepszego z nich. Następnie głos zabrał wiceprzewodniczący WRN w Gdańsku i zarazem prezes GTPS Łukasz Balcer. Dziękując zebranym za przybycie na posiedzenie, podkreślił znaczenie imprezy dla polityki kulturalnej Gdańska. Przypomniał o tym, że środowisko twórcze od kilku lat zabiegało o festiwal i dopiero teraz starania te spotkały się z pozytywnym odzewem. Wspomniał o korzyściach, jakie dla środowiska i regionu powinna przynieść ta rozwojowa impreza, a także o tym, że m.in. z myślą o niej za dwa–trzy lata zostanie zbudowane nowe kino. Przy okazji swojego wystąpienia Balcer poddał też pod rozwagę propozycję prezentacji filmów festiwalowych w Operze Leśnej w Sopocie, podkreślając, że festiwal musi otrzymać oprawę odpowiednią do swojej rangi. Na zakończenie posiedzenia przewodniczący komitetu podkreślił wagę planowanego przedsięwzięcia, którego formuła przekroczyła pierwotne założenia. Na tym posiedzenie zakończono i umówiono się na kolejne, które miało odbyć się w Warszawie 24 czerwca 1974 roku (APG OG, sygn. 408/128, *Protokół z inauguracyjnego posiedzenia*…, k. 47–54).

Po majowym posiedzeniu Komitetu FPFF opracowano projekt dekoracji imprezy, którego autorem był Cybulski. Ustalono, że miejscami udekorowanymi zostaną: ciąg uliczny od dworca głównego PKP w Gdańsku do Długiego Targu, ciąg uliczny od dworca PKP w Sopocie przez ul. Bohaterów Monte Cassino do kortów tenisowych i Łazienek Północnych, domy studenckie w Gdańsku (ul. Polanki), Ośrodek Centralnej Rady Związków Zawodowych i kawiarnia Północna w Sopocie, kina Leningrad i Warszawa oraz ul. Grunwaldzka na odcinku między Sopotem a Oliwą. Dekoracja miała charakter informacyjno-propagandowy; pokazywała osiągnięcia polskiej kinematogra-

fii, prezentowała festiwalowe filmy oraz ich twórców. Równocześnie zwracała uwagę na „honorowych gospodarzy festiwalu", czyli lokalne zakłady pracy (APG OG, sygn. 408/128, *Scenariusz dekoracji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych*, k. 91). Na linii dworzec główny PKP w Gdańsku–Długi Targ dekoracja zaczynała się już w dworcowym przejściu podziemnym, a kończyła przed hotelem Monopol. Składały się na nią: ekspozycje fotosów filmów festiwalowych (w każdej gablocie wyeksponowano inny), plakaty festiwalowe wzdłuż przejść, konstrukcja ekspozycyjna przed gmachem dworca PKP (wykorzystywana przez Jarmark Dominikański), gdzie prezentowano powiększone fotosy aktorów oraz logo FPFF, transparent na elewacji dworca z napisem: „Gdańsk wita twórców filmu polskiego". Ulica Długa została główną aleją festiwalową, więc w witrynach okien sklepowych znalazły się fotosy aktorów filmowych (w każdym oknie jeden), środkiem ulicy miały zostać ustawione plansze graficzno-tekstowe (każda poświęcona jednemu filmowi), a w oknach pierwszych pięter powiewały flagi z logo festiwalu. Na wysokości kina Leningrad, w poprzek ulicy, zawieszono transparent z napisem: „Film nasza ruchliwa i dynamiczna wiadomość", a 100 m dalej, w kierunku Złotej Bramy, pojawiło się inne hasło: „Jedność sztuki i pracy. Klasa robotnicza gospodarzem Festiwalu". W holach kina znalazła się fotograficzna prezentacja załogi Stoczni Gdańskiej, produkcji stoczni i ekspozycje fotogramów Portu Północnego z uwzględnieniem wizyt artystów. Na witrynie księgarni przy ul. Długiej wyeksponowano książki o tematyce filmowej. Oryginalnym elementem dekoracyjnym był Neptun przebrany za pana Wołodyjowskiego, co miało związek z tym, że po sąsiedzku, w Dworze Artusa (w Sieni Gdańskiej), zorganizowano wystawę kostiumów i rekwizytów z filmu *Potop*. Z górnego okna Ratusza Głównego spływał w dół wąski pas płótna przypominający taśmę filmową z kadrami z popularnych filmów i seriali telewizyjnych, m.in. z *Potopu*, *Hubala*, czy *Czterech pancernych i psa*. Udekorowany został również skwer obok Domu Prasy (na Targu Drzewnym). W tym celu wykorzystano konstrukcję z Jarmarku Dominikańskiego, która posłużyła ekspozycji plakatów i fotosów. Na skwerze wokół pomnika króla Jana III Sobieskiego ustawiono metalowe formy przestrzenne, wyobrażające taśmę filmową. Podobne znalazły się na placu przed Ratuszem Staromiejskim, zaś na elewacji klubu studenckiego Żak zawieszono planszę z napisem: „Studenci zapraszają na filmy Andrzeja Munka". Pomiędzy pasami ruchu ul. Grunwaldzkiej, na odcinku od rogatek Sopotu do Gdańska Oliwy, zostały ustawione plansze z postaciami filmowymi i scenami rodzajowymi z filmów (przedzielone stojakami z flagami festiwalowymi), wykonane przez studentów na plenerze „FART 74". Zadbano też o szczególny wystrój Sopotu. Od wyjścia z peronu od strony dworca ustawiono pas plakatów filmowych. Drugą po Długiej ulicą festiwalową została ul. Bohaterów Monte Cassino,

na której wykorzystano wszystkie dekoracje z Festiwalu Piosenki, przekomponowane dla potrzeb FPFF. Wzdłuż ulicy ustawiono stoiska z książkami i albumami o tematyce filmowej, płytami z muzyką filmową i pocztówkami przedstawiającymi aktorów. Ten swoisty kiermasz został połączony z rozdawaniem autografów przez gwiazdy filmowe. W witrynach sklepów wyeksponowano rysunki związane z polskim filmem i festiwalem autorstwa gdańskiego rysownika satyrycznego Zbigniewa Jujki. Na molo oprócz flag o imprezie przypominały wielkogabarytowe kolorowe kadry z filmów, które umożliwiały wsunięcie własnej głowy w miejsce np. głowy ekranowej Baśki Wołodyjowskiej. Znak graficzny festiwalu wyróżniał również hotele i biura (APG OG, sygn. 408/128, *Scenariusz dekoracji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych*, k. 92–94).

Pierwszą edycję Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych zainaugurowano 8 września 1974 roku o godz. 17.00 w kinie Leningrad projekcją *Potopu* (1973–1974, reż. Jerzy Hoffman). Na sali obecni byli aktorzy, twórcy filmowi, dziennikarze, działacze kultury, szefowie kinematografii ZSRR, Czechosłowacji i NRD oraz liczna publiczność. Ze strony władz przybyli wiceminister kultury i sztuki Mieczysław Wojtczak, wicewojewoda Jan Mariański i drugi sekretarz KW PZPR Tadeusz Fiszbach. Do konkursu przystąpiło 17 filmów kinowych (5 premierowych) i 13 telewizyjnych. W pierwszej grupie znalazły się: wspominany *Potop*, *Godzina za godziną* (1974, reż. Roman Załuski), *Ciemna rzeka* (1973, reż. Sylwester Szyszko), *Nie będę cię kochać* (1973, reż. Janusz Nasfeter), *Nagrody i odznaczenia* (1973, reż. Jan Łomnicki), *Opowieść w czerwieni* (1974, reż. Henryk Kluba), *Pójdziesz ponad sadem* (1974, reż. Waldemar Podgórski), *Zapamiętaj imię swoje* (1974, reż. Siergiej Kołosow), *Gniazdo* (1974, reż. Jan Rybkowski), *Zapis zbrodni* (1974, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki), *Drzwi w murze* (1973, reż. Stanisław Różewicz), *Sanatorium pod klepsydrą* (1973, reż. Wojciech J. Has), *Palec boży* (1972, reż. Antoni Krauze), *W pustyni i w puszczy* (1973, reż. Władysław Ślesicki), *Iluminacja* (1972, reż. Krzysztof Zanussi), *Nie ma mocnych* (1974, reż. Sylwester Chęciński) i *Hubal* (1973, reż. Bohdan Poręba). Wśród konkursowych filmów telewizyjnych: *Jej portret* (1974, reż. Mieczysław Waśkowski), *Tak bardzo zmęczeni* (1972, reż. Wojciech Marczewski; był to 3. odcinek serialu *Odejścia, powroty*), *Dwoje bliskich obcych ludzi* (1974, reż. Włodzimierz Haupe), *Chleba naszego powszedniego* (1974, reż. Janusz Zaorski), *Sędziowie. Tragedya* (1974, reż. Konrad Swinarski), *Strzał* (1974, reż. Sylwester Szyszko), *Dziewczyna i gołębie* (1973, reż. Barbara Sass-Zdort), *Stan wyjątkowy* (1974, reż. Sylwester Chęciński), *Nocleg* (1973, reż. Feliks Falk), *Uszczelka* (1974, reż. Andrzej Konic), *Stracona noc* (1973, reż. Janusz Majewski), *Chłopcy* (1973, reż. Ryszard Ber) i *Profesor na drodze* (1973, reż. Zbigniew Chmielewski). Konkursowe filmy, na pokazach zamkniętych w kinie Bałtyk w Sopocie, oceniało jury pod przewodnictwem

Kawalerowicza (*I Festiwal Polskich Filmów Fabularnych*, 1974b). Zasiedli w nim także: aktorka Antonina Gordon-Górecka, pisarz i kierownik artystyczny Teatru Wybrzeże, przewodniczący Gdańskiego Oddziału Związku Literatów Polskich Stanisław Hebanowski, krytyk filmowy i redaktor naczelny Programów Filmowych TVP Jacek Fuksiewicz, operator filmowy Mieczysław Jahoda, pisarz i krytyk filmowy Aleksander Jackiewicz, zastępca redaktora naczelnego tygodnika „Film" Zbigniew Klaczyński, rektor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi Stanisław Kuszewski, reżyser filmowy Daniel Szczechura, kompozytor i kierownik Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia i Telewizji Józef Patkowski oraz Jerzy Bajdor.

Pierwsza edycja Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych była imprezą zaadresowaną nie tylko do środowisk twórczych, ale także do szerokiej widowni. Po seansach filmowych odbywały się spotkania i dyskusje twórców filmowych i aktorów z widzami, gdyż ideą przewodnią wydarzenia był „sojusz świata pracy z kulturą i sztuką" (APG, sygn. 3887/128, *Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką*, k. 334). Wśród dyskutantów znaleźli się pracownicy największych lokalnych zakładów pracy, m.in. Stoczni Gdańskiej im. Lenina, Hydrobudowy-4, zarządów portu w Gdańsku i Gdyni, Dalmoru, Polskich Linii Oceanicznych, Stoczni im. Komuny Paryskiej w Gdyni czy Gdańskiej Stoczni Remontowej. Spotkania te odbywały się w kinach Leningrad i Warszawa. Ze swoimi idolami rozmawiali też mieszkańcy hotelu robotniczego Stoczni im. Lenina oraz kadra oficerska garnizonu gdańskiego. Miejscem spotkań widzów z twórcami i aktorami stały się również sopockie Łazienki Północne i SPATiF. Na tamtejszym molo przy okazji festiwalu otwarto wystawę polskiego plakatu filmowego, zawierającą ponad 100 prac z różnych okresów, począwszy od 1948 roku (od plakatu Tadeusza Trepkowskiego do filmu *Ostatni etap* aż po dwa wówczas najnowsze plakaty Eryka Lipińskiego do *Potopu*). Wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem i trwała do 17 września (*Informator festiwalowy*, 1974a, 1974d). Uzupełnieniem pokazów kinowych, spotkań i dyskusji były zorganizowane przez Przedsiębiorstwo Eksportu i Importu Filmu „Film Polski" Targi Polskich Filmów Fabularnych i Krótkometrażowych, uroczyście otwarte 11 września 1974 roku. W pokazach, które odbywały się w kinie Polonia w Sopocie, uczestniczyły komisje kwalifikacyjne kinematografii z Bułgarii, CSRS, Jugosławii, NRD, Rumunii, Węgier i ZSRR. Wśród zaprezentowanych obrazów było 15 fabularnych filmów pełnometrażowych, jeden dokumentalny i 30 krótkich metraży. Targi, odbywające się po raz 12., zostały tym razem włączone do kalendarza imprez festiwalowych i zapowiedziano, że odtąd obie imprezy odbywać się będą równocześnie (*Informator festiwalowy*, 1974b). W przedostatnim dniu festiwalu (12 września) twórcy i krytycy, przedstawiciele władz polskiej kinematografii oraz publiczność

spotkali się w Sali Mieszczańskiej Ratusza Miejskiego w Gdańsku na dyskusji „okrągłego stołu", przeprowadzonej pod hasłem „Film polski w 30-leciu". Omawiano tam najważniejsze zagadnienia dotyczące historii i teraźniejszości polskiego filmu, dyskutowano nad współczesnymi problemami artystyczno-estetycznymi i ideowymi kinematografii, zwracając uwagę na potrzebę propagowania w kinie polskim nurtów twórczych, podejmujących aktualne problemy życia (*I Festiwal Polskich Filmów Fabularnych*, 1974c). Nazajutrz w Sopocie nastąpiło otwarcie międzynarodowego seminarium stowarzyszeń filmowych z krajów socjalistycznych, poświęconego wychowawczej roli filmu oraz pozycji filmu socjalistycznego na tle kinematografii światowej (*Ostatni dzień I Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych*, 1974).



Fot. 4. Ceremonia zamknięcia 1. FPFF. Źródło: APG 3127/313/51

Uroczystość zamknięcia festiwalu odbyła się 14 września 1974 roku o godz. 18.00 w kinie Leningrad, które po brzegi wypełnili twórcy, wykonawcy oraz tłumy publiczności. Przybyli tam również: wiceminister kultury i sztuki Mieczysław Wojtczak, zastępca kierownika Wydziału Kultury KC PZPR Jan Kasak, drugi sekretarz KW PZPR w Gdańsku Tadeusz Fiszbach, zastępca wojewody gdańskiego Jan Mariański, prezydent Gdańska Andrzej Kaznowski oraz dyrektor generalny Komitetu ds. Radia i Telewizji Janusz Wilhelmi. Wszyscy z zainteresowaniem oczekiwali na ogłoszenie werdyktu jury. Długie brawa rozległy się w chwili, gdy przewodniczący jury Jerzy Kawalerowicz podał do wiadomości, że Wielką Nagrodę 1. FPFF przyznano filmowi Jerzego Hoffmana *Potop*. Nagrodę specjalną jury otrzymał film Krzysztofa Zanussiego *Iluminacja*. W kategorii filmów kinowych dwie równorzędne nagrody przyznano filmom *Zapis zbrodni* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego i *Ciemna rzeka* Sylwestra Szyszki. Nagrodę za najlepszą rolę kobiecą przyznano Ludmile Kasatkinie, która zagrała w polsko-radzieckiej koprodukcji *Zapamiętaj imię swoje*, a nagrodę za najlepszą rolę męską otrzymał Daniel Olbrychski, czyli Kmicic w *Potopie*. Ponadto Zygmunt Samosiuk został laureatem nagrody za zdjęcia do *Zapisu zbrodni*, a Jerzy Skarżyński i Andrzej Płocki zostali nagrodzeni za scenografię do *Sanatorium pod klepsydrą*. W kategorii filmów telewizyjnych nagrodę specjalną otrzymał film Andrzeja Konica *Uszczelka*. Dwie równorzędne główne nagrody przyznano *Sędziom. Tragedyi* Konrada Swinarskiego i *Jej portretowi* Mieczysława Waśkowskiego. Nagrodę za scenariusz do filmu *Profesor na drodze* otrzymali Henryk Czarnecki i Zbigniew Chmielewski. Za najlepszą rolę kobiecą w filmach *Jej portret* i *Chleba naszego powszedniego* nagrodzono Małgorzatę Pritulak, a za najlepszą rolę męską Henryka Bąka w *Uszczelce*. Za najlepsze zdjęcia w *Tak bardzo zmęczeni* nagrodę otrzymał Sławomir Idziak, zaś za muzykę do *Sędziów. Tragedyi* Stanisław Radwan. W plebiscycie publiczności laureatami zostały obrazy: w kategorii filmów kinowych *Potop*, *Nie ma mocnych* i *Nie będę cię kochać*. W kategorii filmów telewizyjnych: *Stan wyjątkowy*, *Dwoje bliskich obcych ludzi* i *Jej portret*. Wszystkie wyżej wymienione nagrody ufundowały zakłady przemysłowe patronujące imprezie: Gdyńska Stocznia Remontowa, Hydrobudowa-4, PLO, Dalmor, Stocznia Gdańska im. Lenina, Stocznia im. Komuny Paryskiej w Gdyni oraz Zarząd Portu Gdańsk i Gdynia. Galę zakończył wiceminister kultury i sztuki Mieczysław Wojtczak, podkreślając wielką rangę festiwalu, gratulując laureatom i dziękując organizatorom. Następnie pożegnał wszystkich słowami: „Do zobaczenia za rok" i zapoczątkował długą festiwalową tradycję, której sukcesorem jest Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Galę finałową zakończyła projekcja filmu *Pokolenie* (1954, reż. A. Wajda), przed którą Tadeusz Łomnicki, odtwórca głównej roli, podzielił się z publicznością swoimi uwagami na temat tej produkcji.

Pierwszy Festiwal Polskich Filmów Fabularnych okazał się imprezą ze wszech miar udaną. O zainteresowaniu, jakie wzbudził, świadczą choćby liczby: w ciągu 7 dni zaprezentował 55 pokazów festiwalowych (konkursowych), w których uczestniczyło 32 761 widzów, a w kinach wyświetlono 228 seansów. Wśród gości festiwalu znalazło się 67 aktorów, 19 reżyserów, 9 operatorów i 117 dziennikarzy filmowych. Ogromna rzesza widzów uczestniczyła również w 52 spotkaniach z aktorami (*I Festiwal Polskich Filmów Fabularnych zakończony*, 1974). Biorąc pod uwagę wszystkie 228 seansów filmowych zorganizowanych w czasie trwania festiwalu w 16 trójmiejskich kinach, wpływy z biletów wyniosły 348 782 zł (APG OG, sygn. 408/128, *Pismo Wojewódzkiego Zarządu Kin…*, k. 288). Po festiwalu odezwały się też głosy krytyki, choć obiektywnie oceniono, że zorganizowano go w wyjątkowo trudnej sytuacji, bowiem w Trójmieście brakowało wówczas kina, które mogłoby spełnić standardy kina festiwalowego, oraz hotelu, który zmieściłby wszystkich uczestników imprezy. Mimo to organizatorzy poradzili sobie z tymi przeszkodami, aranżując pokazy konkursowe w czterech kinach Gdańska, Sopotu i Gdyni, z których jedno wyodrębniono na użytek gości festiwalowych. Zorganizowano również transport z centrum do kwater w domach studenckich (nr 3, 4, 7 i 9), hotelach Monopol w Gdańsku i Grand w Sopocie oraz do prywatnych kwater w Sopocie, a ponadto wydłużono godziny pracy niektórych lokali gastronomicznych. Jak zauważył Bogumił Drozdowski na łamach miesięcznika „Film", „brak rutyny organizacyjnej można zapisać tylko na korzyść całego przedsięwzięcia, które nie zdążyło się jeszcze zinstytucjonalizować, a więc także zbiurokratyzować i zdemoralizować" (Drozdowski, 1974, s. 3–4). I za to również warto dobrze wspominać ten pierwszy festiwal.

Bibliografia

Archiwum Państwowe w Gdańsku (APG), sygn. 3887/128, *Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką. Spotkania twórców i aktorów filmów konkursowych z załogami Trójmiasta*.

Archiwum Państwowe w Gdańsku Oddział w Gdyni (APG OG), sygn. 408/128, *Festiwal Filmów Polskich (projekt)*.

APG OG, sygn. 408/128, *Film polski w XXX-lecie PRL (ustalenia na dzień 28 lutego 1974 roku)*.

APG OG, sygn. 408/128, *Pismo Naczelnego Zarządu Kinematografii przy Ministerstwie Kultury i Sztuki nr PRF-III-N-4530/150/74 z 19 marca 1974 roku*.

APG OG, sygn. 408/128, *Pismo Wojewódzkiego Zarządu Kin Przedsiębiorstwa Państwowego nr Dra-12/123/75 z dnia 10 kwietnia 1975 roku do Wojewódzkiej Agencji Imprez Artystycznych w Sopocie*.

APG OG, sygn. 408/128, *Projekt preliminarza Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Fabularnych*.

APG OG, sygn. 408/128, *Protokół z inauguracyjnego posiedzenia Komitetu Festiwalowego I-go Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Gdańsk 7–15 września 1974 roku, sporządzony 2 maja 1974 roku*.

APG OG, sygn. 408/128, *Ramowy Regulamin Pracy Dyrekcji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku*.

APG OG, sygn. 408/128, *Regulamin I-go Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Gdańsk 7–15 września 1974 roku zatwierdzony przez Wiceministra Kultury i Sztuki Mieczysława Wojtczaka w dniu 22 marca 1974 roku*.

APG OG, sygn. 408/128, *Scenariusz dekoracji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku 7–15.IX.1974*.

APG OG, sygn. 408/128, *Skład Komitetu Festiwalowego*.

APG OG, sygn. 408/128, *Założenia organizacyjne*.

Prasa

Drozdowski, B. (1974). *Co jest grane*. „Film", nr 39.

I Festiwal Polskich Filmów Fabularnych (1974a). „Dziennik Bałtycki", 2 kwietnia.

I Festiwal Polskich Filmów Fabularnych (1974b). „Dziennik Bałtycki", 8–9 września.

I Festiwal Polskich Filmów Fabularnych (1974c). „Dziennik Bałtycki", 13 września.

I Festiwal Polskich Filmów Fabularnych zakończony. „Potop" laureatem Grand Prix (1974). „Dziennik Bałtycki", 15–16 września.

Informator festiwalowy (1974a). „Dziennik Bałtycki", 10 września.

Informator festiwalowy (1974b). „Dziennik Bałtycki", 11 września.

Informator festiwalowy (1974c). „Dziennik Bałtycki", 12 września.

Informator festiwalowy (1974d). „Dziennik Bałtycki", 13 września.

Ostatni dzień I Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych (1974). „Dziennik Bałtycki", 14 września.

Źródła internetowe i dokumenty

GOFIN.pl – Portal Podatkowo-Księgowy (2025). *Przeciętne wynagrodzenie za lata od 1950 r. do 2025 r.* https://wskazniki.gofin.pl/wskaznik/126/przecietne-wynagrodzenie-za-lata-od-1950-r-do-2024-r [dostęp: 23.08.2025].

Uchwała nr 162 Rady Ministrów z dnia 5 lipca 1974 r. w sprawie podwyżki najniższych wynagrodzeń (1974). „Monitor Polski", nr 26, poz. 154.

Zakład Ubezpieczeń Społecznych (2023), *Przeciętne wynagrodzenie od 1950 r.* https://www.zus.pl/baza-wiedzy/skladki-wskazniki-odsetki/wskazniki/przecietne-wynagrodzenie-w-latach [dostęp: 23.08.2025].

Abstract

The article reconstructs the conception, organisation and course of the 1st Polish Film Festival in Gdańsk (7–14 September 1974) on the basis of extensive archival research and contemporary press accounts. It traces the evolution of the Festival's institutional framework, from Andrzej Cybulski's initial project to its final state-approved form, revealing its dual function as both a showcase of national cinema and an instrument of cultural policy in the Polish People's Republic. Particular attention is given to programming strategies, organisational structures, and social ambitions of the Festival, including audience engagement and ideological aims. The study also analyses the budget, infrastructure, and accompanying events, situating the inaugural Festival within broader debates on film culture, distribution, and state patronage.

Słowa kluczowe: film polski, festiwal, kinematografia, Gdańsk

Keywords: Polish film, film festival, cinematography, Gdańsk

Panoptikum 2025, 33: 30–42 https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.03

Maciej Kędziora
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-5558-7940

Okno na święto polskiego kina. Relacje z Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych na łamach czasopisma „Film" w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej

W ostatnich latach prowadzi się coraz więcej badań nad krytyką filmową – przestała być tylko materiałem źródłowym, przypisem do tezy, a stała się także samodzielnym podmiotem rozważań naukowych. Od poetyki językowej (*Amator kina. Język recenzji filmowych Zygmunta Kałużyńskiego* Grażyny Filip) po zbiorowe analizy twórczości w kluczu: biograficznym, kolaudacyjnym i literaturoznawczym (seria „Polscy Krytycy Filmowi" pod redakcją Barbary Gizy i Piotra Zwierzchowskiego). Jako osobę łączącą sferę akademicką z publicystyczną ta transformacja w podejściu do materii słowa pisanego bardzo mnie cieszy – zwłaszcza w kontekście krytyki filmowej okresu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, formacyjnej dla mojej badawczej fascynacji historiografią kina polskiego.

By nie ulegać jednak zbytniemu entuzjazmowi, na wstępie należy zastanowić się, czy w procesie badań nad festiwalami (nurcie *festival studies*) obecna coraz silniej w filmoznawczym dyskursie refleksja na temat recepcji filmowej może okazać się istotna. Odpowiedź wydaje się brzmieć twierdząco; często krytyka filmowa jest bowiem dla szerokiego grona czytelników jedynym źródłem informacji na temat imprezowych zdarzeń. To za jej pośrednictwem mo-

żemy zapoznać się z pierwszymi ocenami premierowych dzieł, przez czytelniczą osmozę poczuć atmosferę wydarzenia, jego dynamikę. Dowodziła tego w książce *Fabryka splendoru* (2022) Ewa Szponar. Piśmiennictwo jest także doskonałym świadectwem pamięci; rzecz jasna w pełni subiektywnym, ale często jedynym, który odzwierciedla stan chwili – w przeciwieństwie do wspomnień (notesów, dzienników) spisanych po latach, gdy pamięć okazuje się zawodna, a opinie na temat pojedynczych obrazów bywają zmienne.

„Jeśli kino istotnie ma wpływ na kształtowanie świadomości społecznej, to suma indywidualnych filmowych interpretacji naszego życia tworzy w tej świadomości obraz Polski w miarę pełny, wielostronny i żywy" (Dondziłło, 1978, s. 5). Podobnie jest z „krytyką" – dla osób, choćby z powodów metrykalnych, niezdolnych do śledzenia, rejestrowania na bieżąco dynamiki debaty wobec wydarzeń PRL-owskich, a chętnych do stworzenia obrazu (w przypadku tego tekstu – obrazu festiwalu w Gdańsku i Gdyni, ale można ten proces transponować na inne działy kinematografii) możliwie wiarygodnego, lektura prasy pozostaje jedyną opcją zbudowania materiału badawczego i wyciągnięcia wniosków.

Ważny jest jeszcze jeden aspekt. Choć należy zachować „ostrożność" – o czym pisał Marcin Adamczak – przekładając teorię aktora-sieci na rzeczywistość przemysłu audiowizualnego (Adamczak, 2014, s. 40), nie sposób nie dostrzec, że w sieci audiowizualnej krytyka pozostaje jedynym z istotnych aktorów. Kreuje ona świadomość o produkcie, tworzy kanon, a za pośrednictwem tekstów buduje popyt. Byli tego świadomi również organizatorzy FPFF, którzy aktywnie zapraszali do uczestnictwa krytykę zarówno polską, jak i zagraniczną (czego dowodem jest choćby Międzynarodowe Sympozjum Krytyki Filmowej z 1979 roku[1]).

Niniejszy artykuł ma na celu prześledzenie, w jaki sposób na łamach czasopisma „Film"[2] kreowano obraz Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Cezurą czasową były publikacje dotyczące edycji od pierwszej do trzynastej (1974–1988), jako symboliczny koniec PRL przyjmując 4 czerwca 1989 roku[3]. W pracy nieocenioną pomocą okazała się lista bibliograficzna tekstów na temat festiwalu dostępna w sekcji *Film w prasie*

[1] O zwołaniu sympozjum informował „Film" w ramach rozmowy (*Gdański maraton*) z dyrektorem Piotrem Sokołowskim ze Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów. Rozmowę sygnował „sob.", a więc można domyślać się, że chodzi o Oskara Sobańskiego (sob., 1979, s. 2).

[2] „Film" jako jeden z najbardziej rozpoznawalnych tytułów wydawniczych wydał mi się w doborze próby badawczej reprezentatywny, zwłaszcza że na jego łamach często w kontekście poszczególnych edycji wypowiadało się więcej autorów.

[3] Czternasta odsłona festiwalu odbyła się w dniach 14–18 września 1989 roku, a więc po wyborach.

polskiej na stronie filmpolski.pl oraz strona filmopedia.org zajmująca się digitalizacją archiwalnych wydań magazynu „Film".

Piętnaście lat z lotu ptaka

„Na festiwalu filmowym najważniejsze powinny być filmy. Zdarzały się lata, kiedy w Gdańsku tak było, trafiały się takie, kiedy ważniejsze od filmów okazywały się obrady filmowców" (Janicka, 1988, s. 3). Cytat Bożeny Janickiej, jednej z najaktywniejszych krytyczek filmowych w historii rodzimego piśmiennictwa, otwierający eseistyczne podsumowanie 13. edycji FPFF, znakomicie wprowadza w tematykę relacjonowania wydarzenia. Łączy bowiem dwa wątki najczęściej pojawiające się w korespondencjach: próby opisania wyselekcjonowanych tytułów oraz relacje z obrad filmowców – konkretnie z Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Towarzyszyło ono festiwalowi przez lata jako miejsce konfrontacji ideowo-artystycznej z władzą, wymiany myśli o stanie rodzimej kinematografii i podsumowywania jej dokonań.

Z perspektywy statystycznej: baza filmpolski.pl indeksuje frazę kluczową *Gdynia, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych* (2025)[4] przy 90 artykułach opublikowanych na łamach „Filmu" w latach 1973–1988. Znaczna część z nich to krótkie notki informacyjne zamieszczone na stronie drugiej, tradycyjnie poświęconej aktualnościom. Przybliżano tam najważniejsze wydarzenia filmowe, informowano o przyznanych nagrodach i umieszczano krótkie wywiady na temat premier bądź festiwali. Zazwyczaj przy tego typu notkach redakcja nie zamieszczała informacji o autorze, a same teksty nie zawierały elementów opiniotwórczych; ich cel był stricte faktograficzny. Pod względem statystyczno-autorskim najwięcej tekstów na temat FPFF baza przypisuje Czesławowi Dondzille. W gronie autorów wielokrotnie[5] publikujących artykuły na temat festiwalu znajdują się też Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński i Oskar Sobański.

Lektura tekstów (wśród nich znajdują się tradycyjne relacje, streszczenia dyskusji, eseje filmoznawcze, ale także propozycje festiwalowych reform, felietony oraz narracje środowiskowo-estetyczne) pozwala wyodrębnić kilka postaw krytycznych wobec festiwalu w Gdańsku (a także w Gdyni)[6] i form, w jakich spisywano refleksje na temat wydarzenia. Proponowany poniżej po-

[4] A także *Gdańsk, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych* (2025) oraz *Gdańsk, Ogólnopolski Festiwal Polskich Filmów Fabularnych* (2025).

[5] Jako kryterium przyjąłem więcej niż dwie publikacje na temat festiwalu.

[6] Dla ułatwienia lektury w tekście najczęściej stosuję przymiotnik „gdański" do opisania festiwalu (nawet po zmianie siedziby w relacjach z imprezy w opisywanym okresie pojawiały się czasami oba miasta).

dział na cztery grupy[7] – podejście syntetyzujące, produkcyjne, reformatorskie oraz organizacyjno-środowiskowe – jest jedynie sugestią ułatwiającą odnalezienie modeli funkcjonowania krytyki festiwalowej wobec tzw. święta polskiego kina.

Podejście syntetyzujące

Innymi słowy – najbardziej tradycyjny model relacjonowania Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Próba zbiorowego podsumowania stanu polskiej kinematografii na dany rok – przeglądu prezentowanych tytułów, ruchów artystycznych, idei stojących za wyświetlanymi na wielkim ekranie dziełami. O tym, że taki miał być skutek powołania do życia FPFF, świadczą zarówno tekst Andrzeja Cybulskiego, opublikowany na kilka miesięcy przed pierwszą edycją: „Gdańskie festiwale powinny […] stać się jednym z czynników kształtujących twórczość i recepcję kulturalną filmu polskiego" (Cybulski, 1973, s. 5), a także wspomnienie o początkach festiwalowego Gdańska przytaczane przez Jerzego Płażewskiego: „Kiedy walczyliśmy o festiwal filmów polskich (i to w wymiarze nie przytulnego i wiejskiego Łagowa, lecz dużego centrum kulturalnego) szło nam o to, by raz do roku pokazać wszystko interesujące, co w ubiegłym okresie zostało dokonane przez filmowców polskich" (Płażewski, 1987, s. 11).

„Film" prawie każdej edycji poświęcał przynajmniej jeden tekst syntetyzujący najważniejsze wydarzenia artystyczne. Przez lata zmieniał się rozkład akcentów. Pierwszy okres podsumowań programowych festiwalu skupiał się na nowości samego faktu istnienia imprezy i jej najgłośniejszych tytułach, czego kresem była trzecia edycja, w ramach której nie przyznano Złotych Lwów – co[8], jak sugerowała w swoim tekście Bożena Janicka, gdyby miało się powtórzyć, mogłoby hamować w przyszłości rozwój rodzimej kinematografii (Janicka, 1976, s. 20). Kolejny był związany z rodzącym się na oczach krytyki filmowej nurtem „moralnym", sygnalizowanym przez Zbigniewa Klaczyńskiego w tekście *Bilans z niewiadomymi* (Klaczyński, 1977b, s. 3–5). To okres, w którym podsumowania kolejnych edycji festiwalu potrafiły opierać się na polemice z konkretnymi tendencjami[9] czy na

[7] Niektóre teksty potrafiły łączyć w sobie dwa podejścia – z jednej strony podsumowywać oglądane dzieła, z drugiej wytyczać potencjalne ścieżki zmian systemowych i artystycznych.

[8] „Ta decyzja [o nieprzyznaniu Grand Prix – przyp. M.K.], na pozór formalna, ujawnia w istocie pewien sposób myślenia o filmie niezmiernie statyczny, nie do utrzymania w sytuacji, kiedy napierać będzie młode i żywe kino współczesne. Ów sposób myślenia zakłada bowiem taki model kina, w którym Grand Prix jest zarezerwowana dla dzieł niekwestionowanie pięknych i wielkich, mających związki z naszą współczesnością, ale z dostojnej perspektywy, słowem – reprezentacyjnych" (Janicka, 1976, s. 20).

[9] „Zrozumiała fascynacja kinem publicystycznym, które odegrało w Gdańsku rolę pierwszoplanową, nie powinna spychać w cień wielkich filmów-widowisk o aspiracjach uniwersalnych, tendencji – być może – jeszcze ważniejszej i bardziej doniosłej dla przyszłych losów kina jako sztuki oraz kina jako dyskursu na temat wartości fundamentalnych" (Dondziłło, 1979, s. 5).

próbie grupowania konkretnych tytułów i wyznaczania zakresów artystycznego funkcjonowania polskiej sztuki filmowej. Trzeci i ostatni okres wyznacza czas po przywróceniu funkcjonowania festiwalu w 1984 roku, po dwuletniej przerwie spowodowanej stanem wojennym. Większość artykułów skupiała się wówczas na przedstawieniu najważniejszych produkcji, ale i nakreśleniu – przeważnie negatywnego – obrazu kina w Polsce. Co jednak ważne, nawet w najbardziej surowych tekstach próbowano odnaleźć nadzieję na przyszłość. Jak u Oskara Sobańskiego, który przykładając do programu festiwalu kategorie zaproponowane przez Bożenę Janicką (podział na „żywe i martwe kino"), początkowo referował: „Aż dwadzieścia razy wychodząc z seansu zadawałem sobie pytanie: po co? To jest ogromny ciężar i nie dziwię się, że tylu obserwatorów pisało o gdańskim festiwalu w nastroju pesymistycznym", by zakończyć pełnym wiary przesłaniem: „w kinie polskim są ludzie, są siły i środki na przezwyciężenie kryzysu" (Sobański, 1985, s. 10–11).

Co ciekawe, niektórzy autorzy tekstów podsumowujących nie chcieli być jednocześnie recenzentami (świadomi, że prawie każdy film otrzyma bądź otrzymał już właściwą recenzję na łamach „Filmu"). Traktowali przestrzeń relacji z Gdańska nie jako pole do popisów ostrego pióra i rozlicznego oceniania, ale jako coś znacznie ważniejszego – szansę na wyłapanie prądów myślowych, na co w innym momencie prawdopodobnie zabrakłoby czasu bądź arkusza wydawniczego[10]. Niekiedy nie chcieli też nastawiać w określony sposób publiczności: „Celowo nie oceniam tych filmów od strony artystycznej, bo wszystkie dopiero wejdą na ekrany" (Dondziłło, 1979, s. 4), pisał Czesław Dondziłło, lata później zachęcając też czytelników do osobistej weryfikacji prezentowanych przez niego tez w kinie (Dondziłło, 1984, s. 17).

Oczywiście popularność podejścia syntetyzującego nie brała się wyłącznie z konceptu festiwalu w Gdańsku, ale zapewne także z publicystycznej praktyki – niezależnie od renomy wydarzenia audiowizualnego to właśnie publicystyczne podsumowanie jest zazwyczaj oczekiwaną od krytyka formą zdawania relacji z wyjazdu.

Podejście produkcyjne

Czasopismo „Film" poza relacjonowaniem wydarzeń krajowych i międzynarodowych oraz recenzowaniem konkretnych tytułów zajmowało się także in-

[10] Nie chcąc ekstrapolować ustaleń dotyczących „Filmu" na współczesny rynek krytyki filmowej, jako praktyk nie mogę nie zauważyć, że obecnie relacja z FPFF w Gdyni to często jedyna szansa na programową ocenę polskiej kinematografii w szerokim spektrum.

formowaniem widowni o realiach funkcjonowania rynku audiowizualnego. Na łamach periodyku publikowano wiadomości o kierunkach reform, drukowano manifesty, deklaracje, rozmawiano o przyszłości i ścieżkach zmian. Dlatego też poza podsumowaniami stylistycznymi tradycyjną częścią opisywania trójmiejskich zdarzeń były korespondencje z Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich[11]. Z wydarzenia towarzyszącego festiwalowi[12], w ramach którego dyskutowano o stanie polskiej kinematografii, spierano się na temat jakości powstałych dzieł, wzajemnie się rozliczano (a czasem gratulowano). Jak ujęła to Bożena Janicka, połączenie forum z projekcjami okazało się „podstawą sukcesu" (Janicka, 1976, s. 3) całej gdańskiej imprezy.

Teksty publikowane na łamach „Filmu" łączyły w sobie formułę stenograficzną – dowiadywaliśmy się, które osoby zabierały głos, jakie wygłoszono referaty i jakie osoby reprezentowały ośrodki władzy – oraz fragmenty opiniotwórcze, w których opisywano najważniejsze aspekty sytuacji rynkowej polskiej kinematografii. Relacje te stanowią istotne źródło wiedzy o forum i kształtowaniu dyskursu wobec zmian w kinie. A waga wydarzenia potrafiła być niebagatelna – zwłaszcza że, jak pisze kronikarz polskiego filmu Edward Zajiček, zdaniem niektórych „sierpień" filmowców wydarzył się właśnie w trakcie forum, w 1977 roku, gdy „przeciwstawili się polityce Janusza Wilhelmiego" (Zajiček, 2009, s. 270).

Nie było jednak tak, że autorzy tekstów za każdym razem stawali w pełni po stronie filmowców. Pozostając we wspomnianym 1977 roku, w relacji z forum autorstwa Zbigniewa Klaczyńskiego znajduje się wiele gorzkich słów dla poziomu dyskusji i stylu podejmowania tematów. Redaktor naczelny „Filmu" zastanawiał się, czy występujący przeczytali tekst uchwały Biura Politycznego KC PZPR o kinematografii, na który się powoływali: „Uchwała poświęca wiele miejsca sprawom młodzieży. Rozważając jednak – przykładowo – w jakich to okolicznościach film nasz pokazuje młodych, można by dojść do wniosku, że nie interesują go losy normalnej, pracującej lub uczącej się młodzieży. Aby młody Polak został bohaterem filmu, musi być złodziejem, bandytą, lub co najmniej – łajdakiem. Czy aby na pewno jest to zgodne z duchem owego dokumentu?" (Klaczyński, 1977a, s. 5).

Relacje z forum przyczyniały się także do budowania renomy i znaczenia FPFF. Dzięki forum festiwal w Gdańsku nie był już tylko miejscem przeglądu narodowego dorobku, ale stał się przestrzenią debaty, rokrocznie nagłaśnianej medialnie. Dodatkowo – w przeciwieństwie do filmów, które prędzej czy później

[11] A także z Międzynarodowego Seminarium Krytyki Filmowej (*O czym się mówiło* [1979] Janusza Zaremby) czy z seminarium zorganizowanego przez Klub Krytyki Filmowej SD PRL (tekst *Film a współczesność* [1987] Mariusza Miodka).

[12] Lektura tekstów wskazuje na ogromną wagę, jaką do wydarzenia przywiązywali publicyści „Filmu".

trafiały na ekrany kin (albo już były na nich wyświetlane[13]) – czytelnikowi nieobecnemu na wydarzeniu nie sposób było skontrastować własnego odbioru z narracją dziennikarską. A to, co wyjątkowe i niedostępne, potrafi właśnie budować najbardziej zachęcający do potencjalnego uczestnictwa w festiwalu filmowym.

O konieczności kontaktu kina z widzami przypomniała, podsumowując forum w jednej z festiwalowych relacji, Bożena Janicka: „co najmniej równie ważny [co dialog filmowcy–władza – przyp. M.K.] jest dialog filmu z widownią. Jeśli film przestanie markować rozmowę, a publiczność zechce znów wziąć w niej udział – kino wróci do życia" (Janicka, 1986, s. 5).

Podejście reformatorskie

We wspomnianą przeze mnie działalność na rzecz popularyzacji wiedzy o funkcjonowaniu rynku audiowizualnego na łamach „Filmu" zaangażowanych było wielu autorów, ale jeden z najbardziej wyrazistych głosów w debacie należał do Oskara Sobańskiego, który wielokrotnie sugerował własne koncepcje zmiany[14]. Nie powinno więc dziwić, że Sobański, relacjonując festiwal w Gdańsku, także podejmował tematy reformatorskie – informując chociażby o zaprezentowanej w trakcie festiwalowej konferencji „pracowników rozpowszechniania, filmowców i krytyków" (Sobański, 1980, s. 9) inicjatywie *Drugiego programu*[15]. W tekście uwidacznia się także misja autora towarzysząca podejmowaniu tematów dystrybucyjnych: „Brak mu [drugiemu programowi – przyp. M.K.] jednak jeszcze najważniejszego elementu: poparcia opinii społecznej. Dlatego publikując go na łamach «Filmu», liczymy na szeroki odzew Czytelników" (Sobański, 1980, s. 9). „Film" miał stać się miejscem uzyskania wsparcia czytelników (czy szerzej – społeczeństwa) dla przeprowadzenia reform.

[13] Festiwal w Gdańsku pokazywał zarówno produkcje już obecne na ekranach kin, jak i dzieła premierowe.

[14] Podobnie wyrazisty w kontekście telewizji był głos Krzysztofa Teodora Toeplitza, choć nie publikował on często na łamach „Filmu" (zob. Sitarski, 2024).

[15] Miał on być drugą sferą dystrybucji filmowej, dopełnieniem „programu pierwszego", czyli komercyjnej dystrybucji: „Jego fundamentem powinna stać się sieć kin przeznaczonych do wyświetlania filmów uznanych za tak ważne i cenne kulturowo, choć z racji trudnego odbioru nie mogące być przedmiotem eksploatacji komercyjnej […]. Kina te powinny działać samodzielnie (na przykład jako kina studyjne), a także służyć za bazę działalności DKF-ów i różnych «małych akademii filmowych»" (Sobański, 1980, s. 9).

Czasem pomysły reform dotyczyły samego festiwalu. Tak było w przypadku artykułu Jerzego Płażewskiego[16] *Do Gdańska cały polski dorobek!* (1987), napisanego na skutek zaprezentowania w 1986 roku w sekcji pozakonkursowej filmu *Piraci* (1986, reż. Roman Polański). Nestor polskiej krytyki sugerował utworzenie oddzielnej sekcji dla zagranicznych filmów polskich twórców[17]: „Drogi Komitecie Festiwalowy Gdańska! Formalnie zgłaszam wniosek takiej zmiany […], by oficjalnie wpisać w ramy Festiwalu przegląd polskich dokonań za granicą. Niech to będą filmy poza konkursem […], ale niech do obowiązków organizatorów należy rokrocznie ściąganie do Gdańska wszystkich płodów polskiego wysiłku za granicą" (Płażewski, 1987, s. 11). Płażewski za pośrednictwem swojego tekstu chciał także przypomnieć o potencjale reprezentacyjnym Gdańska – jako miejsca przybliżania osobom z zagranicy dokonań naszej kinematografii; nowa sekcja miałaby natomiast zdaniem autora wzmocnić wymiar koprodukcyjny i potencjał eksportowy rodzimej twórczości.

Zasady festiwalu za pośrednictwem apelu na łamach „Filmu" chciał zmieniać także reżyser Witold Leszczyński. W tekście *Refleksje inżyniera* autor pokazywanej i nagrodzonej w ramach dziewiątej edycji festiwalu *Konopielki* (1981) referował starania, które podjął na własną rękę, by projekcja wypadła jak najlepiej z punktu widzenia technicznego – wskazywał przy tym, że przełożyły się one na pozytywne reakcje widowni. *Refleksje…* są świadectwem złego stanu kopii wysyłanych na festiwal – oto skrajny przypadek: „brak startówek identyfikujących akty, akty pomieszane w pudełkach, porwana perforacja, kopia wysuszona tak, że pękała w palcach" (Leszczyński, 1984, s. 17). Do tego dochodzą ograniczenia sali projekcyjnej (zwłaszcza projektora), którym przed seansem próbował przeciwdziałać sam Leszczyński. Dlatego też reżyser zwracał się za pośrednictwem czasopisma do dyrektora PRF „Zespoły Filmowe" z prośbą o dopuszczenie do wyświetlania na festiwalu w Gdańsku kopii wzorcowych. Cel był jasny: jak najwyższa jakość – kluczowa zwłaszcza na festiwalu, którego jednym z celów miała być promocja – także międzynarodowa – rodzimego kina.

[16] Co ciekawe, oba odnotowywane przez FilmPolski.pl teksty Jerzego Płażewskiego dotyczące festiwalu w Gdańsku poruszały temat selekcji festiwalowej – pierwszy, powstały na fali pokazów pozakonkursowych nowych filmów m.in. Tadeusza Konwickiego czy Wojciecha Jerzego Hasa, opowiadał o tym, że filmowcy nie powinni mieć możliwości wycofania swoich filmów z Konkursu Głównego (Płażewski, 1984, s. 11).

[17] Warto podkreślić, że obecnie Festiwal Polskich Filmów Fabularnych prezentuje takie filmy w sekcji Polonica.

Podejście organizacyjno-środowiskowe

Ostatnie z sygnalizowanych podejść skupia się na życiu festiwalowym. Obecnie wątki autobiograficzne w krytyce filmowej odnotowywane są znacznie częściej, ale przydarzały się już w okresie PRL. Bożena Janicka w tekście *Na progu* obrazowo kreśliła wygląd okolicy Stoczni Gdańskiej mijanej po drodze do kina (Janicka, 1981, s. 3), Tadeusz Sobolewski opisywał swoje pełne refleksji filmowych spacery w *Przejściu podziemnym w Gdańsku* (Sobolewski, 1981, s. 7), a Jerzy Górzański referował funkcjonalność sali projekcyjnej NOT (Górzański, 1981, s. 7).

Podejście nie ograniczało się jedynie do elementów narracyjnych. Było obecne od samego początku – choćby w relacjach dotyczących bazy noclegowej, będącej jednym z największych problemów pierwszych edycji festiwalu w Gdańsku. Opóźnienie w oddaniu hotelu Heweliusz (Sobański, 1977, s. 2), który według wstępnych deklaracji miał stać się centrum noclegowym, powodowało, że w tamtym okresie festiwalowicze byli rozproszeni na terenie całego Trójmiasta, w tym po domach akademickich. Lektura tekstów o festiwalu na łamach „Filmu" jest więc nie tylko źródłem informacji o ewolucji programowej poszukującego własnej tożsamości wydarzenia, ale także świadectwem długiej drogi powstawania samego Heweliusza – zwieńczonej oddaniem budynku do użytku w 1979 roku.

Choć łamy „Filmu" pozostawały zazwyczaj w stosunku do imprezy łagodne i szczędziły festiwalowi szyderstw, należy wspomnieć o dyptyku artykułów z 12. i 13. edycji podejmujących kwestię… ubioru osób uczestniczących w wydarzeniu. Temat rozpoczął Czesław Dondziłło, referując powrót z Gdyni i spotkanie ze znajomą dziennikarką. W tekście *Bylejakość* przytaczał jej pytanie: „Jakież to święto polskiego filmu, kiedy najważniejsi goście olewają je już na dzień dobry za pomocą samego wyglądu" (Dondziłło, 1988, s. 5). Co jednak ważniejsze, autor, relacjonując poglądy rozmówczyni, podkreślał znacznie kinowego „nimbu", którego „nikt już nie respektuje i nie pilnuje" (Dondziłło, 1988, s. 5). To bodaj pierwszy raz, gdy w kontekście FPFF na łamach „Filmu" pojawia się tak mocno zaakcentowana waga festiwalowego „splendoru"[18], by skorzystać z tytułu książki Ewy Szponar. Aspektu jakoby kreującego wyjątkowość wydarzenia, jego niezwykłość. Tezom z tekstu Dondziłły wtórował felieton Ewy Kot *Takty i nietakty* opublikowany po edycji 13., w którym autorka krytycznie opisuje obecną na festiwalu młodzież, zarzucając, że stał się on „lokalnym przeglądem dla młodocianych

[18] Jako autor pozwalam sobie, na marginesie, wyrazić sceptycyzm wobec takiego wymuszonego sposobu kreowania kultury festiwali filmowych.

entuzjastów kina noszących rozciągnięte swetry i nieświeże skarpety" (Kot, 1988, s. 15). Jest to tekst znacznie bardziej radykalny – autorka krytykuje w nim ubiór Bogusława Lindy, absencje na pokazie Krzysztofa Zanussiego, a ponadto uważa, że sposób ubierania się uczestników wskazuje na „prowincjonalność" Wydarzenia podobnie zresztą jak poziom techniczny[19]. Choć należy tu powtórnie zaznaczyć: – oba teksty (zwłaszcza felieton Kot) odbiegają od konwenansów relacjonowania festiwalu.

Podsumowanie

Niezależnie od podejść i postaw krytycznych wobec festiwalu w Gdańsku lekturze artykułów towarzyszy zrozumienie wagi i istoty wydarzenia[20]. Stało się ono bowiem impulsem do spotkania środowiska, do rokrocznego podsumowania dokonań rodzimej kinematografii, do wymiany myśli i spostrzeżeń także między samymi przedstawicielami krytyki filmowej – będącej ważną częścią każdego festiwalowego wydarzenia; od seansów przez konferencje po forum.

Łamy „Filmu" pozostawały otwarte na wielogłos opinii i refleksji wobec festiwalu. Niezmiennie jednak tę ideę wspierały – raz wręcz apelując o jej kontynuowanie (tekst *Czy będzie gdański festiwal* [1981]). Być może – pozwalając sobie ekstrapolować PRL-owski pogląd na czasy współczesne – takie właśnie powinno być stanowisko wobec FPFF również obecnie. Może nie należy zastanawiać się, „czy FPFF w Gdyni jest nam potrzebny", a „jaki FPFF w Gdyni jest nam potrzebny"?

Mnogość publikacji na temat festiwalu i debat przez niego wywołanych, a trafiających do czytelników „Filmu" za pośrednictwem tekstów, istotnie przyczyniała się do budowania znaczenia samego wydarzenia. Przeglądając badane wydania, nie sposób nie dostrzec, jak istotnym tematem dla redakcji festiwal w Gdańsku stał się już od chwili narodzin i jak ważnym miejscem pozostał przez wszystkie 13 badanych edycji.

Wieńczę ten tekst nadzieją, że Festiwal Polskich Filmów Fabularnych pozostanie równie ważnym tematem dla wszystkich redakcji filmowych w Polsce przez kolejne 50 edycji jak dla redakcji „Filmu" przez pierwsze 13.

[19] „Szczyt technicznej niedoskonałości Festiwal osiągnął w czasie projekcji filmu Wiesława Saniewskiego *Dotknięci*. Za ekranem kinowym startował co chwila odrzutowy samolot, skutecznie uniemożliwiając wysłuchanie do końca pozostałych szmerów i trzasków. Projekcję przerwano, a w festiwalowej gazecie ukazał się protest filmowców" (Kot, 1988, s. 15).

[20] Czasem akcentowane w samej treści: „Ale czegokolwiek by się nie mówiło o tegorocznym Gdańsku, taki przegląd rodzimych filmów jest potrzebny, bo to święto kinematografii, swoiste dożynki, czy fiesta, jak to określił Janusz Majewski, prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich" (Dondziłło, 1984, s. 3); „Festiwal w Gdańsku sprostał zamierzeniom" (Płażewski, 1987, s. 11).

Bibliografia

Adamczak, M. (2014). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Cybulski, A. (1973). *Gdańsk zaprasza*. „Film", nr 46.

Czy będzie gdański festiwal (1981). „Film", nr 30.

Dondziłło, C. (1978). *Wstęp do dyskusji*. „Film", nr 40.

Dondziłło, C. (1979). *W stronę współczesności*. „Film", nr 41.

Dondziłło, C. (1984). *Mieszanka po polsku*. „Film", nr 44.

Dondziłło, C. (1988). *Bylejakość*. „Film", nr 14.

Gdańsk, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych (2025). https://filmpolski.pl/rec/index.php/rec/17969_9738/1 [dostęp: 30.03.2025].

Gdańsk, Ogólnopolski Festiwal Polskich Filmów Fabularnych (2025). https://filmpolski.pl/rec/index.php/rec/96358_9738/1 [dostęp: 30.03.2025].

Gdynia, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych (2025). https://filmpolski.pl/rec/index.php/rec/56722_9738/1 [dostęp: 30.03.2025].

Górzański, J. (1981). *Herbata w kapoku*. „Film", nr 46.

Janicka, B. (1976). *Program czeka za drzwiami*. „Film", nr 39.

Janicka, B. (1981). *Na progu*. „Film", nr 41.

Janicka, B. (1986). *Powrót do życia?*. „Film", nr 40.

Janicka, B. (1988). *To tylko kino*. „Film", nr 41.

Kot, E. (1988). *Takty i nietakty*. „Film", nr 44.

Klaczyński, Z. (1977a). *Baczcie na scenarzystów!*. „Film", nr 39.

Klaczyński, Z. (1977b). *Bilans z niewiadomymi*. „Film", nr 41.

Leszczyński, W. (1984). *Refleksje inżyniera*. „Film", nr 46.

Miodek, M. (1987). *Film a współczesność*. „Film", nr 43.

Płażewski, J. (1984). *„Poza konkursem"*. „Film", nr 50.

Płażewski, J. (1987). *Do Gdańska cały polski dorobek!*. „Film", nr 11.

Sitarski, P. (2024). *Intelektualista totalny – Krzysztof Teodor Toeplitz i telewizja*, [w:] B. Giza, P. Zwierzchowski (red.), *Krzysztof Teodor Toeplitz*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

sob. (1979). *Gdański maraton*. „Film", nr 33.

Sobański, O. (1977). *Po raz czwarty*. „Film", nr 36.

Sobański, O. (1980). *Drugi program*. „Film", nr 31.

Sobański, O. (1985). *Metodą poetyckiego skrótu*. „Film", nr 45.

Sobolewski, T. (1981). *Przejście podziemne w Gdańsku*. „Film", nr 44.

Szponar, E. (2022). *Fabryka splendoru. Światowe festiwale filmowe.* Wołowiec: Czarne.

Zajiček, E. (2009). *Poza ekranem. Kinematografia polska 1896–2005*. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich.

Zaremba, J. (1979). *O czym się mówiło.* „Film", nr 41.

Abstract

The article analyses how the Polish Film Festival in Gdańsk (and Gdynia) was presented in the cultural magazine *Film* during the period of Polish People's Republic. It focuses on the first thirteen iterations of the Festival. The article is based on select pieces from *Film* and examines the various ways in which film critics wrote about the event, from attempts to provide an overview of the state of Polish cinematography to efforts to reform the Festival through proposals articulated in the magazine. It also highlights the usefulness of movie reception analysis in festival studies.

Słowa kluczowe: Krytyka filmowa, Film, recepcja, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych

Keywords: Film criticism, film, reception, Polish Film Festival

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

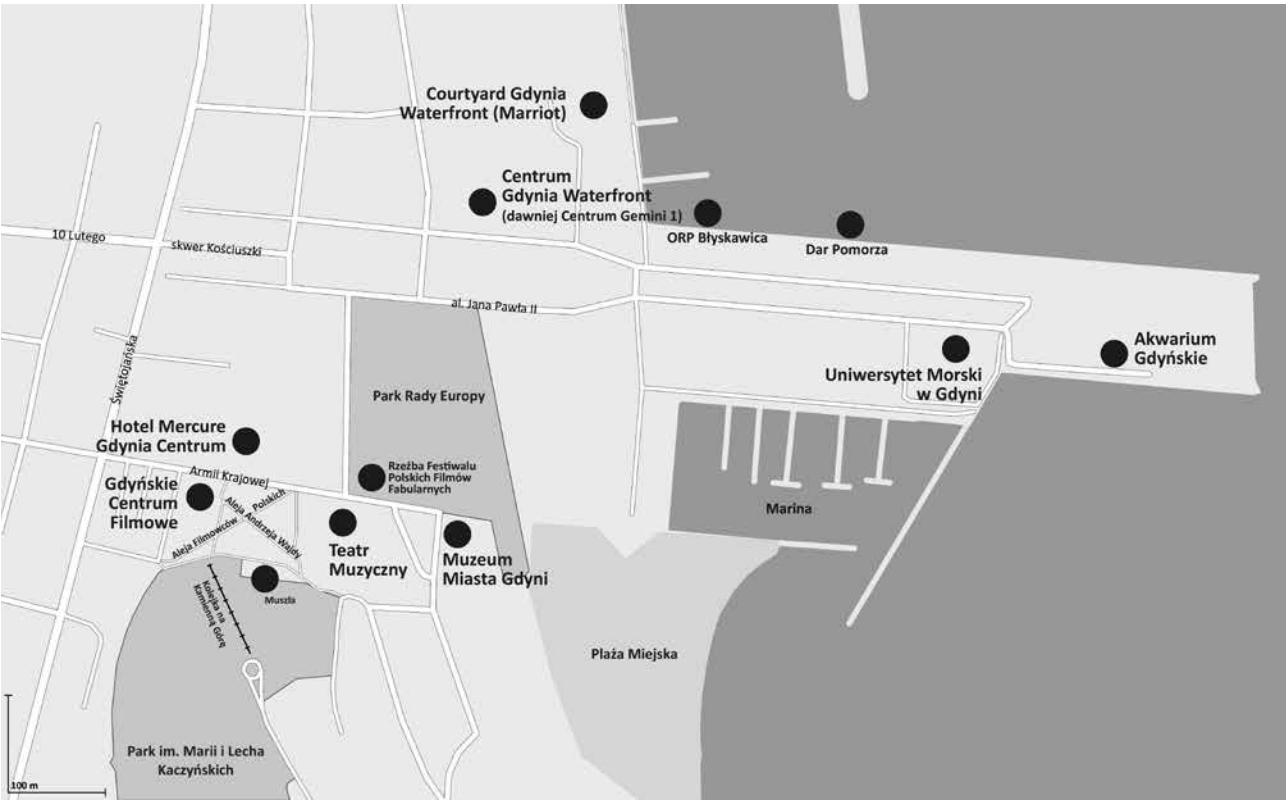
miasto, jego kreatywność, gospodarka. Wzrasta poziom i jakość życia" – mówił z okazji 40-lecia FPFF prezydent Gdyni (Wróblewska, red., 2015, s. 289). Nie były to wcale gołosłowne, kampanijne hasła, ale w gruncie rzeczy nieświadomie realizowane założenia koncepcji „miast kreatywnych" (Landry, 2013). Nieświadomie, 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

Panoptikum 2025, 33: 60-79 https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.05

Krzysztof Stachowiak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002 -1257-4090

Malwina Balcerak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-1050-0514

Festiwal filmowy jako doświadczenie. Uczestnictwo, przestrzeń i lokalny wymiar Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni

Wprowadzenie

Współczesne wydarzenia kulturalne, zwłaszcza festiwale, coraz częściej postrzegane są nie tylko jako element oferty artystycznej czy turystycznej, lecz jako złożone zjawiska społeczne, ekonomiczne i przestrzenne. Ich znaczenie wykracza poza funkcję rozrywkową czy promocyjną, stają się istotnym narzędziem kształtowania doświadczeń, tożsamości i relacji z miejscem. B. Joseph Pine i James H. Gilmore (1999) zaproponowali ideę gospodarki doświadczeń, jako kolejny etap ewolucji gospodarki po gospodarce towarów i usług, w której kluczowym produktem staje się niezapomniane przeżycie. W tym ujęciu wydarzenia, w szczególności festiwale, nie są tylko usługą czy produktem kulturalnym, ale przede wszystkim platformą do tworzenia intensywnych i osobistych doświadczeń uczestników. Taka perspektywa otwiera nowe możliwości

interpretacyjne, pozwalając analizować festiwale nie tylko jako wydarzenia czasowe, lecz jako przestrzenie współtworzenia znaczeń, emocji i wartości, również w wymiarze ekonomicznym i przestrzennym.

Do tej perspektywy nawiązuje również Jacek Schindler (2019), który proponuje krytyczne spojrzenie na relacje między kulturą a gospodarką z punktu widzenia gospodarki doświadczeń. Zwraca on uwagę, że doświadczenie – jako przedmiot konsumpcji – nabiera dziś charakteru wartości ekonomicznej, stając się jednocześnie mechanizmem transformacji jednostkowych tożsamości. W ujęciu badacza wydarzenia kulturalne funkcjonują jako przestrzenie intensywnego urynkowienia przeżyć, w których splatają się elementy estetyczne, emocjonalne i ekonomiczne. Oznacza to, że uczestnictwo w festiwalu nie ogranicza się do odbioru oferty artystycznej, lecz staje się formą uwewnętrznionej konsumpcji symbolicznej, zorientowanej na kreowanie sensów i doznań podporządkowanych logice rynku.

Zastosowanie koncepcji gospodarki doświadczeń do analizy festiwali filmowych znajduje silne uzasadnienie teoretyczne i praktyczne. Jak zauważa Trine Bille (2012), choć nie wszystkie sektory gospodarki doświadczeń rozwijają się równomiernie, to właśnie kino, turystyka i rozrywka należą do najbardziej dynamicznych. Donald Getz i Stephen J. Page (2016) wskazują natomiast, że festiwale stanowią uprzywilejowane przestrzenie kreowania intensywnych i zróżnicowanych doświadczeń, co czyni tę perspektywę szczególnie przydatną w badaniach wydarzeń filmowych. Gospodarka doświadczeń pozwala uchwycić, w jaki sposób festiwal staje się nośnikiem emocji, znaczeń i wartości – zarówno dla uczestników, jak i dla miasta gospodarza.

Jednocześnie należy zachować krytyczną ostrożność wobec niektórych założeń tej koncepcji. Jak zauważają Getz i Page (2016) oraz Emma Pett (2021), gospodarka doświadczeń, wywodząca się z paradygmatu neoliberalnego, często upraszcza złożoność procesów kulturowych, koncentrując się na komercyjnych aspektach przeżycia i marginalizując rolę twórczego udziału, lokalnych kontekstów i nierówności dostępu. W przypadku wydarzeń filmowych doświadczenie nie jest jedynie „produktem" do sprzedaży, ale także przestrzenią negocjacji tożsamości, relacji społecznych i estetycznych form partycypacji, których wartości nie zawsze dają się przeliczyć na parametry rynkowe. Dlatego analiza festiwalu filmowego wymaga nie tyle prostego zastosowania koncepcji Pine'a i Gilmore'a (1999), ile jej refleksyjnej adaptacji – z uwzględnieniem kontekstu kulturowego, instytucjonalnego i przestrzennego.

Celem artykułu jest konceptualne powiązanie modelu gospodarki doświadczeń z refleksją nad przestrzenią festiwalową, rozumianą nie tylko jako tło wy-

darzenia, lecz jako aktywny współtwórca znaczeń, emocji i praktyk miejskich. Dodatkową uwagę poświęcono krytycznej adaptacji koncepcji gospodarki doświadczeń, podkreślając zróżnicowanie przeżyć festiwalowych oraz ich rolę w kształtowaniu wartości symbolicznych i ekonomicznych miejsca.

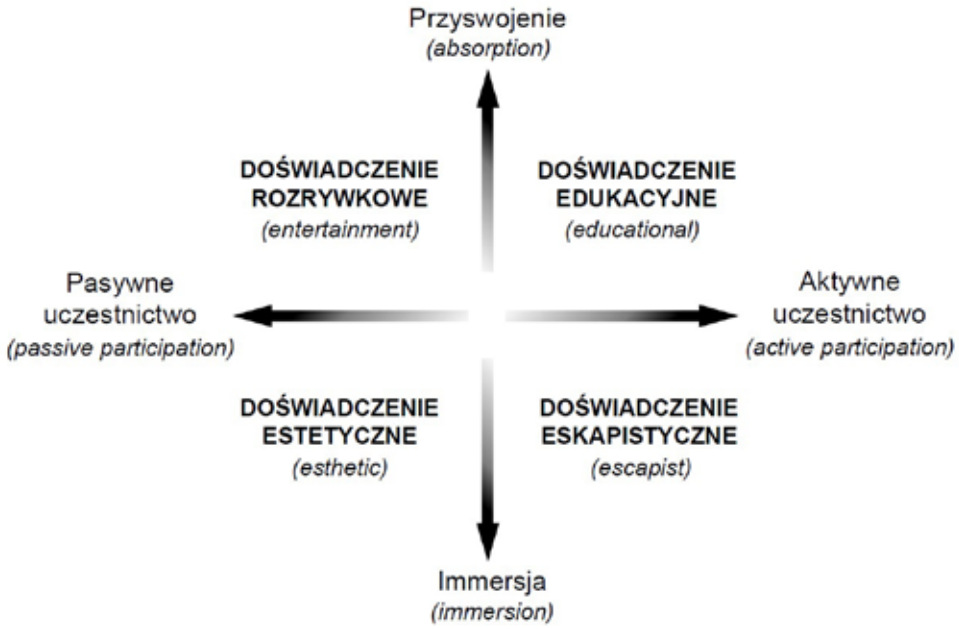
Aby zrealizować ten cel, artykuł podejmuje refleksję nad sposobami doświadczenia wydarzenia kulturalnego w ujęciu gospodarki doświadczeń, koncentrując się na czterech wymiarach zaproponowanych przez Pine'a i Gilmore'a (1999) – rozrywkowym, edukacyjnym, estetycznym oraz eskapistycznym – oraz ich znaczeniu dla lokalnych procesów przestrzennych i ekonomicznych. Przedmiotem zainteresowania jest Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni – jako studium przypadku umożliwiające zbadanie relacji między jakością doświadczenia uczestników a przeobrażeniami miejskimi i zachowaniami konsumenckimi.

W artykule postawiono następujące pytania badawcze:

1. W jaki sposób uczestnicy doświadczają poszczególnych wymiarów festiwalu – rozrywkowego, edukacyjnego, estetycznego i eskapistycznego – oraz jakie motywacje i praktyki są z nimi związane?
2. W jaki sposób festiwalowe doświadczenie wpływa na styl uczestnictwa i codzienne praktyki uczestników w przestrzeni miejskiej?
3. Jak uczestnicy postrzegają i oceniają przestrzeń festiwalową w Gdyni oraz jej wpływ na odbiór wydarzenia?

Koncepcja gospodarki doświadczeń – ramy teoretyczne

W ostatnich dekadach obserwujemy przesunięcie akcentów w analizie współczesnych wydarzeń – od badań nad ich treścią i formą organizacyjną ku refleksji nad przeżyciem odbiorcy. Jednym z najbardziej wpływowych ujęć tego zwrotu jest koncepcja gospodarki doświadczeń, sformułowana przez Pine'a i Gilmore'a (1999), którzy postulują, że dominującą wartością w gospodarce postindustrialnej staje się nie produkt czy usługa, lecz starannie zaprojektowane, angażujące i zapamiętywalne doświadczenie. Wydarzenia, a szczególnie festiwale, stanowią w tym kontekście uprzywilejowaną formę ekspresji tej logiki, będąc jednocześnie narzędziem oraz nośnikiem przeżyć indywidualnych i zbiorowych. Model ten opiera się na dwóch osiach – aktywności uczestnika oraz rodzaju zaangażowania – które wyznaczają cztery wymiary doświadczenia: rozrywkowe, edukacyjne, estetyczne i eskapistyczne (ryc. 1).



Ryc. 1. Model czterech wymiarów doświadczenia
Źródło: opracowanie własne na podstawie: Pine i Gilmore (1999, s. 45)

Wymiar doświadczenia rozrywkowego odnosi się do biernego uczestnictwa, którego głównym celem jest zapewnienie przyjemności oraz zaangażowanie uwagi odbiorcy poprzez atrakcyjne bodźce zmysłowe (Pine i Gilmore, 1999). W kontekście festiwalu filmowego dotyczy to przede wszystkim seansów, koncertów i wydarzeń artystycznych, które oferują uczestnikom możliwość zrelaksowania się i emocjonalnego zaangażowania. Choć rola odbiorcy pozostaje głównie obserwacyjna, istotne jest, aby projektowane elementy wydarzenia wzmacniały pozytywne przeżycia i budowały przywiązanie do festiwalu.

Wymiar doświadczenia edukacyjnego opiera się na aktywnym zaangażowaniu uczestnika w proces zdobywania wiedzy i rozwijania kompetencji. Festiwal staje się w tym ujęciu przestrzenią nie tylko odbioru treści, lecz także interakcji, poprzez warsztaty, spotkania z twórcami czy panele dyskusyjne. Tego rodzaju działania sprzyjają samodzielnemu odkrywaniu, pogłębianiu wiedzy oraz tworzeniu wartości edukacyjnej zarówno dla jednostek, jak i dla wspólnoty.

Doświadczenie estetyczne odnosi się do biernego, lecz immersyjnego zanurzenia uczestnika w atmosferze wydarzenia, kształtowanej przez bodźce wizualne, dźwiękowe i przestrzenne. W przypadku festiwalu filmowego estetyka prze-

jawia się m.in. w scenografii, lokalizacji oraz aranżacji przestrzeni, które budują unikalny klimat i wzmacniają emocjonalny odbiór całości wydarzenia.

Doświadczenie eskapistyczne (związane z ucieczką od codzienności) wiąże się z aktywnym uczestnictwem i głębokim zanurzeniem w alternatywną rzeczywistość wydarzenia. Uczestnik staje się współtwórcą przeżycia, co umożliwia mu oderwanie się od codzienności i doświadczenie intensywnych emocji. Jak podkreślają Pine i Gilmore (1999, s. 50), „uczestnicy stają się aktorami, mającymi wpływ na rzeczywisty przebieg wydarzenia". Doświadczenie eskapistyczne pozwala uczestnikowi uciec od codzienności poprzez pełne, fizyczne i emocjonalne zanurzenie w alternatywnej rzeczywistości wydarzenia. W festiwalach filmowych może to obejmować elementy interaktywne, takie jak możliwość udziału w spontanicznych działaniach, interakcje z innymi uczestnikami czy udział w wydarzeniach towarzyszących, które umożliwiają aktywne kształtowanie wspólnej narracji.

W odniesieniu do wydarzeń kulturalnych, a zwłaszcza festiwali, Getz i Page (2016) rozwijają koncepcję gospodarki doświadczeń, akcentując znaczenie angażowania uczestników w opisane wcześniej wymiary przeżycia. Jednocześnie podkreślają, że to nie sama forma organizacyjna, lecz starannie zaprojektowane środowisko wydarzenia umożliwia pełne zaangażowanie, emocjonalną intensywność i oderwanie od codzienności. Wydarzenia te funkcjonują jako przestrzenie liminalne, symbolicznie lub rytualnie wyodrębnione z codziennego życia – w których uczestnicy mogą doświadczyć „innego świata" (Getz i Page, 2016, s. 230), zawieszając codzienne role społeczne i uczestnicząc w przeżyciu o wyjątkowym charakterze. Projektowanie wydarzenia polega na budowaniu symbolicznej oprawy – przestrzennej i narracyjnej – która wzmacnia zanurzenie i sprzyja „efektowi odłączenia". Jak zaznaczają autorzy, każde doświadczenie ma charakter subiektywny i wewnętrzny – „każde wydarzenie będzie doświadczeniem unikalnym dla danej osoby, ponieważ doświadczenia są wewnętrznymi stanami psychologicznymi" (Getz i Page, 2016, s. 11).

Nie bez znaczenia pozostaje także fizyczna lokalizacja wydarzenia, która w istotny sposób wpływa na to, jak uczestnicy przeżywają festiwal. Potwierdza to badanie Marian H. Wooten i Williama C. Normana (2008), w którym wykazano, że uczestnicy przypisywali większe znaczenie miejscu festiwalu niż samej jego tematyce. Wynik ten sugeruje, że otoczenie nie może być traktowane jako element drugorzędny wobec zagadnień związanych z wydarzeniem, lecz że oba te składniki, przestrzeń i treść, współtworzą atrakcyjność festiwalu oraz budują jego znaczenie symboliczne. Sceneria ma zdolność nie tylko wzmacniania narracji tematycznej, ale także samodzielnego generowania znaczeń oraz wartości

emocjonalnej dla odbiorców. W tym kontekście Getz i Page (2016) argumentują, że przestrzeń, w której odbywa się wydarzenie, może być kluczowym czynnikiem kształtującym doświadczenie uczestnika i powinna być postrzegana jako integralny element projektowania wydarzeń festiwalowych.

Wszystkie te elementy, tj. projektowanie przestrzeni, symboliczne oddzielenie od codzienności, emocjonalne zaangażowanie, prowadzą do generowania wartości emocjonalnej, która jest jednym z najważniejszych efektów udanego wydarzenia. Doświadczenie festiwalowe może prowadzić do zmiany w sposobie postrzegania siebie (*personal transformation*) lub otoczenia, ale także do długofalowego wpływu na relacje uczestników z miastem czy regionem, w którym wydarzenie się odbywa (Getz i Page, 2016, s. 353–356). W ten sposób liminalność wydarzeń staje się nie tylko narzędziem do budowania przeżyć, ale również potencjalnie silnym impulsem dla przemian społecznych, przestrzennych i ekonomicznych, będących rezultatem budowania relacji uczestników z przestrzenią i wspólnotą lokalną.

Doświadczenie festiwalowe – szczególnie wtedy, gdy jest pozytywne i angażujące – może wpływać na decyzje uczestników: sprzyjać wydłużaniu pobytu, korzystaniu z lokalnych usług czy budowaniu lojalności wobec miejsca i wydarzenia (Getz i Page, 2016). Jak pokazali Dwayne A. Baker i John L. Crompton (2000), postrzegana jakość wydarzenia, zwłaszcza jego walory emocjonalne i rozrywkowe, znacząco oddziałuje na zamiar powrotu, rekomendacje i akceptację wyższych kosztów uczestnictwa – nawet gdy nie wszystkie elementy wydarzenia są oceniane najwyżej. W rezultacie doświadczenie to może generować lokalne efekty gospodarcze i wzmacniać długofalowe związki uczestników z miastem.

Choć koncepcja gospodarki doświadczeń Pine'a i Gilmore'a (1999) stała się ramą interpretacyjną powszechnie wykorzystywaną w analizie wydarzeń kulturalnych, warto zwrócić uwagę na jej ograniczenia. Jak zauważa Pett (2021), która analizuje kino jako przestrzeń doświadczeniową i bada różnorodne formy uczestnictwa w wydarzeniach filmowych, model ten – zakorzeniony w podejściu marketingowym – nie w pełni oddaje złożoność przeżyć odbiorców w kontekstach kulturowych i przestrzennych. Wskazuje ona, że kino i jego praktyki należały do gospodarki doświadczeń na długo przed ukonstytuowaniem tej koncepcji jako narzędzia analitycznego. Co więcej, Pine i Gilmore (1999) koncentrują się na „projektowaniu" doświadczenia, pomijając często oddolne, spontaniczne i społecznie zakorzenione formy uczestnictwa, które wymykają się prostemu modelowi absorpcji i immersji. Dlatego w analizie wydarzeń takich jak festiwale filmowe, w których łączą się sfery komercyjne, artystyczne i wspólnotowe, bardziej adekwatne wydaje się refleksyjne i krytyczne podejście

do tej koncepcji – uwzględniające różnorodność praktyk uczestnictwa, nierówności w dostępie oraz kontekst lokalny.

Metody i źródła danych

Aby odpowiedzieć na postawione pytania badawcze przeprowadzono badanie jakościowe, czyli indywidualne wywiady pogłębione (IDIs – *individual in-depth interviews*). Metoda ta polega na bezpośredniej interakcji między respondentem a prowadzącym wywiad, który nadaje rozmowie ogólny kierunek, kładąc szczególny nacisk na konkretne tematy poruszane przez respondenta (Babbie, 2003). Dzięki temu służy ona zbieraniu informacji jakościowej – pozwala na ustalenie zjawisk, które umknęłyby podczas badania narzędziem standaryzowanym (Kotus, 2001). Wywiady charakteryzują się dużą elastycznością – respondent jest zachęcany do swobodnego opisywania swoich doświadczeń, a pytania mogą być zadawane w różnej kolejności lub formułowane w sposób dostosowany do przebiegu rozmowy.

W ramach badania przeprowadzono 59 indywidualnych wywiadów pogłębionych wśród uczestników 49. edycji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w dniach 23–28 września 2024 roku. Scenariusz wywiadów obejmował siedem głównych kategorii tematycznych. W niniejszym artykule przedstawiono wyniki dotyczące trzech z nich:

1. Roli festiwalu fimowego w życiu uczestników.
2. Organizacji wydarzenia.
3. Wpływu festiwalu na miasto.

Wśród respondentów liczniejszą grupę stanowiły kobiety, których było 40. Zdecydowana większość uczestników (85%) posiadała wyższe wykształcenie. Największą grupę stanowili respondenci w przedziale 46–55 lat (30,5%), a najmniejszą osoby powyżej 55. roku życia (10,2%). W przedziale 18–25 lat znajdowało się 10 respondentów (16,9%), natomiast w grupie 26–35 lat – 15 osób (25,4%). Znacząca większość uczestniczących w badaniu to osoby pracujące (83,1%), przy czym w próbie znalazły się również osoby uczące się (11,9%), emeryci i renciści (3,4%) oraz jedna osoba niepracująca.

Zebrany materiał został poddany analizie jakościowej, obejmującej cztery etapy. W pierwszej kolejności dokonano identyfikacji wątków tematycznych zgodnych z pytaniami badawczymi. Następnie opracowano zestaw kodów i przypisano je do poszczególnych wypowiedzi. Kodowanie polegało na kategoryzowaniu tekstu poprzez wyodrębnienie spójnych znaczeniowo segmentów odpowiadających okre-

ślonym tematom badawczym (Gibbs, 2011). Do analizy treści odpowiedzi posłużył program Weft QDA.

Doświadczenie festiwalowe i jego wpływ na rozwój lokalny: wyniki badań

W tej części artykułu przedstawione zostaną wyniki przeprowadzonych indywidualnych wywiadów pogłębionych, dotyczące tego, w jaki sposób uczestnicy Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni doświadczają czterech kluczowych wymiarów doświadczenia festiwalu: rozrywkowego, edukacyjnego, estetycznego oraz eskapistycznego (ucieczki od codzienności). Celem tej części jest uchwycenie, jak te różnorodne aspekty wydarzenia są postrzegane i przeżywane przez uczestników oraz jakie motywacje kierują ich obecnością i aktywnością w przestrzeni festiwalowej. Analiza koncentruje się zarówno na indywidualnych narracjach, jak i powtarzających się wzorcach praktyk, pozwalając zrozumieć, w jaki sposób festiwal funkcjonuje jako wielowymiarowe doświadczenie kulturowe. W analizie wypowiedzi uczestników przyjęto perspektywę skoncentrowaną na przeżywaniu wydarzenia. Doświadczenie festiwalowe traktowane jest tu jako dynamiczna konfiguracja wrażeń, emocji i praktyk, które mogą przybierać różne formy, od biernego odbioru po głębokie zaangażowanie i uczestnictwo. Przestrzeń festiwalu rozumiana jest jako aktywne środowisko współtworzenia tych przeżyć.

Doświadczenie rozrywkowe

Przeprowadzone w 2023 roku badania dotyczące profilu uczestnika festiwalu filmowego w Gdyni (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, 2024) wskazały, że średnio ogląda on podczas tej imprezy ok. 6,8 filmu, spędzając na festiwalu średnio prawie cztery dni. Pokazuje to, że osoby uczestniczące w gdyńskim festiwalu wykazują się dużą aktywnością przez cały czas jego trwania. FPFF w Gdyni, jako jedna z największych imprez filmowych w Polsce, posiada stałą grupę uczestników, ale potrafi przyciągnąć także nowych widzów. Wielu uczestników ceni festiwal za szeroki wybór filmów, w tym produkcje, które trudno zobaczyć w kinach. Tego rodzaju intensywne, choć niekoniecznie refleksyjne uczestnictwo wskazuje na dominację funkcji rozrywkowej – festiwalowicze skupiają się na odbiorze treści i czerpaniu przyjemności z kontaktu z kulturą. Festiwal staje się dla nich źródłem emocji, relaksu i ucieczki od codziennych obowiązków. Inni traktują wydarzenie jako stały element corocznych planów, co obrazują poniższe wypowiedzi:

> Ogólnie jestem z Gdyni i od dziecka […] chodziliśmy na festiwal. To była taka tradycja. Rok szkolny się zaczynał i szliśmy przeważnie na krótkie

> metraże, [na] filmy dla dzieci. Potem jakoś w liceum też zawsze się chodziło i potem już przez moją przyjaciółkę, która była w klasie filmowej. Kupiła mi akredytację, i tak się wkręciłam, [że] już od kilku lat chodzę. […] Można powiedzieć, że kultywuję tę tradycję chodzenia na festiwal (R11[1]: kobieta, 46–55 lat).

> Dla mnie to jest już jakiś taki […] rytuał i myślę, że gdzieś tam w najbliższych latach się to nie zmieni, więc […] to jest taka moja tradycja. Ja się zawsze śmieję, że nie obchodzę żadnych świąt poza festiwalem w Gdyni (R5: mężczyzna, 36–45 lat).

> To już jest taka świecka tradycja. Przyjeżdżam tutaj prawie od 15 lat. [Z] blisk[a], bo z Gdańska. Ale filmy i kultura zawsze były czymś […], co mnie interesowało (R16: kobieta, 46–55 lat).

Festiwal jawi się w tych wypowiedziach jako czas szczególny, odmienny od codziennego rytmu, symbolicznie wyodrębniony, a udział w imprezie pełni funkcję regularnie powtarzanego rytuału. To pokazuje trwałe przywiązanie i postrzeganie FPFF jako znaczącego punktu odniesienia w życiu uczestnika. Niektórzy traktują festiwal jako przedłużenie wakacji lub ważny punkt w swoim kalendarzu kulturalnym. Starsi widzowie doceniają możliwość aktywnego uczestnictwa w kulturze po przejściu na emeryturę. Dla części widzów to także okazja do nadrobienia zaległości z polskiego kina, z którym na co dzień mają mniejszy kontakt. Tego rodzaju przywiązanie do formy może jednak wzmacniać przewidywalność przeżycia, ograniczając potencjał festiwalu do bycia przestrzenią kontestacji czy innowacji społeczno-kulturowej (por. Pett 2021).

Gdyńska impreza oferuje różnorodne filmy fabularne twórców z całego kraju, łącząc tradycję z nowoczesnym kinem. Przeprowadzone badania wskazały jednak, że niektórzy widzowie chcieliby większej różnorodności w repertuarze, zwłaszcza większej obecności kina gatunkowego, filmów takich jak thrillery, kryminały czy komedie, na co wskazuje m.in. jeden z respondentów:

> Oczekuję czegoś, czego tutaj chyba nie ma i ostatnio w ogóle jest bardzo mało. Myślę, że na festiwalu i w ogóle w kinie polskim jest za mało dobrego kina gatunkowego. […] Mam na myśli thriller, mam na myśli kryminał, mam na myśli komedię. Takie filmy na festiwalach też zdobywają nagrody i na całym świecie dzisiaj [są] niezwykle szanowane. A my tak się troszeczkę dusimy w takim trochę polskim kompleksie, że film musi być artystyczny, musi być raczej smutno (R9: kobieta, 26–35 lat).

[1] Oznaczenie to wskazuje na numer respondenta biorącego udział w badaniu.

Istotne jest również zapewnienie szerokiego przekroju filmów, by unikać wrażenia powtarzalności i zachować różnorodność tematyczną. Inny aspekt, który byłby pożądany, to obecność filmów emocjonalnie angażujących, które nie tylko rozliczają przeszłość, ale także dają nowe spojrzenie na przyszłość:

> Brakuje mi na festiwalu w Gdyni emocjonalnych filmów. Tego bym sobie życzył, żeby właśnie były takie rzeczy, które przerabiają trochę przeszłość i coś może nowego na przyszłość też pokażą (R22: mężczyzna, 46–55 lat).

Tego typu oczekiwania wskazują na silną potrzebę emocjonalnego zaangażowania, lecz jednocześnie mogą wzmacniać presję na dostarczanie przeżyć łatwo przyswajalnych, często podporządkowanych logice efektu i przyjemności, co ogranicza przestrzeń dla kina bardziej wymagającego.

Uczestnicy festiwalu najczęściej wskazywali Konkurs Filmów Krótkometrażowych jako najbardziej interesujące wydarzenie poza Konkursem Głównym. Ubolewają jednak nad tym, że często nie mają czasu obejrzeć filmów z tej sekcji – a seansów jest niewiele. Wielu respondentów ceni także nową kategorię Perspektywy, dostrzegając jej wartość dla młodych twórców i oryginalne podejście do kinematografii.

Spotkania z twórcami i aktorami były kolejnym często wymienianym wydarzeniem, które wzbogaca doświadczenie festiwalowe. Niektórzy uczestnicy chętnie oglądają klasykę polskiego kina, podkreślając unikalność możliwości zobaczenia starszych filmów na dużym ekranie:

> Wydaje mi się, że ta nowa kategoria jest ciekawa, „Perspektywy", dobrze pamiętam? Jest interesująca, na pewno kilka filmów z tej puli jest dla mnie ciekawych, w ogóle sama koncepcja. Na pewno te krótkie formy, przez to, że gdzieś tam sam będę poszukiwał własnych inspiracji i [możliwości] zrealizowania własnych krótkich filmów, toteż te krótsze metraże mnie pochłaniają i bardzo się cieszę, że one tutaj są (R18: mężczyzna, 26–35 lat).

Festiwal w Gdyni wywołuje szeroką gamę emocji, od ciekawości po wzruszenie i ekscytację. Projekcje dostarczają przeróżnych wrażeń – niektóre filmy poruszają, inne zaskakują swoją świeżością i nowatorstwem. Festiwal buduje poczucie wspólnoty, a także tworzy magiczną atmosferę. Emocje zmieniają się dynamicznie – od radości po frustrację, w zależności od oglądanych filmów i festiwalowych doświadczeń. To także czas intensywnych przeżyć – zarówno na poziomie filmowym, jak i społecznym. Emocjonalne doświadczanie festiwalu potwierdzają poniższe wypowiedzi:

> Od frustracji po radość. Cała gama emocji. I to jest właśnie to, dlaczego człowiek tu przychodzi (R11: kobieta, 46–55 lat).

> Na pewno wzruszenia, na pewno zaskoczenia. Te filmy, które obejrzałem, były bardzo takie ożywcze, świeże, więc to było fajne. Na pewno czuję się taki podekscytowany, to jest też coś, co mi towarzyszy (R18: mężczyzna, 26–35 lat).

Uczestnicy podkreślają także wyjątkowy klimat wydarzenia, który sprawia, że festiwal staje się czymś więcej niż tylko serią pokazów filmowych. Wspólne rozmowy z innymi (często obcymi sobie) uczestnikami, spotkania i wydarzenia towarzyszące wzmacniają poczucie bliskości i zaangażowania. Całość składa się na tydzień pełen niezapomnianych emocji i przeżyć:

> Totalnie się zakochałam [w tej atmosferze, filmach i całej organizacji], więc będę jeździła na pewno co roku (R4: kobieta, 36–45 lat).

> Klimat to twórcy i ludzie, którzy ten festiwal organizują, […] powiedziałbym kameralny, bo tak go traktuję, jeżeli chodzi o bliskość z twórcami i nawet wielkość sali i tak dalej (R12: mężczyzna, 26–35 lat).

Wyjątkowa oprawa wizualna, lokalizacja wydarzenia i jego scenografia budują silne poczucie immersji. Przestrzeń przestaje być jedynie tłem, a staje się integralną częścią przeżycia – wpływa na nastrój i jakość odbioru. Niektórzy festiwalowicze traktują FPFF jako sposób na wspólne przeżywanie kultury i uczestnictwo w filmowej społeczności. Możliwość spotkań z twórcami i pogłębione dyskusje o filmach z innymi uczestnikami rozszerzają doświadczenie rozrywkowe o społeczną wartość festiwalu jako przestrzeni relacji międzyludzkich i wspólnego spędzania czasu, co wzmacnia zaangażowanie uczestników:

> Podoba mi się taki ruch, ta atmosfera. Ja nie chodzę tam sama, chodzę z koleżankami.

> I to chyba dla mnie jest tylko takie wydarzenie towarzyskie. Takie, że przez cały tydzień się spotykamy, dzień po dniu rozmawiamy sobie o tych filmach, wspólnie je oglądamy. […] Więc mnie przyciąga […] po prostu […] życie towarzyskie wokół [tej imprezy] (R48: kobieta, 18–25 lat).

Wydarzenie sprzyja też nawiązywaniu znajomości z innymi pasjonatami kina:

> Można poznać nowe osoby, można rozmawiać dużo na temat filmów, jakie tutaj obejrzymy (R55: mężczyzna, 26–35 lat).

> Nawiązywanie nowych znajomości, poznawanie ludzi. To jest ogromna korzyść uczestnictwa w tym festiwalu. (R41: mężczyzna, 46–55 lat). FPFF w Gdyni oferuje intensywne przeżycia filmowe, umożliwia zbliżenie się do świata kina i twórców. Ma także niepowtarzalny charakter, który

> sprawia, że chce się tam wracać. Wydarzenie staje się nie tylko przestrzenią kontaktu z kulturą i filmem, lecz również wyjątkową formą doświadczenia rozrywki, angażującą i pełną pozytywnych emocji. To właśnie m.in. ten rozrywkowy wymiar sprawia, że dla wielu osób festiwal staje się nieodłącznym, wyczekiwanym momentem w roku. Dla wielu uczestników to po prostu przyjemnie spędzony czas, który nie wymaga doszukiwania się konkretnych korzyści.

Warto jednak zauważyć, że dominacja rozrywkowego aspektu festiwalu, choć atrakcyjna dla szerokiej publiczności, może prowadzić do uproszczenia doświadczenia uczestnictwa. Jak podkreśla Pett (2021), logika gospodarki doświadczeń często sprzyja komercjalizacji przeżycia i jego estetyzacji, marginalizując nieformalne, oddolne formy uczestnictwa i krytycznego zaangażowania. W przypadku FPFF widoczna jest pewna standaryzacja rytuałów festiwalowych, która może wzmacniać powtarzalność i konformizm, zamiast wspierać różnorodność przeżywania kultury.

Doświadczenie edukacyjne

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych to nie tylko rozrywka, lecz także cenna przestrzeń do poszerzania wiedzy i rozwijania umiejętności. Beneficjentów edukacyjnego wymiaru doświadczenia festiwalu można podzielić na dwie grupy. Po pierwsze są to osoby z branży filmowej, dla których festiwal pełni funkcję rozwojową – uczestnictwo w warsztatach czy panelach pozwala im poszerzać wiedzę i kompetencje zawodowe:

> Jestem scenarzystką, początkującą, i uważam, że to jest takie miejsce, które warto odwiedzić, żeby zobaczyć, co się dzieje w branży […]. W tym roku jeszcze dodatkowo brałam udział w warsztatach. Tutaj po prostu mieliśmy zaplanowane też wydarzenia, więc to jeszcze tak mnie przyciągnęło (R45: kobieta, 26–35 lat).

Edukacyjne doświadczenia są tym silniejsze, im bardziej uczestnik wchodzi w rolę aktywnego „ucznia", przyswajając wiedzę nie tylko poprzez słuchanie, ale i praktykę. Wszelkiego rodzaju warsztaty i inne wydarzenia branżowe podczas festiwalu w Gdyni doskonale to ilustrują, wspierając jednocześnie rozwój zawodowy i osobisty. FPFF to również platforma dla wymiany doświadczeń, która umożliwia budowanie sieci kontaktów. Pine i Gilmore (1999) zwracają uwagę, że edukacyjny wymiar doświadczenia kultury często zachodzi poprzez interakcję z innymi uczestnikami i praktykami. Nieformalne rozmowy o tzw. networkingu mogą być równie cenne jak zaplanowane wykłady.

Jednocześnie wśród uczestników występuje potrzeba większej transparentności co do dostępności takich wydarzeń (niekoniecznie dla osób z branży):

> Wiem, że jest coś takiego jak Gdynia Industry, ale nawet nie wiem, czy ja, posiadając karnet, mam na to wstęp. […] Mnie coś takiego by interesowało (R50: mężczyzna, 46–55 lat).

Taka sytuacja pokazuje, że komponenty edukacyjne bywają słabiej dostępne dla mniej zorientowanych uczestników, co może pogłębiać symboliczne wykluczenie i hierarchizację odbiorców festiwalu. Wypowiedź mężczyzny wskazuje na potrzebę większej czytelności informacji o wydarzeniach edukacyjnych. Niektórzy festiwalowicze wyrażają zainteresowanie konkretnymi tematami (np. scenopisarstwo, montaż, efekty specjalne), pokazując, że tego typu wydarzenia stanowią realną wartość dodaną. Brak przejrzystości dostępu do komponentów edukacyjnych obniża ich efektywność. Doświadczenie edukacyjne wymaga świadomego wyboru i zaangażowania – ale niezbędne są jasna informacja i dostępność. W przeciwnym razie edukacja pozostaje potencjalną, a nie realną wartością.

Wielokrotnie powtarza się, że FPFF nie jest wyłącznie wydarzeniem dla branży. Stąd drugą grupą, która doświadcza edukacyjnego wymiaru festiwalu, są także – a może przede wszystkim – uczestnicy niezwiązani zawodowo z branżą filmową. Gdyńska impreza daje możliwość obejrzenia przedpremierowo wielu polskich filmów, co pozwala lepiej orientować się w nadchodzących premierach. Festiwal wzbogaca wiedzę filmową i dostarcza inspiracji:

> Moja wiedza filmowa bardzo się zwiększyła od czasu, kiedy pierwszy raz pojawiłam się na festiwalu. Jestem w stanie się wypowiedzieć i w ogóle interesuję się bardziej tematem (R11: kobieta, 46–55 lat).

> Jestem miłośnikiem kina, polskiego […] również. Szczególnie w takim wydaniu właśnie festiwalowym, czyli niekoniecznie mainstreamowym, bo wiele doskonałych filmów, które widzę na festiwalu, później [jest] niedostępn[ych] w kinach (R12: mężczyzna, 36–45 lat).

Niektórzy traktują festiwal jako sposób na wspólne przeżywanie kultury i uczestnictwo w filmowej społeczności.

> Tu jest zupełnie inna publiczność. Nagromadzenie ludzi, którzy naprawdę chcą, którzy przeżywają, którzy rozmawiają o tym (R26: kobieta, 18 lat).

Uczestnik nie tylko biernie ogląda, ale angażuje się w dyskusję. To świadczy o głębokim poznawczym przeżyciu, którego celem są zrozumienie i dialog.

Spotkania z twórcami, które odbywają się podczas festiwalu w Gdyni, stanowią jedno z kluczowych wydarzeń wspierających rozwój jego wymiaru edukacyjnego. Pomagają one lepiej zrozumieć filmy i poznać kulisy ich powstawania:

> Dla mnie bardzo ciekawe są spotkania z twórcami po filmach. Ciekawie jest posłuchać, co oni mają do powiedzenia. I to też świadczy o szacunku dla widza, że nie tylko idziemy na pokaz prasowy, nie tylko idziemy na spotkanie branżowe, ale idziemy na spotkanie ze zwykłym widzem (R24: kobieta, 46–55 lat).

Wypowiedź ta podkreśla wartość merytoryczną spotkań z twórcami – są one przestrzenią do zdobywania wiedzy, inspiracji i kontaktu z procesem twórczym, także w aspekcie technicznym powstawania dzieła filmowego (np. rozmowy z operatorami czy dźwiękowcami). Doświadczenie edukacyjne polega na aktywnym zaangażowaniu uczestnika w proces poznawczy. Tu uczestnik festiwalu zyskuje dostęp do wiedzy z pierwszej ręki, co zmienia jego pozycję z biernego odbiorcy na świadomego uczestnika. Możliwość spotkania z twórcami nadaje festiwalowi wyjątkowego charakteru.

FPFF niewątpliwie wpływa na festiwalowiczów, dostarczając im intensywnych emocji i refleksji – nad filmem czy też nad własnym życiem. Umożliwia odkrywanie nowych form narracji i zmian zachodzących w polskim kinie, to zaś daje poczucie uczestniczenia w jego ewolucji, ale również w rozwoju festiwalu:

> Czuję się jakby częścią jakiegoś bardzo ważnego wydarzenia. Dużo się tutaj uczę, naprawdę, mimo że to jest też czas, który spędzam sama ze sobą, […] dużo refleksji, dużo wniosków (R4: kobieta, 36–45 lat).

> Tutaj, jak idzie się do Teatru Muzycznego, i często nawet aktorzy i w ogóle cała produkcja ogląda[ją] film po raz pierwszy, to człowiek czuje się częścią tego sukcesu (R11: kobieta, 46–55 lat).

Festiwalowa atmosfera sprawia, że widzowie czują się częścią ważnego wydarzenia kulturalnego. Często zmienia to podejście uczestników do filmu i wzmacnia filmową pasję. To przykład edukacji immersyjnej – festiwalowicz nie tylko zdobywa wiedzę, ale też przeżywa ją emocjonalnie. Można powiedzieć, że edukacyjne doświadczenie nabiera mocy, gdy łączy się z osobistym zaangażowaniem, emocją i interakcją.

Wielu widzów zaczęło oglądać więcej polskich filmów niż wcześniej, doceniając twórców krajowych. Niektórzy uczestnicy podkreślają, że festiwal daje im szansę na niespodziewane odkrycia filmowe, których normalnie by nie doświadczyli:

> To jest jedyna możliwość zobaczenia, co jest nowego w polskim kinie, zwłaszcza że ja mam słaby dostęp do polskiego kina za granicą (R53: mężczyzna, 46–55 lat).

W przeciwieństwie do publiczności standardowego seansu kinowego publiczność festiwalowa jest świadoma i zaangażowana – raczej nikt tu nie przychodzi przypadkowo, ale najczęściej z pasji do filmu. Seanse są intensywniejsze – filmy ogląda się jeden po drugim, co potrafi być fizycznie męczące, ale jednocześnie wciąga i angażuje widza. Wydarzeniu towarzyszy poczucie ekskluzywności. Festiwalowa atmosfera obejmuje także wystawy i wydarzenia towarzyszące, które wzbogacają doświadczenie. Ostatecznie to święto kina, które pozwala nie tylko oglądać filmy, ale też je przeżywać, analizować i współtworzyć filmową rzeczywistość.

Doświadczenie estetyczne

Festiwal w Gdyni przyciąga widzów z różnych powodów, ale wśród najczęściej wymienianych są: miłość do kina, unikalna atmosfera imprezy i tradycja przyjeżdżania na festiwal. Uczestnictwo w FPFF w Gdyni różni się od zwykłego wyjścia do kina przede wszystkim nastrojem, poczuciem wspólnoty i wyjątkowości wydarzenia. Poniższa wypowiedź wskazuje na to, że uczestnik zanurza się w całe otoczenie, co wpisuje się w estetyczne, immersyjne doświadczenie.

> Ta atmosfera właśnie, [wydarzenia w] Teatrze Muzycznym […], wystawy różne, to wszystko należy do […] festiwalu. I nie tylko […] film w kinie, […] wszystko, co dookoła, […] podoba mi się (R21: mężczyzna, 46–55).

Wielu uczestników wskazuje jednak na pewien dysonans w kontekście estetycznego doświadczania festiwalu w Centrum Handlowym Riviera, w którym znajduje się kino Helios – główny obiekt FPFF w Gdyni. Konsekwentnie podkreśla się brak spójności estetycznej i niedostatki atmosfery, które wynikają z rozbieżności pomiędzy przestrzenią festiwalu a jego rangą:

> To, co jest teraz w Rivierze, 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 […] w Gdyńskim Centrum Filmowym (R5: mężczyzna, 36–45 lat).

> Ja uwielbiam to też w tym festiwalu, że on ma ogromny potencjał, jeżeli chodzi o przestrzeń. Teatr Muzyczny, Gdyńskie Centrum Filmowe i to miasteczko festiwalowe pomiędzy (R49: kobieta, 18–25 lat).

Wypowiedzi te wskazują na różnicę w „klimacie wydarzenia" pomiędzy Gdyńskim Centrum Filmowym i Teatrem Muzycznym a kinem Helios w centrum handlowym. Te dwa pierwsze postrzegane są jako miejsca z duszą, kulturowo nasycone. Natomiast przestrzeń w galerii handlowej ma być pozbawiona festiwalowej atmosfery, zbyt codzienna, komercyjna. Obecność przestrzeni handlowych w strukturze festiwalu ilustruje, jak łatwo doświadczenie kultury zostaje wchłonięte przez mechanizmy konsumpcji, zacierając granice między sferą estetyczną a komercyjną. Przede wszystkim negatywne wypowiedzi odnoszą się do problematycznej przestrzeni „Sceny Riviera", gdzie odbywają się spotkania z twórcami. Została ona opisana jako miejsce „nieodpowiednie do powagi festiwalu":

> Te rozmowy z twórcami – wydaje mi się, że to też nie było fajne dla samych twórców, bo […] scena [stała] naprzeciwko kawiarni i było po prostu głośno. Szum ekspresu do kawy przeszkadzał, potem z lewej i z prawej strony chodzili ludzie, którzy nie mieli nic wspólnego z festiwalem i zbytnio nie przejmowali się tym wydarzeniem, krzycząc coś jeden do drugiego (R36: kobieta, 18–25 lat).

> Z takich mankamentów to te spotkania z twórcami […] na Scenie Riviera. One [odbywają się] gdzieś pomiędzy poszczególnymi sklepami i ludźmi, którzy […] przypadkowo się pojawiają z jedzeniem, więc to pewnie trochę odbiera […] magii tych spotkań (R31: kobieta 26–35 lat).

Według respondentów miejsce to nie stwarza odpowiedniego klimatu dla spotkań z twórcami, zarówno z perspektywy publiczności, jak i artystów. Estetyczne doświadczenie zostało zakłócone przez nieharmonijne połączenie przestrzeni komercyjnej (centrum handlowe, kawiarnia) z przestrzenią festiwalową. Zamiast tworzyć atmosferę skupienia i celebracji sztuki, miejsce dawało wrażenie przypadkowości i chaosu. Jeden z uczestników badania zarekomendował, by spotkania przenieść do przestrzeni kinowej (jak miało to miejsce w poprzednich latach), w której odbywają się zarówno seanse, jak i rozmowy – co zapewniłoby ciągłość i dodało dramaturgii wydarzeniu oraz wzmacniałoby poczucie wyjątkowości uczestnictwa w imprezie. Jak wskazują wypowiedzi, estetyka przestrzeni wpływa na postrzeganie jakości całego festiwalu. Uczestnicy dostrzegają większą wartość w wydarzeniu, które zachowuje wizualną, dźwiękową i symboliczną spójność. Co więcej, jedna z wypowiedzi porusza problem braku klarownej informacji o funkcjonowaniu Sceny Riviera. W samym centrum handlowym brakuje widocznych oznaczeń i jasnych komunikatów o dostępności i lokalizacji przestrzeni festiwalowej. Brak spójnej nawigacji i informacji wpływa negatywnie na doświadczenie festiwalu – uczestnik czuje się zagubiony, co obniża jego komfort i odbiór imprezy.

Lokalizacja festiwalu i jej symboliczne znaczenie odgrywają kluczową rolę w budowaniu jego atmosfery – według respondentów przestrzeń powinna podkreślać wyjątkowość i rangę wydarzenia. Jednak nawet przestrzenie o silnym ładunku symbolicznym mogą być reprodukowane w sposób niekrytyczny, wzmacniając istniejące narracje o festiwalu jako „produkcie miejskim", służącym bardziej promocji miejsca niż kulturowej emancypacji. Wszystkie wypowiedzi wyraźnie pokazują, że estetyczne doświadczenie festiwalu jest uwarunkowane: spójnością przestrzenną i dźwiękową, symbolicznym charakterem lokalizacji, czytelnością organizacyjną oraz ogólnym klimatem sprzyjającym skupieniu i celebrowaniu kultury.

Festiwal w Gdyni wyróżnia się wyjątkowym położeniem, co niewątpliwie wpływa na jego estetyczne doświadczanie. Bliskość morza, wrześniowa aura i wakacyjny jeszcze klimat nadają mu niepowtarzalny charakter. Wielu respondentów uważa bliskość morza za ogromną zaletę, podkreślając jego wpływ na atmosferę wydarzenia i możliwość odpoczynku między seansami. Niektórzy jednak przyznają, że mimo atrakcyjnej lokalizacji rzadko korzystają z plaży, skupiając się głównie na oglądaniu filmów. Wskazują, że intensywny harmonogram festiwalu ogranicza czas na eksplorowanie nadmorskich uroków Gdyni. Jednocześnie podkreślają, że samo miasto jest świetnie przystosowane do organizacji wydarzenia, oferując dogodną infrastrukturę i małe odległości między miejscami festiwalowymi. Niektórzy traktują Gdynię jako integralną część festiwalu, uznając, że jego przeniesienie do innego miasta negatywnie wpłynęłoby na jego tożsamość:

> Festiwal kojarzy się z Gdynią. I uważam, jako Gdynianka, że to jest bardzo duża część naszej tożsamości. […] Nie powinno się tego zmieniać. Bo festiwal też wtedy straciłby swoją tożsamość. To jest taka symbioza (R11: kobieta, 46–55 lat).

Pojawiają się też bardzo nieliczne głosy, że choć festiwal w Gdyni ma swój urok, to dla niektórych jego nadmorskie usytuowanie nie ma większego znaczenia. Niemniej jednak wielu respondentów wskazuje, że miasto jest w pewnym sensie wizualnym tłem dla wydarzenia, a rytm życia Gdyni ulega na czas imprezy zmianie, co wzmacnia wrażenie zanurzenia się uczestnika w festiwal.

Doświadczenie eskapistyczne (ucieczki od codzienności)

Festiwal w Gdyni to czas, kiedy można oderwać się od codzienności, zanurzyć w świecie opowieści, a jednocześnie cieszyć atmosferą wspólnego świętowania:

> W pewien sposób to czuję się trochę taka oderwana od rzeczywistości w tym momencie, bo faktycznie tutaj, jak się jest jeszcze z karnetem, gdzie tak naprawdę można chodzić [na] film za filmem, to się wchodzi po prostu

> w tę rzeczywistość. Nawet nie wiem, co się dzieje teraz w moim telefonie (R34: kobieta, 26–35 lat).

Festiwal jest przestrzenią oderwania od rutyny, pracy czy codziennych obowiązków. Takie doświadczenie, choć wartościowe z perspektywy jednostki, może zarazem maskować społeczne nierówności w dostępie do wydarzeń kultury. Doświadczenie eskapistyczne staje się przywilejem tych, którzy mogą sobie pozwolić na uczestnictwo w wyselekcjonowanym świecie przeżyć. Udział w wydarzeniu ma też w pewnym sensie wartość regeneracyjną dla zdrowia psychicznego:

> Ten czas festiwalowy jest takim czasem świętym, więc tak się czuję luksusowo, bo mogę nic nie robić i mieć takie całkowite oderwanie i się po prostu [w to wszystko] zanurzyć (R47: kobieta, 46–55 lat).

> Dla mnie to jest takie trochę wejście […] jak do bajki (R40: kobieta, 36–45 lat).

Druga wypowiedź, będąca swoistą metaforą, ukazuje festiwal jako przestrzeń oderwaną od rzeczywistości, w którą można się zagłębić niczym w alternatywny świat. Taka narracja odpowiada koncepcji doświadczenia eskapistycznego jako przejścia do świata przeżyć, emocji i fantazji. Wypowiedzi uczestników festiwalu filmowego w Gdyni wskazują często na intensywnie emocjonalny odbiór tego wydarzenia, co świadczy o głębokim zanurzeniu się w jego doświadczanie. Emocje te mogą prowadzić do osobistej transformacji i dostarczyć przeżyć, które zostają z uczestnikiem na długo po zakończeniu imprezy.

Co więcej, w wypowiedziach respondentów pojawia się element zaangażowania symbolicznego – nawet bierny uczestnik ma poczucie wpływu na imprezę (np. przez głosowanie w ramach nagrody publiczności). To buduje poczucie przynależności i unikalności doświadczenia, na co już wyżej zwracano uwagę. Następuje swego rodzaju przejście z pozycji biernego widza do aktywnego uczestnika wydarzenia. Festiwalowicz czuje się zaangażowany w premierowe projekcje i związany z twórcami, co wzmacnia poczucie współuczestnictwa i wpływu na atmosferę wydarzenia, a to z kolei potęguje oderwanie jego myśli od rzeczywistości.

Branie udziału w seansach oraz w wydarzeniach towarzyszących pozwala na budowanie wspólnoty i narracji z innymi uczestnikami. Tego typu działania pogłębiają immersję i umożliwiają bardziej aktywne uczestnictwo, oddalające uczestnika od codzienności, tworząc przy tym „przestrzeń eskapistyczną".

Podsumowanie

Festiwal filmowy w Gdyni stanowi złożoną przestrzeń doświadczeń, wykraczającą poza ramy typowego wydarzenia kulturalnego. Jak pokazała analiza narracji uczestników, impreza angażuje odbiorców na wielu poziomach, tworząc dynamiczną konfigurację emocji, znaczeń oraz interakcji społecznych i przestrzennych. Uczestnicy nie tylko biernie konsumują treści filmowe, lecz także aktywnie współtworzą atmosferę festiwalową poprzez własne praktyki, interakcje i rytuały, które wyrażają się zarówno w intensywności przeżywania, jak i w powtarzalności uczestnictwa. Festiwal staje się przestrzenią performatywną, w której estetyka wydarzenia, możliwość edukacji, elementy rozrywkowe oraz eskapistyczne oderwanie od codzienności splatają się w unikalne doświadczenia, będące dla wielu uczestników ważnym punktem odniesienia w życiu osobistym i społecznym.

Zastosowanie koncepcji gospodarki doświadczeń pozwoliło uchwycić sposób, w jaki wydarzenie to kształtuje relacje jednostek z przestrzenią i kulturą. Jednocześnie badanie ujawniło ryzyka związane z komercjalizacją przeżyć i ich standaryzacją. Przykład umiejscowienia festiwalu w przestrzeni centrum handlowego wskazuje, że nawet uzasadnione decyzje organizacyjne mogą w niezamierzony sposób wzmacniać wrażenie zawłaszczenia kultury przez dominację konsumpcyjnych wzorców. Również intensyfikacja emocjonalnych bodźców może prowadzić do uproszczenia form uczestnictwa, osłabiając potencjał krytycznej refleksji. W tym kontekście warto postulować rozwój takich praktyk programowych i przestrzennych, które wspierałyby większą różnorodność form uczestnictwa.

Ostatecznie Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni jawi się jako przestrzeń znaczeń i negocjacji – miejsce, w którym przeplatają się osobiste emocje, społeczne rytuały i lokalne tożsamości. To złożone zjawisko przestrzenno-kulturowe nie tylko wzmacnia relację uczestników z miastem, lecz także otwiera pole do refleksji nad współczesnymi formami uczestnictwa w kulturze. W tym świetle festiwal może być postrzegany jako swoista soczewka, w której skupiają się napięcia między rynkowym charakterem wydarzeń a potrzebą autentycznego, zakorzenionego w lokalności przeżycia kultury, wymagającego nie tylko sprawnej organizacji, lecz także kulturowej wrażliwości i refleksyjnego projektowania przestrzeni doświadczenia.

Bibliografia

Babbie, E. (2003). *Badania społeczne w praktyce*, przeł. W. Betkiewicz i in., red. nauk. A. Kloskowska-Dudzińska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Baker, D.A., Crompton, J.L. (2000). *Quality, Satisfaction and Behavioral Intentions*. „Annals of Tourism Research", Vol. 27, No. 3.

Bille, T. (2012). *The Scandinavian Approach to the Experience Economy – Does It Make Sense?.* „International Journal of Cultural Policy", Vol. 18, No. 1.

Getz, D., Page, S.J. (2016). *Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events.* Abingdon: Routledge.

Gibbs, G. (2011). *Analizowanie danych jakościowych*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

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: 1.04.2025].

Kotus, J. (2001). *Badania socjologiczne w poznaniu struktur i procesów społecznych dla potrzeb gospodarki przestrzennej*, [w:] H. Rogacki (red.), *Koncepcje teoretyczne i metody badań geografii społeczno-ekonomicznej i gospodarki przestrzennej.* Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe.

Pett, E. (2021). *Experiencing Cinema: Participatory Film Cultures, Immersive Media and the Experience Economy.* New York: Bloomsbury Academic.

Pine, B.J., Gilmore, J.H. (1999). *The Experience Economy: Work Is Theatre and Every Business a Stage.* Boston: Harvard Business School Press.

Schindler, J. (2019). *Kultura i gospodarka z perspektywy gospodarki doświadczeń*. „Prace Kulturoznawcze", t. 23, nr 1.

Wooten, M.H., Norman, W.C. (2008). *Interpreting and Managing Special Events and Festivals*, [w:] A.G. Woodside, D. Martin (eds), *Tourism Management: Analysis, Behaviour and Strategy.* Cambridge, MA: CABI.

Abstract

The purpose of this article is to conceptually link the experience economy model with a reflection on festival space, understood not merely as the backdrop to an event, but as an active co-creator of meanings, emotions, and urban practices. The article examines the Gdynia Film Festival through the lens of the experience economy, focusing on four key dimensions: entertainment, educational, esthetic, and escapist. The festival is more than just a cultural event – it functions as a space for emotional engagement, identity formation, and social interaction. Based on 59 in-depth interviews, the study reveals that attendees value the unique atmosphere, film selection, and opportunities for learning and connection. Particular attention is given to a critical adaptation of the experience economy concept, emphasizing the diversity of festival experiences and their role in shaping a place's symbolic and economic value. The study underscores the importance of inclusive, immersive design and critically reflects on the commercialisation of cultural experiences.

Słowa kluczowe: gospodarka doświadczeń, FPFF, festiwal filmowy, przestrzeń festiwalowa

Keywords: experience economy, Polish Film Festival, film festival, festival space

Panoptikum 2025, 33: 80-93https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.06

Marek Cieśliński
Akademia Nauk Stosowanych –
Wyższa Szkoła Zarządzania i Administracji w Opolu
https://orcid.org/0000-0002-5687-2559

Wizerunek absolwentów katowickiej Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego w programie Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni

„Mniej więcej w połowie lat osiemdziesiątych pierwsi absolwenci katowickiej szkoły filmowej, czyli Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego, zaznaczyli się w polskim kinie, najpierw dokumentalnym, później i fabularnym, a przez chwilę zaistnieli jako w miarę jednolita grupa pokoleniowa" – zauważył przed laty Jan F. Lewandowski (Lewandowski, 1998, s. 72), zastanawiając się nad losami kolejnych roczników wychowanków tego ośrodka. Blisko cztery dekady, które upłynęły od pierwszych debiutów twórców wywodzących się ze śląskiej uczelni, skłaniają do tego, by przyjrzeć się jej miejscu w historii Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

W niniejszym studium skupię się na dorobku prezentowanym podczas festiwalowych przeglądów, zarówno w konkursie, jak i poza nim, szukając odpowiedzi na pytania: w jakim stopniu twórczość kilkudziesięciu reżyserów, którzy z powodzeniem zaistnieli w kinie fabularnym, spełnia wymogi identyfikacji generacyjnej, wyraża (lub nie) regionalną tożsamość oraz z jakim rezonansem

spotykała się wśród bywalców najważniejszego branżowego wydarzenia w Polsce. Za punkt odniesienia przyjmuję pogląd Hanny Świdy-Ziemby, dla której pokolenie to „zbiór młodych osób, które podlegając zbliżonym procesom socjalizacji w pewnym określonym okresie historycznym, wyrabiają sobie pewien system kategorii pojęciowych, za pomocą których postrzegają rzeczywistość, określają własną tożsamość, podejmują wybory życiowe i definiują bieżące sytuacje" (Świda-Ziemba, 2010, s. 9). Jest to jedna z wielu możliwych definicji zjawiska, jednak w moim przekonaniu w pełni nadaje się do oceny zbiorowości młodych twórców skupionych na obserwacji i analizie otaczającej ich rzeczywistości postrzeganej poprzez wymiar własnych doświadczeń, formowanych na podstawie interakcji z otoczeniem i przetwarzanych artystycznie. Znaczenie ma tu fakt, iż obrazy studentów katowickiego Wydziału Radia i Telewizji (WRiTv) we wczesnym okresie jego działalności w znacznym stopniu koncentrowały się na problemach społecznych mocno osadzonych w rodzimych realiach.

Pierwsi wychowankowie śląskiej szkoły weszli w festiwalową przestrzeń w drugiej połowie lat 80., startując w konkursie z zaledwie kilkoma, ale za to bardzo wyrazistymi tytułami. Był to moment, gdy zainteresowania państwowej kinematografii, podlegającej dotąd centralnemu planowaniu i funkcjonującej w strukturze zespołów filmowych, stopniowo się zmieniały. Festiwalowym sukcesom mistrzów – Jerzego Kawalerowicza z *Austerią* (1982) i Stanisława Różewicza z *Kobietą w kapeluszu* (1984) – towarzyszyli w obszarze kina społecznego Andrzej Trzos-Rastawiecki z *Jestem przeciw* (1985), Wiesław Saniewski z *Nadzorem* (1983), ale też Tadeusz Chmielewski z *Wierną rzeką* (1983), Jerzy Domaradzki z *Wielkim biegiem* (1981) czy Janusz Zaorski z *Matką Królów* (1982). Filmy te uwalniała i z opóźnieniem dopuszczała do rozpowszechniania ciągle jeszcze działająca cenzura. Na tym tle oryginalnie wypadło *W zawieszeniu* (1986) Waldemara Krzystka, który od kilku lat przygotowywał się do debiutu. W swoim obrazie prześwietlał opresyjną rzeczywistość lat stalinowskich, skupiając ciężar kameralnego dramatu w równym stopniu na emocjonalnej relacji pary bohaterów i na odzwierciedleniu egzystencjalnej niepewności przedstawianego czasu. Na tle dojrzewającego w kraju ideowego przełomu motyw strat wynikających z komunistycznej dyktatury był szczególnie aktualny. Wyróżnienie Dziennikarzy przyznane za debiut w 1988 roku dowartościowało *Niedzielne igraszki* (1983, reż. Robert Gliński) absolwenta szkoły łódzkiej, również rozliczające okres stalinowski. Z kolei zaprezentowana festiwalowej publiczności w 1987 roku i pozbawiona wyraźnych akcentów politycznych *Ucieczka* (1986) Tomasza Szadkowskiego była ciekawym studium systemowej indoktrynacji młodzieży na przykładzie dwojga wychowanków ośrodka poprawczego. Produkcja mocno rezonowała z aktualnymi problemami społecznymi, podobnie jak pokazany w Gdyni nieco

później *Zakład* (1990) Teresy Kotlarczyk. Jeszcze mocniejszym echem bieżących wydarzeń okazał się natomiast pierwszy film Macieja Dejczera – *300 mil do nieba* (1989), który na festiwalu pojawił się dwukrotnie, w 1989 i 1990 roku, za drugim razem przynosząc swojemu twórcy nagrodę za debiut reżyserski. Fabularna opowieść o brawurowej ucieczce nastoletnich chłopców do Szwecji została osnuta na kanwie prawdziwych wydarzeń z 1985 roku i potwierdzała, że „Katowiczanie" przywiązywali dużą wagę do współczesnych problemów. Z kolei film dyplomowy *Przez dotyk* (1985) Magdaleny Łazarkiewicz to psychologiczny obraz mentalności dwóch kobiet w mikroświecie szpitala. Już powyższy przegląd wskazuje na estetyczne i stylistyczne zróżnicowanie filmów zgłaszanych ze Śląska na FPFF w Gdyni.

Skupienie się studentów na tematyce społecznej było zrozumiałą, choć przewrotną konsekwencją przyjętego profilu artystycznego szkoły. Utworzenie w 1978 roku na Uniwersytecie Śląskim nowego wydziału, którego pośrednim patronem był Komitet do Spraw Radia i Telewizji reprezentowany przez Macieja Szczepańskiego, wpisywało się w „Program rozwoju kultury na lata 1975–1990" (Zajiček, 2009, s. 265). Jednym z jego celów było bowiem przygotowanie kadr dla telewizji. Państwowy mecenat zapewniał finanse i dostęp do nowoczesnego zaplecza technicznego, a naukowcy ściągnięci na Śląsk gwarantowali wysoką jakość kształcenia. Nauką teorii zajmował się zespół kierowany przez Alicję Helman (Helman, 1998, s. 200–219), a praktycznej nauki zawodu uczyli w pierwszym okresie m.in. Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski, Edward Żebrowski i Bogdan Dziworski, do których po pewnym czasie dołączył Edward Zajiček. Tak dobrani wykładowcy profilowali zainteresowania wokół aktualnych zagadnień społecznych, jednak w zupełnej opozycji do przyjętych przez Radiokomitet założeń indoktrynacyjno-propagandowych. Na pierwszych rocznikach reżyserii kształciła się relatywnie duża (ok. 60 osób) grupa studentów urodzonych w połowie lat 50. Ich dorastanie przypadło na czas solidarnościowych przemian i stanu wojennego. Silną środowiskową integrację studenci demonstrowali przy okazji przeglądów, a także w formie „Manifestu Młodych '87", wydanego w chwili, gdy z powodów ekonomicznych dalsze istnienie wydziału wydawało się zagrożone i załamał się system finansowania produkcji. „Nasze pokolenie, które weszło do zawodu w okresie stanu wojennego, od samego początku narażone jest na dezintegrację. Początkowo dokonywano na nas podziału na tych z Katowic i tych z Łodzi, później, gdy to nie zdawało już egzaminu, rozpoczął się rzekomy konflikt ze «starymi»" – stwierdzali autorzy dokumentu. „Nie wierzymy, że uda się tworzyć nowoczesną kinematografię za pomocą kamer, które są starsze od nas… […] Dlatego domagamy się nie korekty, ale całkowitej zmiany struktury kine-

matografii. Wierzymy, że to jest możliwe" – oświadczali Krzysztof Magowski, Jan Kidawa-Błoński, Waldemar Krzystek, Piotr Łazarkiewicz, Magdalena Łazarkiewicz, Tomasz Szadkowski, Robert Gliński, Krzysztof Lang, Ilona Łepkowska, Jacek Kondracki, Maria Zmarz-Koczanowicz i Piotr Morawski (Wasilewski, 1990, s. 232). Konsolidacja wobec problemów organizacyjnych i technicznych okazała się mocnym spoiwem, a zachodzący w kraju proces transformacji ustrojowej wzmagał generacyjne poczucie odpowiedzialności za przyszłość branży, do czego przyczyniło się także wstrzymanie rok wcześniej rekrutacji na kierunek reżyseria.

Emocje związane z wygranymi przez opozycję wyborami do Sejmu odbiły się w programie festiwalu zawieszeniem konkursu w 1989 roku, ale tym samym repertuarowo wzmocniły kolejną edycję. Wśród 34 filmów zgłoszonych do rywalizacji o Złote Lwy w 1990 roku znalazło się sześć tytułów wychowanków katowickiej uczelni, a zatem mimo niewielkich jeszcze dokonań dydaktycznych szkoła była widoczna i rozpoznawalna na tle krajowej produkcji. Oprócz pokazanego powtórnie debiutu Dejczera, który w międzyczasie otrzymał europejskiego Feliksa, uwagę zwracał drugi już obraz Krzystka *Ostatni prom* (1989) i drugi już film Magdaleny Łazarkiewicz *Ostatni dzwonek* (1989). Oba, mocno osadzone we współczesności, różniły się stylistycznie od sensacyjnego *Konsula* (1989) Mirosława Borka, który w gatunkowej konwencji odtwarzał jedną z afer kryminalnych okresu PRL, oraz *Jemioły* (1988) Wandy Różyckiej-Zborowskiej, kameralnego studium psychologicznego życia dwóch kobiet. Produkcje nie przystawały do opinii niektórych publicystów, którzy obie uczelnie filmowe porównywali, przeciwstawiając „łodzizm" „kieślowszczyznie" (Wasilewski, 1990, s. 173). Drugie z określeń zresztą dość celnie oddawało społeczną wrażliwość większości ówczesnych studentów WRiTv, mimo że Tadeusz Sobolewski pisał w relacji z FPFF: „chcieliśmy zobaczyć w tych filmach nową falę, nowe kino moralnego niepokoju, zrobić z nich kolejne «pokolenie». Tymczasem już się nie udawało" (Sobolewski, 1989, s. 8). Trudno bezkrytycznie zgodzić się z taką opinią.

Dobry start na festiwalu wyrażał się w tytułach zgłaszanych do konkursu, jak i w samej obecności młodych twórców bądź aspirantów do zawodu w środowiskowych dyskusjach i spotkaniach, które w czasach ekonomicznego kryzysu branży mogły wydawać się ważniejsze od wyścigu po nagrody. W 1992 roku na 28 tytułów walczących o nagrodę pięć podpisali „Katowiczanie", a w rywalizacji z nagrodzonym Złotymi Lwami *Wszystko, co najważniejsze* (1992, reż. Robert Gliński) i docenionymi za reżyserię *Psami* (1992, reż. Władysław Pasikowski) Nagroda Specjalna Jury przyznana filmowi *Odjazd* (1991) Magdaleny i Piotra Łazarkiewiczów wskazywała, że festiwalowe jury doceniało

wagę tematu poruszonego przez twórców. Osadzona w przestrzeni Mazur opowieść o trudnych relacjach polsko-niemieckich wpisywała się w nurt bieżących wydarzeń politycznych i rozliczeniowych narracji. Ponadto Magdalena Łazarkiewicz pokazywała w konkursie swój czwarty pełnometrażowy tytuł – *Białe małżeństwo* (1992) – swobodną adaptację sztuki Tadeusza Różewicza. Waldemar Krzystek przedstawiał współczesny film obyczajowy *Zwolnieni z życia* (1992), a swoją obecność – choć bez większego echa – zaznaczyli również Jacek Gąsiorowski i Krzysztof Lang.

Interesująca jest dla mnie kwestia reprezentacji środowiska kulturowego uczelni w filmach jej absolwentów. Wyrazista i kulturowo odrębna od reszty kraju industrialna przestrzeń Górnego Śląska znajdowała odzwierciedlenie w etiudach studenckich, jednak nie od razu pojawiła się w filmach fabularnych, co jest zrozumiałe, gdyż wydział nigdy nie skupiał się specjalnie na sprawach regionu. Ważna jednak w tym obszarze okazała się 19. edycja festiwalu z 1994 roku, na której Złote Lwy za *Zawróconego* (1994) oraz Honorowe Wyróżnienie Jury za *Śmierć jak kromka chleba* (1994) otrzymał Kazimierz Kutz[1]. Nagroda za debiut trafiła natomiast do Michała Rosy – za film *Gorący czwartek* (1993). Urodzony w 1963 roku reżyser należy już do drugiej generacji absolwentów WRiTv, którzy rozpoczęli studia po trzyletniej przerwie w naborze na kierunek reżyseria. Ich artystyczny rozwój przypadł na czasy otwarcia się polskiego rynku kin na repertuar zagraniczny i dynamiczne wejście na rynek dystrybutorów amerykańskich, a także – w perspektywie regionalnej – na trudny i społecznie istotny proces kulturowej degradacji poprzemysłowych regionów, która wynikała z nowych realiów ekonomicznych. To drugie zjawisko mocno wybrzmiało w debiucie Rosy, w którym postindustrialna stagnacja górniczego miasta została przedstawiona poprzez doznania kilku zagubionych nastoletnich bohaterów. Próbują oni wydostać się z zaniedbanej cywilizacyjnie przestrzeni i przejść do lepszego, ich zdaniem, świata. Po latach nieobecności śląskich tematów (które najmocniej wybrzmiały na festiwalu w 1980 roku[2]) w 1994 roku regionalne motywy wyróżniały omawiane filmy na tle innych produkcji. Z kolei rok później uwagę zwrócił debiutancki *Tato* (1995) Macieja Ślesickiego – wiekowo należącego do tego samego co Rosa pokolenia – który efektownie pokazał[3], że realizowanie

[1] Kazimierz Kutz należał przez krótki czas do grona dydaktyków katowickiego wydziału, jednak na przeszkodzie w kontynuowaniu przez niego pracy dydaktycznej stanął formalny brak wymaganego w takich sytuacjach dyplomu magistra, zob. Zajiček, 2002, s. 189.

[2] Podczas odbywającej się w Gdańsku 8. edycji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych główne nagrody trafiły do Kazimierza Kutza za *Paciorki jednego różańca* (1979) i do Janusza Kidawy za *Grzeszny żywot Franciszka Buły* (1979).

[3] Prekursorem wykorzystania wzorców amerykańskich w kinie akcji był Jacek Bromski z filmem *Zabij mnie glino* (1987).

kina obyczajowego inspirowanego produkcjami hollywoodzkimi jest w Polsce możliwe. Nagrodzony za reżyserię obraz okazał się zaś nie tylko potwierdzeniem biegłości warsztatowej reżysera, ale także przebojem komercyjnym. Już trzy lata później Ślesicki potwierdził swoje gatunkowe zainteresowania gangsterską *love story* pt. *Sara* (1997), a Dejczer sensacyjnym *Bandytą* (1997). W tej samej edycji konkursu pokazane zostały dwa współczesne obrazy psychologiczne zrealizowane przez „Katowiczan": *Musisz żyć* (1997) Konrada Szołajskiego, należącego do pierwszej grupy absolwentów, oraz *Farba* (1997) Michała Rosy, jego drugi film pełnometrażowy.

Istotny wydaje się fakt, że pomimo dezorientacji odczuwalnej na przełomie stuleci[4] na rynku rodzimej produkcji filmowej oraz trudności ekonomicznych Wydział Radia i Telewizji wciąż zaznaczał swoją obecność w gdyńskim konkursie. *Torowisko* (1999) Urszuli Urbaniak nagrodzone za debiut reżyserski było przykładem kina „osobnego", kierującego uwagę w stronę peryferii, gdzie rozgrywał się kameralny dramat dwóch poobijanych przez życie dziewczyn. Zróżnicowane poszukiwania twórcze zaprezentowane przez pierwszych absolwentów i zawarte w przenikliwej współczesnej obserwacji *Nie ma zmiłuj* (2000) Krzystka, historycznym obrazie *Prymas. Trzy lata z tysiąca* (2000) Kotlarczyk i psychologicznym thrillerze *Strefa ciszy* (2000) Langa poszerzali już młodsi realizatorzy. Nie wszystkim dopisywało szczęście, jak Piotrowi Starzakowi, którego kryminalni *Enduro boys* (2000) otrzymali Złotego Pawia – nagrodę dziennikarzy dla najgorszego filmu festiwalu. Interesującym warsztatem zwrócili na siebie uwagę Mariusz Malec i Piotr Wereśniak. Pierwszy *Człowiekiem wózków* (2000) nakreślił w konwencji kina drogi portret współczesnego outsidera, drugi w *Zakochanych* (2000) i rok później w *Stacji* (2001) pokazał, że dobrze odnajduje się w komercyjnych i gatunkowych produkcjach. Obaj twórcy, podobnie jak inni wychowankowie WRiTv, szybko znaleźli swoje miejsce przy realizacji seriali i programów telewizyjnych.

Do osobnej grupy absolwentów katowickiej uczelni zaliczam natomiast Macieja Pieprzycę (niemal równolatka Rosy) i młodszą o dekadę Magdalenę Piekorz. Początkowo realizowali się z powodzeniem w dokumencie, podejmując regionalne tropy biograficzne czy eksplorując tematy społeczne o zabarwieniu konfesyjnym. W swoim pierwszym pełnometrażowym filmie fabularnym (telewizyjnym) *Inferno* (2001), zrealizowanym w cyklu *Pokolenie 2000*, urodzony w Katowicach Pieprzyca przedstawił wnikliwy portret generacji dwudziestolat-

[4] Anna Wróblewska zauważa, że „Zapaść z przełomu XX i XXI wieku najwyraźniej odcisnęła się na poziomie ówczesnych edycji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, probierzu kondycji polskiego kina. Festiwal nie stosował wówczas selekcji. Liczba filmów wyprodukowanych z przeznaczeniem do kina była tak niewielka, że posiłkowano się filmami z nowo objawionego nurtu kina niezależnego, offowego, oraz filmami telewizyjnymi" (Wróblewska, 2013, s. 9–25).

ków, których życiowe drogi różnie układają się w rzeczywistości coraz bardziej zorientowanej na sukces materialny. W telewizyjnym filmie *Barbórka* (2005) – z cyklu *Święta polskie* – skupił się jednak na lokalnej tematyce, pokazując obyczajowe przemiany zachodzące na Śląsku. Wątek ten w udany sposób reżyser rozwinął trzy lata później w *Drzazgach* (2008). Odmalował tam zbiorowy portret młodych Ślązaków skupionych na odniesieniu sukcesu w sferze zawodowej i równocześnie szukających spełnienia w życiu prywatnym, za co został nagrodzony przez jury nagrodą za debiut reżyserski. Z kolei pochodząca z Zagłębia Magdalena Piekorz w debiutanckich *Pręgach* (2004), zrealizowanych według scenariusza pochodzącego z Chorzowa Wojciecha Kuczoka, ukazała wielowymiarowy portret młodego mężczyzny, który doświadczenie ojcostwa konfrontuje z silnymi przeżyciami z dzieciństwa. Złote Lwy i kilka innych nagród przyznanych filmowi podczas 29. edycji festiwalu odbiły się szerokim echem w mediach, pokazując, że nawet pierwsza ekranowa wypowiedź może być dojrzała i niemniej interesująca niż obrazy doświadczonych artystów[5]. Zarazem była to znakomita cenzura dla wydziału, którego absolwenci szybko dołączyli do grona najlepszych, a zarazem potrafili odnaleźć twórcze inspiracje w przestrzeni, w której studiowali. Udanym tego przykładem było *Moje miasto* (2002) Marka Lechkiego zrealizowane w ramach cyklu *Pokolenie 2000*. Ponura, niemal turpistyczna przestrzeń przemysłowych peryferii Górnego Śląska była w tym obrazie symbolem niemocy i egzystencjalnego zawieszenia. Młody bohater, pozbawiony motywacji do działania, z dużą inercją obserwuje degradację wyeksploatowanego regionu. Nie myśli jednak o ucieczce; mimo otaczającej szarości rodzinne miasto jest przecież najbliższym mu miejscem. Opartą na lokalnych obserwacjach produkcję doceniono kilkoma nagrodami, w tym za scenariusz napisany przez reżysera. Efekt „prowincjonalności" po raz kolejny stał się kluczem do sukcesu.

Michał Rosa, absolwent z 1992 roku, w rozmowie z Anitą Skwarą zauważył, że „Ludzie, którzy przychodzili […] studiować [do WRiTv], zawsze mieli przekonanie, że muszą być pół kroku przed innymi, bo inaczej nie zostaną zauważeni" (Skwara, 2018, s. 14–17). Reżyser zaznaczył jednak, że to się zmieniło, od kiedy „katowiccy" twórcy zaczęli odnosić zawodowe sukcesy w różnych obszarach produkcji audiowizualnej. Nagrody przyznawane w konkursach FPFF nie odzwierciedlają jednak, co jest zrozumiałe, pełnego potencjału wszystkich obrazów nadsyłanych do rywalizacji. Potwierdzają to tytuły nieuwzględniane lub marginalizowane w werdyktach jury. Autorka obrazu Weronika Bilska, zdobywczyni laurów w kraju i za granicą, prezentowała dotąd w Gdyni m.in. *Moje wspaniałe życie* (2021, reż. Łukasz Grzegorzek) i *Bo we mnie jest seks* (2021, reż. Katarzyna

[5] W 2004 roku podczas 29. FPFF pokazano także filmy *Wesele* (2004, reż. Wojciech Smarzowski), *Mój Nikifor* (2004, reż. Krzysztof Krauze) i *Vinci* (2004, reż. Juliusz Machulski).

Klimkiewicz). Adam Palenta przedstawił w Konkursie Filmów Mikrobudżetowych fabułę *Obudź się* (2022, reż. Filip Dzierżawski), a należący do tej samej generacji, urodzony w 1981 roku operator Paweł Dyllus pokazał *Niebezpiecznych dżentelmenów* (2022, reż. Maciej Kawalski). Tytuły te jednak nie wywołały szerszego rezonansu. Z kolei *Jestem mordercą* (2016), w reżyserii Pieprzycy i ze zdjęciami Dyllusa, zdobył podczas 41. edycji festiwalu nagrodę Srebrne Lwy i nagrodę za napisany przez reżysera scenariusz, w którym w interesujący sposób wątki górnośląskie zostały zaadaptowane do gatunkowych wymogów kryminału. Trzeba podkreślić, że zauważani w Gdyni są także absolwenci kierunku produkcja telewizyjno-filmowa, prowadzonego na Wydziale Radia i Telewizji od samego początku jego istnienia. Aneta Hickinbotham jest producentką tak istotnych filmów piątej dekady istnienia festiwalu jak *Ostatnia rodzina* (2016, reż. Jan P. Matuszyński), *Boże Ciało* (2019, reż. Jan Komasa), *Żeby nie było śladów* (2021, reż. Jan P. Matuszyński), *Śubuk* (2022, reż. Jacek Lusiński) i nagrodzonej Złotymi Lwami wysokobudżetowej produkcji *Kos* (2023), w reżyserii absolwenta wydziału Pawła Maślony. Dzięki poszerzonej formule imprezy i Konkursowi Młodego Kina swoje dokonania prezentują wychowankowie i studenci wszystkich prowadzonych w Katowicach kierunków, zwracając uwagę wnikliwością w penetrowaniu różnych tematów i dojrzałością warsztatu. Etiudy bądź krótkie filmy *Aria Diva* (2007) Agnieszki Smoczyńskiej, *Ciemnego pokoju nie trzeba się bać* (2009) oraz *Twist & Blood* (2010) Jakuba Czekaja, *Nasza zima zła* (2012) Grzegorza Zaricznego, *Magma* (2013) Pawła Maślony, *Szczękościsk* (2016) Konrada Kądzieli czy *Nic nowego pod słońcem* (2017) Damiana Kocura należą do bardziej wyrazistych tytułów, dzięki którym przeglądy w sekcjach towarzyszących bywają równie atrakcyjne jak Konkurs Główny.

Absolwenci Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego – bo taka od 2019 roku jest nazwa wydziału – pojawiają się w programie Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych z różną intensywnością. Maciej Żak i Gerwazy Reguła – rówieśnicy Michała Rosy – niejednokrotnie wzbudzali w Gdyni zainteresowanie swoimi produkcjami, choć ich główna aktywność zawodowa często plasuje się poza formalnymi wymogami imprezy. Inni, jak starsi o dekadę Krzysztof Lang, Krzysztof Magowski, Jacek Gąsiorowski czy Roland Rowiński, współpracują bądź współpracowali przy realizacjach filmów konkursowych, a niektórzy bywają zapraszani do składu jury Konkursu Głównego (Piotr Łazarkiewicz w 1994 roku, Magdalena Łazarkiewicz w 1996 roku, Magdalena Piekorz – jako laureatka Złotych Lwów w poprzedniej edycji – w 2005 roku). Jeszcze inni angażują się w organizację wydarzenia, jak Mirosław Bork, który po wycofaniu się z pracy reżyserskiej przy pełnometrażowych fabułach był w latach 2006–2009 dyrektorem artystycznym festiwalu. W karierach niektórych twórców zdarzają się

dłuższe przerwy, inni obecni są w konkursowej rywalizacji niemal rok po roku. Należący do pierwszego pokolenia absolwentów WRiTv Andrzej Czarnecki po tryumfie dokumentalnego *Szczurołapa* (1986) dopiero po 14 latach zadebiutował w filmie fabularnym. Jego *Istota* (2000) została podczas 25. FPFF nagrodzona za reżyserię. Z kolei rok później nagrodę w tej samej kategorii otrzymał Rosa za *Ciszę* (2001), która była już trzecim jego tytułem prezentowanym w Gdyni. Obaj twórcy skupili się na kreacji ukazywanego świata. Podobnie postąpił Andrzej Jakimowski (także jako scenarzysta), wspólnie z operatorem Pawłem Śmietanką kładąc silny nacisk na przekaz estetyczny filmu *Zmruż oczy* (2003). Pozbawiona dynamiki i pełna plastycznej kreacji historia cywilizacyjnego outsidera zdobyła w 2003 roku (28. odsłona festiwalu) Nagrodę Specjalną Jury i kilka innych znaczących wyróżnień, dowodząc, że spektrum zainteresowań absolwentów „śląskiej filmówki" jest bardzo szerokie.

Wyrazista pod tym względem okazała się druga połowa pierwszej dekady XXI wieku. Niedługo po sukcesie debiutantki Magdaleny Piekorz najważniejsze trofeum festiwalu trafiło do Andrzeja Jakimowskiego za *Sztuczki* (2007), obraz odkrywający ulotność, a nawet ułudę codzienności. Rok później gdyńska impreza filmowa została wręcz zdominowana przez wychowanków szkoły z Katowic. Złote Lwy trafiły wówczas do Waldemara Krzystka, który po kilkuletniej przerwie powrócił na duży ekran z filmem *Mała Moskwa* (2008), historią miłosną interesująco osadzoną w kostiumowych realiach radzieckiego garnizonu. Wspomnianym już *Drzazgom* Pieprzycy towarzyszyły natomiast nagrody i wyróżnienia za scenariusz Michała Rosy do rozliczeniowego filmu *Rysa* (2008), przyznawany przez publiczność Złoty Klakier dla psychologiczno-obyczajowej *Senności* (2008) Magdaleny Piekorz czy nadana pośmiertnie Piotrowi Łazarkiewiczowi Nagroda Stowarzyszenia Filmowców Polskich za *0_1_0* (2008). Symboliczne znaczenie miał fakt, że podczas tej samej edycji laury zdobył należący do pierwszego rocznika absolwentów Krzystek oraz najmłodsza reprezentantka uczelni Agnieszka Smoczyńska. Jej *Aria Diva* (2007) nagrodzona w konkursie Młode Kino Polskie zwracała uwagę przenikliwością obserwacji i umiejętnością opowiadania poprzez detal, wyrażoną w portrecie kobiet w średnim wieku, które podświadomie dokonują oczyszczającej wiwisekcji własnego życia. Wysokie walory artystyczne i stylistyczna różnorodność zaprezentowanych tytułów efektownie wieńczyły cztery dekady istnienia katowickiej szkoły, przez wiele lat kierowanej przez Krystynę Doktorowicz. Kolejne roczniki studentów kształtowali tam pedagodzy praktycy – Filip Bajon, Jerzy Stuhr, dokumentalista Andrzej Fidyk czy operator Adam Sikora – znani z kreatywnego przetwarzania rzeczywistości i ukazywania jej przez pryzmat własnych zainteresowań artystycznych.

Międzypokoleniowy dialog stanowi istotny element uprawiania niemal każdego zawodu. Podobnie jest w przypadku twórców filmowych, co znajduje odbicie na festiwalu. W rozmowie z Anitą Skwarą Andrzej Fidyk zauważył: „Pracując z tymi, którzy tu po tę naukę rzemiosła przychodzą, absolutnie nie chcę, żeby robili «moje filmy». Pomagam im znaleźć własną formułę opowiadania samych siebie…" (Skwara, 2016, s. 48). Potwierdzeniem tych słów jest dorobek Bartosza Konopki, który po międzynarodowym sukcesie dokumentalnego *Królika po berlińsku* (2009) zaprezentował w Gdyni *Lęk wysokości* (2011). Osadzone na Śląsku studium mężczyzny zmagającego się z rodzinną przeszłością przyniosło reżyserowi nagrodę za debiut. Słowa Fidyka przenikają także twórczość tak różnych, nagrodzonych Złotymi Lwami, reżyserów, jak Jan P. Matuszyński, Piotr Domalewski, Paweł Maślona oraz wspomniana już Agnieszka Smoczyńska, ale również innych twórców, którzy przyjeżdżali do Gdyni z interesującymi tytułami. Każdy z nich sięgał do innej stylistyki. *Chrzest* (2010) Marcina Wrony był przejmującym ze względu na trafność zawartych tam obserwacji studium obyczajowym. *Ostatnia rodzina* (2016), nagrodzony Złotymi Lwami debiut reżyserski Jana P. Matuszyńskiego, skupiała się na postaci Zdzisława Beksińskiego, wybrzmiewając w niuansach wzajemnych relacji i przeżyć bohaterów. *Cicha noc* (2017) Piotra Domalewskiego (kolejny „katowicki" debiut wyróżniony Złotymi Lwami) okazała się nie tylko najlepszym filmem konkursu, ale też jednym z najciekawszych portretów społecznych całej dekady. Z kolei *Czerwony pająk* (2015), pełnometrażowy debiut reżyserski operatora Marcina Koszałki, będący udaną kryminalną retrospekcją z czasów PRL, otrzymał Nagrodę Specjalną Jury przyznaną za „przekraczanie granic gatunkowych". Uznanie dla kina rozrywkowego znalazło wyraz w Brązowych Lwach dla produkcji *Och Karol 2* (2011) Piotra Wereśniaka. Z kolei *Wilkołak* (2018) Adriana Panka, oryginalny horror rozegrany w scenerii byłego hitlerowskiego obozu niewoli, otrzymał podczas 43. FPFF nagrodę za reżyserię. Trofea przyznawane w Gdyni absolwentom szkoły imienia Kieślowskiego nie pozwalają już na połączenie ich w jednolitą pokoleniową formację, nawet jeśli podejmują oni współpracę w duetach, jak to miało miejsce w przypadku Matuszyńskiego i odpowiadającego za zdjęcia do *Ostatniej rodziny* Kacpra Fertacza. Tym, co obecnie zwraca na nich uwagę w festiwalowych obrazach, jest w dużym stopniu umiejętność dotarcia do masowego widza – w czym, poza wysokimi umiejętnościami warsztatowymi, pomaga uprawianie kina gatunków i sięganie chętnie po tropy historyczne. W filmie *Ikar. Legenda Mietka Kosza* (2019) Maciej Pieprzyca umiejętnie połączył elementy osadzonej w realiach PRL opowieści biograficznej i filmu muzycznego, skupiając się na życiorysie ociemniałego jazzmana. Nietypową jak na kino polskie tematykę jury doceniło kilkoma głównymi nagrodami

(za zdjęcia, kostiumy, muzykę, charakteryzację i główną rolę męską). W *Żeby nie było śladów* (2021) Matuszyński rozliczeniowo zajął się tragedią zabójstwa Grzegorza Przemyka dokonanego przez Milicję Obywatelską w stanie wojennym. Srebrne Lwy dla obu tytułów oraz niewymienione w tekście nagrody przyznawane innym obrazom rodem „z Katowic" wskazują na ich istotne miejsce w programie gdyńskiej imprezy.

Nawet najciekawsze obrazy pokazywane na festiwalowych ekranach mają różne powodzenie w dystrybucji kinowej. *Córki dancingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej rozegrane w egzotycznej przestrzeni dancingów Warszawy lat 80. nie były blockbusterem, wyróżniały się jednak oryginalnym spojrzeniem na sferę obyczajową minionych czasów i przyniosły autorce nagrodę za reżyserię na 40. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Z kolei jej *Fuga* (2018) poruszyła widzów i krytykę wnikliwym studium dysocjacji współczesnej kobiety. Tytuł ten, podobnie jak kilka innych wymienionych wcześniej, zwracał uwagę umiejętnym prowadzeniem dojrzałych aktorów w kreowaniu wyróżniających się interpretacji. Mimo iż w odróżnieniu od uczelni łódzkiej Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kieślowskiego nie posiada akademickiego zaplecza aktorskiego, jej absolwenci często już na początku kariery odważnie podejmują wymagającą współpracę z uznanymi mistrzami zawodu. Nagroda przyznana *Fudze* za debiut lub drugi film potwierdziła umiejętności autorki i znalazła potwierdzenie w jej kolejnym projekcie fabularnym. *The Silent Twins* (2022) to oryginalna na rodzimym gruncie psychologiczna analiza relacji dwóch pochodzących z Afryki sióstr bliźniaczek. Dociekliwość w portretowaniu wzajemnych relacji obu kobiet przyniosła obrazowi nagrodę Złote Lwy. Natomiast osadzone w śląskiej przestrzeni i akcentujące wyraźnie regionalny krajobraz, ale niemające nic wspólnego ze stereotypowo rozumianą tradycją *Strzępy* (2022) Beaty Dzianowicz przyglądały się współczesnej rodzinie i kierowały uwagę na doświadczenie traumy wywołanej chorobą, co przełożyło się na nagrodę za debiut na 47. FPFF. W tej samej edycji festiwalu kilka wyróżnień przyznano również Damianowi Kocurowi za *Chleb i sól* (2022). Ów – podobnie jak Dzianowicz – późny debiutant i absolwent katowickiej szkoły skupił się na obserwacji nastrojów i postaw generacji dwudziestokilkulatków przymierzających się do rozpoczęcia dorosłego życia. Z kolei pokazany niedługo później *Pod wulkanem* (2024) tego samego reżysera dowiódł dużego potencjału autora, który prawdopodobnie silniej zaznaczy wkrótce swoją obecność w Gdyni, podobnie jak Aleksandra Terpińska, nagrodzona za debiut i film *Inni ludzie* (2021), czy Barbara Białowąs, której komercyjny obraz *365 dni* (2020) otrzymał z rąk jury Brązowe Lwy. Mimo gatunkowej różnorodności zgłaszanych do konkursu tytułów przyjęty na początku działania wydziału paradygmat społeczny pozostaje ważnym obszarem zainteresowań absolwentów,

których realizacje wpisują się dziś w nurt kina rozrywkowego, niepozbawionego jednak silnych odniesień historyczno-kulturowych. Tak jest w przypadku filmu *Kos* Maślony – nagrodzonej w 2023 roku Złotymi Lwami wysokobudżetowej inscenizacji wydarzeń z epoki kościuszkowskiej – jak i obrazu *Biała odwaga* (2024), w reżyserii i ze zdjęciami Marcina Koszałki, podejmującego pomijany przez lata temat współpracy Podhalan z niemieckim okupantem podczas II wojny światowej. Film nagrodzono za reżyserię na 49. FPFF w 2024 roku.

Filmy absolwentów WRiTV nie mają wspólnego mianownika, podobnie jak nie wszyscy absolwenci utożsamiają się z uczelnią. Niektórzy z nich kontynuowali naukę w innych miejscach, jak Smoczyńska – która studiowała również w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Dywersyfikacja, a zarazem współpraca ośrodków kształcenia jest jednak inna niż przed 40 laty, kiedy pierwszych katowickich studentów nazywano „janczarami Maciusia" (prezesa Radiokomitetu Macieja Szczepańskiego) (Zajiček, 2002, s. 184), ponieważ zgodnie z założeniami mieli odświeżyć kadry państwowej telewizji, choć – jak zauważył były dziekan wydziału Edward Zajiček – „nie mieli ambicji kształcenia się na politruków" (Zajiček, 2002, s. 186), lecz „stanowili szczególny przypadek solidaryzmu grupowego. I to pomimo różnego pochodzenia, rodzaju poprzednich studiów, rozmaitych doświadczeń życiowych itp." (Zajiček, 2002, s. 188). Obecnych debiutantów dzielą od nich trzy dekady, a tematy obecnie podejmowane z trudem poddają się typologicznym kryteriom. Przechodzą natomiast preselekcję festiwalu i często rezonują w widowni.

Oceniane z dzisiejszej perspektywy filmy śląskiej uczelni wnosiły do festiwalowego programu znaczące wartości. Tak było w czterech przynajmniej okresach. Pionierzy w osobach Tomasza Szadkowskiego, Waldemara Krzystka i Magdaleny Łazarkiewicz przełamali w latach 1986–1987 międzypokoleniową rywalizację rodzimych twórców, przenosząc na krótki czas akcent na rywalizację programową pomiędzy wychowankami dwóch wiodących uczelni (absolwenci innych szkół, takich jak FAMU z Pragi i WGiK z Moskwy, byli w mniejszości). W połowie lat 90. Maciej Ślesicki i Maciej Dejczer potwierdzili, że implementacja wzorców hollywoodzkich jest możliwa, co starsi twórcy zasygnalizowali już u schyłku wcześniejszej dekady. Złote Lwy przyznane w 2004 roku Magdalenie Piekorz uświadomiły, że zawodowy debiut bywa wypowiedzią dojrzałą, którą należy postawić w jednym rzędzie obok filmów uznanych praktyków sztuki filmowej. Z kolei mijająca piąta dekada festiwalu dowiodła, że niektórzy twórcy „z Katowic" należą już do liderów, od których zależeć będzie artystyczny poziom polskiego kina. Chociaż każda i każdy z szerokiego grona „Katowiczan" idzie własną drogą twórczą, nadal tworzą grupę

o rozpoznawalnych korzeniach. Matuszyński, Rosa, Pieprzyca, Konopka, Koszałka i Domalewski to wychowankowie i zarazem trzon kadry dydaktycznej Wydziału Radia i Telewizji działającego przez wszystkie lata w strukturze Uniwersytetu Śląskiego. Równocześnie to zdobywcy wielu nagród gdyńskiej imprezy. Przyszłe roczniki studentów reżyserii i realizacji obrazu będą zatem formowane w Katowicach w odniesieniu także do tradycji i dokonań najważniejszego w kraju branżowego wydarzenia.

Bibliografia

Helman, A. (1998). *Filmoznawstwo na Śląsku*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Filmowe światy. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku*. Katowice: Śląsk.

Lewandowski, J.F. (1998). *Kino na pograniczu. Wędrówki po dziejach filmu na Górnym Śląsku*. Katowice: Śląsk.

Skwara, A. (2016). *Katowickiej filmówki „Wczoraj, dzisiaj i jutro"…*. „Magazyn Filmowy SFP", nr 3.

Skwara, A. (2018). *Jubileusz w tranzycie*. „Magazyn Filmowy SFP", nr 2.

Sobolewski, T. (1989). *Nieuchwytne przeżycie. Gdańsk–Gdynia '89*. „Kino", nr 12.

Świda-Ziemba, H. (2010). *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Wasilewski, P. (1990). *Świadectwa metryk: polskie kino młodych w latach osiemdziesiątych*. Kraków: Oficyna Obecnych.

Wróblewska, A. (2013). *Polska produkcja filmowa po roku 2005 w perspektywie badań ilościowych*, „Images", nr 22.

Zajiček, E. (2002). *Burzliwe lata Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (1978–1985)*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Odkrywanie prowincji. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku*. Kraków: Rabid.

Zajiček, E. (2009). *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich.

Abstract

The first graduates of the Radio and Television Department of the University of Silesia – the second public film academy operating in Poland – entered the competition at the Polish Film Festival in Gdynia in 1986. Educated at a time of political transformation, they focused on contemporary social issues and were distinguished by a strong sense of generational identity. A decade later, younger directors, cinematographers and producers from Silesia also found success, often within genre cinema. Since 2001, the Krzysztof Kieślowski Film School (as it is now called) has been continuously represented at the Festival, with its alumni regularly winning the most important awards. Some of these artists have already secured their place among the masters of Polish cinema. The article outlines the

process of the school's gradual rise to prominence at the country's most important film industry event.

Słowa kluczowe: kino polskie, Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, szkolnictwo filmowe, Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kieślowskiego

Keywords: Polish cinema, Polish Film Festival, film education, Krzysztof Kieślowski Film School

Iwona Grodź
Orcid 0000-0003-0151-6909

Panoptikum 2025, 33: 94-106 https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.07

Realiści i marzyciele. *Casus* nagrodzonych na FPFF filmów o artystach i sztuce

Wstęp

[B]ez festiwali sztuka filmowa kształtowałaby się wolniej i oporniej.

– Jerzy Płażewski (2013, s. 15)

Obserwowany od lat wzrost liczby filmowych festiwali i nagród sprawił, że konieczne stało się wyselekcjonowanie, eksponowanie i promowanie wartościowych autorów i tytułów. Nie tyle chodzi jednak o radzenie sobie z *nadmiarem*, ile o potrzebę myślenia o nagrodach filmowych w kontekście *wielości* (por. m.in. Czapliński, 2013a, 118–130)[1]. Każdorazowo w centrum zainteresowania jest wszak ukierunkowanie uwagi odbiorcy na realizację określonego celu. Na przykład wykorzystanie filmów na konkretny temat jako narzędzia komunikacji społecznej (rodzaj *soft power*) lub do prowadzenia polityki miejsca czy ogólnie pojętej strategii wpływania na stan uczestnictwa w kulturze w kraju[2]. Jeszcze kilka lat temu taką rolę w Polsce pełnił

[1] Jedną z funkcji konkursów filmowych jest odpowiedź na potrzebę zapanowania nad wielością filmów powstających co roku na świecie. Pamiętajmy o tym, że kino od zawsze posiadało ogromny potencjał wpływania na rzeczywistość społeczną. Z czasem pojawiły się też inne zastosowania, takie jak pobudzanie, a przy okazji kontrola rynku kinematograficznego, sterowanie przyrostem określonych gatunków, pomaganie we włączaniu do grona twórców kobiet i debiutantów czy rozwijanie filmów przeznaczonych dla konkretnego widza.

[2] Stan partycypacji w wydarzeniach artystycznych, np. filmowych, jest faktem kultury (Kłoskowska, 1972, s. 129), a więc informacją kluczową dla zrozumienia wielu mechanizmów z obszaru działań symbolicznych w danym czasie i określonej przestrzeni. Głównym celem tego typu badań jest ukazanie społecznych funkcji kina oraz jego rzeczywistego miejsca w kulturze. Na przykład PISF co roku przeprowadza badania widowni w Polsce (zob. Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2025).

przede wszystkim FPFF w Gdyni. Dlatego warto powrócić do historii tego wydarzenia. I spojrzeć na nie właśnie z owej ukierunkowanej perspektywy, tj. sposobów wpływania na zainteresowanie odbiorców konkretnym, choć często bagatelizowanym tematem – artysty i sztuki.

Ciągle otwarte pozostaje zasadnicze pytanie: czy nagroda to istotnie jasny czy mimo wszystko niejasny znak prestiżu (por. English, 2013)? Wszelkiego typu wyróżnienia, np. literackie, ale przecież i filmowe, zwykle „prowokują pytania o to, co i jak się wartościuje, a także odsłaniają stopień uwikłania autora w mechanizmy rynkowe oraz akcentują rolę języka reklamy w samym spektaklu nagradzania" (Budnik, 2020, s. 47). W tym sensie funkcją nagród filmowych jest przekuwanie kapitału symbolicznego w ekonomiczny i odwrotnie. Z nagradzaniem wiąże się też dylemat sposobu ustanawiania samych wyróżnień, które nie tylko honorują wybranego twórcę, ale także angażują społeczność odbiorców. Nagrody wpływają na kształtowanie gustów widzów. Tym samym są ważnym czynnikiem stymulującym i przeobrażającym kulturę oraz formy partycypowania w niej – źródłem modelu „odbiorczej aktywności" (por. Czapliński 2007, s. 51).

Poszukując odpowiedzi na istotne dla tych badań pytanie o związek zainteresowania widzów filmem z ich wiedzą na temat nagród filmowych, napotkałam znaczącą lukę. Znane są co prawda inne badania dotyczące preferencji widzów[3] lub ogólnie nagród filmowych (zob. m.in. Michalska, 2010, s. A16; Adamczak, 2015, s. 6–8; Lipińska, 2018, s. 92–93; Czajka-Kominiarczuk, 2019; Szponar, 2022), ale zaintrygował mnie brak zbadania istnienia związku między tymi dwoma zmiennymi, a w przypadku jego zaobserwowania ustalenia siły i kształtu korelacji. Może się okazać, że jest to korelacja pozorna, gdyż w istocie związek istotny statystycznie można zaobserwować raczej na linii (szczególnie po 1989 roku) działania marketingowe producentów–zwiększenie zainteresowania konkretnym tytułem. Nie musi ono wynikać bezpośrednio z nagrody filmowej – o której widz może nawet nie wiedzieć. To oczywiście kwestia godna uwagi i przyszłych analiz. W tym miejscu jedynie ją sygnalizuje.

[3] Według raportu *Polacy o polskich filmach* (Cześnik i in., 2021) najchętniej wybierany przez Polaków gatunek filmowy to komedie. Zdecydowanie niżej plasuje się klasyka, a jeszcze mniej respondentów badania wskazało filmy wysokoartystyczne, szczególnie ważne w tych rozważaniach, bo z tego grona zwykle wybiera się kandydatów do nagród filmowych. Jest to kontynuacja trendów z lat wcześniejszych, która może budzić obawę, że widzowie zaczną ograniczać swoje wybory do produkcji czysto komercyjnych, dobrze reklamowanych, w których pojawiają się te same, znane wszystkim nazwiska. Warto o tym pomyśleć i wskazać możliwe strategie przełamania owych „baniek" odbiorczych.

Warto zastanowić się przy okazji, czy reżyserzy – zarówno kiedyś, jak i współcześnie – mieli/mają jakąś wizję adresata, dla którego robili/robią filmy? To kluczowe pytanie. Nie od dziś wiadomo, że „widz idealny" – jeżeli uznamy jego status bytowy za realny – to odbiorca nie tylko oglądający, ale i świadomy wielości możliwych wyborów filmowych. Można próbować docierać do niego różnymi drogami. Na przykład analizując typy uczestników kultury, które są wskazywane co jakiś czas przez różne instytucje[4].

Konkludując uwagi wstępne, warto podkreślić jeszcze jeden wątek. Badania publiczności jasno wskazują, że sztuka ruchomych obrazów (w tym wiedza na temat FPFF i jego laureatów) jest istotnym elementem życia tylko tych, którzy oglądać filmy lubią i mogą (z uwagi na zasoby finansowe i czasowe). Dlatego w tych rozważaniach proponuję najpierw przyjrzeć się wybranym filmom wyróżnionym nagrodą filmową, skupiając uwagę na ich potencjale wzbudzania zainteresowania u odbiorców.

Prestiż festiwalu… i nagrody

[F]ilmowcy nie pozwolili nagrodzić Złotymi Lwami filmu złego.

(Wróblewska, red., 2015, s. 13)

Festiwal często definiowany jest jako „złożony fenomen społeczny, w którym splatają się aspekty estetyczne, ekonomiczne (także związane z «ekonomią prestiżu») oraz (geo)polityczne" (Adamczak, 2016, s. 20). Odgrywają niebagatelną rolę w kształtowaniu hierarchii ocen filmów (por. Kopczyński, 2003, s. 162). Wiele jest filmów, które zdobyły ważne nagrody, ale niekoniecznie uznanie w oczach krytyki. Znane są też przykłady filmów wybitnych, które nie zostały dostrzeżone lub których dystrybucją festiwalową nikt się nie interesował. Innymi słowy, festiwale często potrafią bardzo silnie wpłynąć na bieg historii kinematografii (Płażewski, 1993, s. 3). Są ponadto dla filmowców ważnym miejscem spotkania z widzami (por. Najbor, 2022, s. 60–85).

Kiedy zadamy pytanie o zasadnicze funkcje filmowych festiwali, to wielu respondentów przyzna, że po pierwsze, chodzi o promocję konkretnych filmów i ich twórców. Festiwale to doskonała platforma dla reżyserów, scenarzystów i aktorów do zaprezentowania swoich dzieł szerokiej publiczności. Tego typu wydarzenia pomagają

[4] Głównym celem tych badań jest „przeprowadzenie segmentacji uczestników kultury i scharakteryzowanie wyłonionych grup ze względu na potrzeby związane z kulturą, style korzystania z oferty kulturalnej, wydatki na kulturę, preferowane kanały komunikacji, a także zainteresowania i cechy psychograficzne i demograficzne" (Smartscope, 2016, s. 3).

w promowaniu filmów niezależnych, które mogą nie mieć dużych budżetów marketingowych. Po drugie, festiwale sprzyjają odkrywaniu nowych talentów. Wiele filmów ma swoje światowe, europejskie lub krajowe premiery na festiwalach. Po trzecie, festiwal to platforma dystrybucji i sprzedaży filmów. Festiwale filmowe to miejsca, w których producenci i dystrybutorzy negocjują prawa do dystrybucji produkcji filmowych w różnych krajach. Po czwarte, nagrody festiwalowe, o których będzie w tych rozważaniach mowa, otwierają drogę twórcom i ich filmom do „świata prestiżu". Nagrody przyznawane na festiwalach podnoszą wartość artystyczną filmu i ułatwiają jego sukces komercyjny. Po piąte, festiwal to spotkanie branżowe i networkingowe, które umożliwia nawiązywanie współpracy przy przyszłych projektach filmowych (por. m.in. Najbor, 2022, s. 60–85). Po szóste, festiwal to miejsce sprzyjające rozwojowi kultury filmowej. Niemało festiwali organizuje warsztaty, panele dyskusyjne i *masterclassy*, które pomagają w rozwoju umiejętności filmowych. Festiwale prezentują kino artystyczne, dokumentalne i eksperymentalne, które poszerza horyzonty widzów oraz jest platformą wspierającą różnorodność tematów społecznych. Ostatecznie dzięki festiwalom miasta, w których się one odbywają, stają się atrakcją turystyczną, co przekłada się na wzrost gospodarczy w regionie (por. m.in. Ratkowska, 2010, s. 26–46; Konieczna, 2014, s. 6–18; Szymkiewicz, 2021, s. 163–180). Wszystko to potwierdza pierwszą konstatację, że festiwale filmowe to nie tylko święta kina, ale także ważne wydarzenia kulturalne i gospodarcze o globalnym znaczeniu (de Valck i Loist, 2009, s. 179–215). To w zasadzie kwestia oczywista, o której sporo już napisano (Getz, 2010, s. 1–47). Rodzi się więc pytanie, czy można powiedzieć o festiwalach coś nowego? Wydaje się, że dobrym sposobem „ucieczki" od oczywistości jest przyjrzenie się jednemu wydarzeniu – w tym przypadku FPFF w Gdyni – na przestrzeni lat w kontekście przyznawanych nagród dla filmów na konkretny temat, którym interesuję się od wielu lat, tj. filmów o artystach i szeroko pojętej sztuce.

Nagrody filmowe mają ogromne znaczenie dla filmów o sztuce i artystach, zarówno pod względem ich odbioru przez publiczność, jak i dalszego wpływu na kulturę. Nagrody zwiększają widoczność i popularność nie tylko twórców filmów[5],

[5] Jako ciekawostkę warto podać, że filmy w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego i Agnieszki Holland trzykrotnie wygrywały rywalizację o nagrodę dla najlepszego obrazu i jest to rekord w historii festiwalu. Jednak tylko nagrodzony *Amator* (1979, reż. Krzysztof Kieślowski) wpisuje się w konkretną kategorię tematyczną zaproponowaną w tych rozważaniach. Po dwa razy zwyciężali Robert Gliński, Krzysztof Krauze, Kazimierz Kutz, Paweł Pawlikowski, Stanisław Różewicz, Andrzej Wajda i Krzysztof Zanussi. W tym przypadku, podobnie, tylko o dziełach Różewicza (*Kobieta w kapeluszu*, 1984) i Pawlikowskiego (*Zimna wojna*, 2018) możemy mówić w kontekście interesującego mnie problemu. To niezbywalny dowód na to, że najbardziej nagradzani na FPFF reżyserzy tylko w nielicznych przypadkach podejmowali w filmach temat artysty i sztuki.

ale także tematów, które filmy te poruszają[6]. Nagrody i nominacje na prestiżowych festiwalach przyciągają uwagę widzów i krytyków. Filmy o sztuce czy – mniej znanych *versus* oczywistych – artystach często są niszowe, a nagrody pomagają im dotrzeć do szerszej publiczności. Potwierdzają jakość filmu, co wpływa na jego odbiór jako dzieła sztuki, a nie tylko biograficznej opowieści o artyście. Podkreślają znaczenie reżyserii, scenariusza, zdjęć, muzyki i aktorstwa w ukazywaniu artystów oraz ich twórczości. Nagradzane filmy przyczyniają się do popularyzacji sztuki, zwiększając zainteresowanie danym pisarzem, malarzem, muzykiem oraz samym aktem twórczym czy po prostu sztuką jaką taką. Ponadto nagrody sprzyjają lepszej dystrybucji filmu, a w przyszłości finansowaniu podobnych produkcji. Bardzo ważnym aspektem nagród filmowych dla filmów o sztuce i artyście jest także ich pozytywny wpływ na motywację twórców filmowych. Sukcesy filmów o sztuce inspirują kolejnych reżyserów do podejmowania podobnych tematów. Nagrody mogą pomóc w zdobyciu funduszy na kolejne projekty artystyczne.

Analiza nagrodzonych na FPFF filmów sprzyja przyjrzeniu się roli tego festiwalu w budowie kanonu historii polskiego kina i edukacji filmowej na wybrany temat, w tym przypadku związany z postacią artysty i uprawianiem twórczości artystycznej. Dobrymi przykładami filmów z tego segmentu, z różnych lat, są m.in. *Amator* (1979) w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego, *Kobieta w kapeluszu* (1984) Stanisława Różewicza, *Siekierezada* (1985) Witolda Leszczyńskiego, *Ucieczka z kina Wolność* (1990) Wojciecha Marczewskiego, *Historia kina w Popielawach* (1998) Jana Jakuba Kolskiego czy dwa obrazy wyróżnione nagrodą główną w Gdyni w ciągu ostatniej dekady: *Ostatnia rodzina* (2016) Jana P. Matuszyńskiego oraz *Wszystkie nasze strachy* (2021)[7]

[6] Wystarczy przypomnieć kilka wyróżnionych na FPFF (nagrody indywidualne i/lub specjalne) produkcji, które choć nie otrzymały ostatecznie głównej nagrody, godne są uwagi (wymieniam tylko niektóre tytuły), m.in.: *Mój Nikifor* (2004, reż. Krzysztof Krauze) – w konkursie w 2004 roku; obraz inspirowany biografią malarza prymitywisty Nikifora z Krynicy; *Młyn i krzyż* (2010, reż. Lech Majewski) – w konkursie w 2011 roku; poświęcony historii obrazu *Droga krzyżowa* Pietera Bruegla; *Papusza* (2013, reż. Joanna Kos-Krauze, Krzysztof Krauze) – w konkursie w 2013 roku; film o romskiej poetce Bronisławie Wajs, której twórczość została odkryta dzięki Jerzemu Ficowskiemu; *Powidoki* (2016, reż. Andrzej Wajda) – w konkursie w 2016 roku; opowiada o Władysławie Strzemińskim, wybitnym malarzu awangardowym, który sprzeciwił się socrealizmowi.

[7] Warto oczywiście pamiętać też o innych filmach nagrodzonych, w których pojawia się postać artysty lub motyw sztuki (nawet gdy nie są to tematy pierwszoplanowe), takich jak *Wszystko co najważniejsze…* (1992, reż. Robert Gliński) – z uwagi na inspirację biografią poety Aleksandra Wata (w tej roli Krzysztof Globisz) i jego rodziny; *Kolejność uczuć* (1993, reż. Radosław Piwowarski) – opowiada m.in. o aktorze Rafale Nawrocie (Daniel Olbrychski), którego gwiazda zaczyna nieco gasnąć; *Różyczka* (2010, reż. Jan Kidawa-Błoński) – tutaj inspiracją była biografia pisarza Adama Warczewskiego (Andrzej Seweryn); *Zimna wojna* (2018, reż. Paweł Pawlikowski) – bohaterowie są związani ze środowiskiem twórczym.

Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta[8]. Nie o wszystkich uda się w tym szkicu wspomnieć, ale warto wskazać te, które okazały się z różnych, czasami nieoczywistych, powodów istotne.

Perspektywa historyczna ujawnia, że w nagradzanych filmach zagadnienie „artysty i sztuki" nie było tematem pierwszoplanowym, jednak obecnym i charakteryzującym się wewnętrzną spójnością, dynamiką, a co ważniejsze – skorelowanym ze zmieniającą się rzeczywistością[9]. Dowodem mogą być konkretne tytuły. Na przykład *Amator* – film o pasji i odpowiedzialności twórcy – Krzysztofa Kieślowskiego pojawił się w konkursie w 1979 roku obok takich obrazów o zbliżonej tematyce (tj. o artyście i/lub sztuce), jak *Aktorzy prowincjonalni* (1978) Agnieszki Holland[10], *Aria dla atlety* (1979) Filipa Bajona czy *Pełnia* (1979) Andrzeja Kondratiuka.

Główny bohater *Amatora* Filip Mosz (Jerzy Stuhr) odbierany był jako figura współczesnego artysty, który – podobnie jak sam reżyser filmu – musi borykać się nie tylko z samą formą filmową (nie chodzi wszak jedynie o opowieść autotematyczną), ale przede wszystkim z mozolnym dojrzewaniem do świadomości tego, czym jest postawa twórcza i jak ważne jest rozumienie społecznej rzeczywistości. Niewątpliwie pierwsze miejsce dla *Amatora* i nagroda indywidualna za

[8] Niewielką liczbę obrazów dotyczących sztuki i artystów nagrodzonych na festiwalu w Gdyni można interpretować, biorąc pod uwagę preferencje tematyczne jury i środowiska filmowego oraz kwestię atrakcyjności tej tematyki dla publiczności i rynku. W pierwszym przypadku chodzi o to, że na FPFF nagradzano najczęściej filmy, które silnie rezonowały/rezonują społecznie i politycznie, a więc opowiadają o historii, współczesnych problemach, tożsamości, rodzinie, relacjach międzyludzkich. Kino o sztuce i artystach bywa bardziej introspektywne, metaforyczne, kameralne, a to nie zawsze współgra z festiwalową logiką nagradzania filmu „ważnego" dla zbiorowej świadomości. Natomiast jeśli chodzi o atrakcyjność, opowieści o artystach często wymagają specyficznej wrażliwości i nie zawsze przemawiają do szerokiej widowni. Choć jury w Gdyni stawiało i stawia na kino ambitne, musi też uwzględniać rezonans filmu w przestrzeni publicznej, jego potencjalną rolę w dyskusji o współczesnej Polsce. To pokazuje, że festiwal promuje raczej kino społeczne niż autotematyczne, ale to przecież nie wyklucza wrażliwości artystycznej, tylko stawia ją na dalszym planie… widocznym po czasie.

[9] W latach 70. XX wieku zasadniczo możemy mówić jedynie o *Amatorze* (Złote Lwy Gdańskie 1979). W kolejnej dekadzie (1980–1989) w grę wchodzą przede wszystkim dwa tytuły: *Kobieta w kapeluszu* (Złote Lwy Gdańskie 1985) i *Siekierezada* (Złote Lwy Gdańskie 1986). W latach 90. tych filmów jest porównywalna liczba, tj. *Ucieczka z kina Wolność* (Złote Lwy Gdańskie 1990) i *Historia kina w Popielawach* (Złote Lwy 1998). Ostatnie lata, ponownie, przyniosły niewiele tytułów, np. *Ostatnia rodzina* (Złote Lwy 2016), *Wszystkie nasze strachy* (Złote Lwy 2021).

[10] Agnieszka Holland wspominała: „W pierwszym głosowaniu *Aktorzy prowincjonalni* otrzymali jedną z nagród. Na tę wiadomość do akcji wkroczył towarzysz z Naczelnego Zarządu Kinematografii i nakazał wycofanie nagrody. Zabolało mnie, że nikt głośno nie powiedział o zmanipulowaniu werdyktu. Tylko Sławek Idziak, który był w jury, zgłosił wówczas votum separatum" (Wróblewska, red., 2015, s. 65).

rolę męską dla Stuhra sprzyjały sukcesowi komercyjnemu tej produkcji[11]. Choć w tamtym czasie ważniejsze było to, że „kino moralnego niepokoju" stało się widoczne[12]. Było to kino, jak można przeczytać w artykule *Tylko film* z „Gazety Festiwalowej" (1979, nr 8), „bez frywolnego mrugania; głoszenia prawd pozornie oczywistych; powabnych aluzji i tego, co głosząc się «odwagą» – okazywało się, co najwyżej, atrapą" (cyt. za: Wróblewska, red., 2015, s. 84).

Kolejnym obrazem, który został nagrodzony w 1985 roku, była *Kobieta w kapeluszu*[13]. Mimo że w powszechnej świadomości filmy z lat 80. XX wieku nie wpłynęły tak silnie na kształt polskiej kinematografii jak te z wcześniejszych dekad, to jednak warto pamiętać, że niejednokrotnie potrzeba lat, żeby móc sprawiedliwie ocenić jakiś okres w historii. Myślę, że tak jest w tym przypadku, a film Stanisława Różewicza jest tego najlepszym dowodem. *Kobieta w kapeluszu* to opowieść o młodej, zdolnej, ale zbyt mało przebojowej aktorce Ewie (Hanna Mikuć). Szansą dla niej może być rola w inscenizacji *Króla Leara* u boku Ziembińskiego (Henryk Machalica). Niestety, nadzieja na rozwój kariery zawodowej okazuje się płonna. Bohaterka zyskuje jednak coś innego, ważniejszego – ma szansę odnaleźć samą siebie, własną podmiotowość jako artystka i człowiek. Autotematyzm, przenikanie teraźniejszości i przeszłości, kształtująca tożsamość bohaterki konfrontacja życia z pamięcią, dojrzewanie i branie odpowiedzialności za siebie i innych – to kwestie podjęte w tym filmie, które nigdy nie straciły na aktualności czy wadze. Mijający czas ujawnił to w całej pełni.

Rok później nagrodzono *Siekierezadę* Witolda Leszczyńskiego, inspirowaną życiem i twórczością pisarza Edwarda Stachury[14]. Wybór ten nie był może dla wszystkich oczywisty, ale biorąc pod uwagę niewątpliwą oryginalność projektu, o której wspominał Janusz Majewski – przewodniczący jury 11. edycji festiwalu – zrozumiały (Wróblewska, red., 2015, s. 94). Bohaterem nagrodzonego dzieła filmowego jest poeta Janek Pradera (Edward Żen-

[11] „Największe powodzenie miał *Amator* kupiony przez 4 kraje, po nim *Aria dla atlety*, *Panny z Wilka*, *Aktorzy prowincjonalni* (3), oraz *Zmory* i *Szansa* (2)" (Wróblewska, red., 2015, s. 64). Ponadto wiemy, że między czerwcem 1979 a czerwcem 1980 roku nagrodzonego *Amatora* obejrzało 446 000 widzów (Wróblewska, red., 2015, s. 76).

[12] Można się nawet spotkać z opinią – tak np. ma twierdzić krytyk filmowy i publicystka Maria Malatyńska – „że kino moralnego niepokoju zawdzięczało swoje społeczne istnienie w dużej mierze festiwalowi" (Wróblewska, red., 2015, s. 11).

[13] Obok tego filmu w konkursie brały udział też inne, w mniejszym lub większym stopniu podejmujące temat artysty i sztuki, m.in.: *Baryton* (1984, reż. Janusz Zaorski), *Cztery pory roku* (1984, reż. Andrzej Kondratiuk), *Medium* (1985, reż. Jacek Koprowicz), *Pismak* (1984, reż. Wojciech Jerzy Has), *Tumor Witkacego* (1985, reż. Grzegorz Dubowski) oraz *Yesterday* (1984, reż. Radosław Piwowarski).

[14] Por. też inne filmy konkursowe na podobny temat, jak m.in. *Cudzoziemka* (1986, reż. Ryszard Ber), *Spowiedź dziecięcia wieku* (1985, reż. Marek Nowicki) czy *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany* (1985, reż. Wojciech Jerzy Has).

tara), który nie potrafi na dłużej osiąść w jednym miejscu. Podróżowanie staje się dla niego sposobem radzenia sobie z zakłamaniem świata i próbą poszukiwania azylu w świecie przyrody i prostych ludzi. Historia tej postaci celowo opowiedziana została w sposób oszczędny. Reżyserowi nie zależało na epatowaniu smutkiem. Ważniejsze było świadome wykorzystanie biografii, legendy i motywów twórczości „poety przeklętego" w celu ukazania istoty wrażliwości, kosztów samotności, siły prawdy i prostoty przekazu. Film okazał się idealną odpowiedzią na „głód duchowości", który doskwierał ówczesnemu młodemu pokoleniu. Wskazywał sens i konieczność poszukiwania mniej oczywistych sposobów życia.

Lata 90. XX wieku otwiera nagroda dla niezwykłego filmu *Ucieczka z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego[15]. Produkcja idealnie wpisała się w oczekiwania bardziej wyrafinowanej publiczności. Wielu krytyków przyznawało, że czekało na takie kino. Reżyserowi udało się w inteligentny sposób skłonić widzów do głębszej refleksji. Głównym bohaterem *Ucieczki…* jest cenzor okręgowy (Janusz Gajos), który musi zmierzyć się z „buntem" postaci wyświetlanego w kinie Wolność filmu *Jutrzenka*. W tym celu urzędnik, były poeta i krytyk teatralny stosuje liczne środki zapobiegawcze. Nie zmienia to faktu, że cenzura ostatecznie jest nieskuteczna. Dla bohaterów filmu w filmie marzenie o wolności staje się możliwe do realizacji. Natomiast ucieczka bezradnego cenzora po dachach kamienic okazuje się jedyną drogą wyjścia z ram własnego życia, które niejednokrotnie ludzie sami sobie stwarzają. Wyjątkowość filmu tkwi w jego przenikliwości i świadomości ceny, którą trzeba zapłacić za wolność. Do dziś uznaje się, że jest to jedno z najważniejszych i najbardziej oryginalnych dzieł filmowych w rodzimej kinematografii.

W 1998 roku Złote Lwy zdobyła *Historia kina w Popielawach*[16] Jana Jakuba Kolskiego. W dużej mierze była to nagroda za całokształt twórczości dla tego reżysera, twórcy w pełni niepowtarzalnego kina autorskiego. Film przybliża historię rodu kowala Józefa Andryszka Pierwszego (Bartosz Opania), który na długo przed braćmi Lumière chciał skonstruować kinomaszynę. Kolski przyznawał, że jest to opowieść inspirowana historią jego rodziny, reżyser wykorzystał także własne wspomnienia. Fabuła stanowiła

[15] Inne filmy z tego konkursu na temat artysty i sztuki to m.in. *Lawa* (1989, reż. Tadeusz Konwicki) czy *Pożegnanie jesieni* (1990, reż. Mariusz Treliński).

[16] Zob. też *Pokój saren* (1997, reż. Lech Majewski). Krytyk i publicysta Tadeusz Sobolewski wspomniał: „W 1998 roku byłem członkiem jury, któremu przewodniczył Sylwester Chęciński. Udało się nam przeforsować nagrodę dla Kolskiego za *Historię kina w Popielawach*, co wcale nie było takie proste. Były wówczas sugestie, żeby nagrodzić jakąś komedię. Ale zależało nam, żeby wesprzeć kino autorskie" (Wróblewska, red., 2015, s. 170).

więc pretekst do podzielenia się swoją fascynacją sztuką kinematograficzną. Dlatego zapewne pisano, że jest to jeden z najpiękniejszych obrazów kinofilii w historii polskiego kina – „magicznego wehikułu".

Ostatnie lata przyniosły dwa ważne nagrodzone filmy na temat artysty i sztuki: *Ostatnią rodzinę* (2016) Jana P. Matuszyńskiego o rodzinie Beksińskich (Zdzisławie, malarzu, i jego synu Tomaszu, dziennikarzu muzycznym) oraz *Wszystkie nasze strachy* (2021) Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta (zob. hasło *Wszystkie nasze strachy*, 2025) zainspirowany życiem i twórczością artysty wizualnego Daniela Rycharskiego[17].

Jak czytamy w *Informatorze festiwalowym* z „Dziennika Bałtyckiego" (1974, nr 214), „ideą przewodnią 1. FPFF [był] sojusz świata sztuki z pracą" (cyt. za: Wróblewska, red., 2015, s. 36). Idea przyświecała w 1976 roku podobnej akcji – „Sojuszu świata pracy z kulturą i sztuką" (w której uczestniczyło 74 twórców i 26 dziennikarzy). Po wielu latach stwierdzono, że sztuka nie tyle ma być sojusznikiem pracy, ile przede wszystkim nieść nadzieję i wpływać na rzeczywistość. Przestrzegać przed złem i obojętnością, ale jednocześnie dodawać otuchy. W nowym tysiącleciu sztuka stała się wyzwaniem, umiejętnością zadawania pytań, a nie repertuarem gotowych odpowiedzi[18]. Niezaprzeczalnie jednak „filmowcy nie pozwolili nagrodzić […] filmu złego" (Wróblewska, red., 2015, s. 13). Wszystkie wskazane filmy potwierdzają to najdobitniej. Ukazują ponadto, czym jest sztuka, jaka jest jej wartość. To „wiadomość", która nigdy się nie zestarzeje. Skarb zatopiony w morskim bursztynie.

[17] Daniel Rycharski (ur. 1986) – doktor habilitowany, profesor Akademii Sztuki w Szczecinie. Laureat Paszportu „Polityki" w 2016 roku. Absolwent wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Warto pamiętać o najważniejszych wystawach indywidualnych tego artysty, należą do nich: *Street art na wsi*, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu (2012); *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2014); *Into the Country*, Salt Ulus w Ankarze, w Turcji (2014); *Sztandary św. Ekspedyta 2015–2016*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2015–2016); *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2016); *Późna polskość* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (2017) – na tej wystawie pojawiły się dwie prace artysty: *Brama na 150. rocznicę zniesienia pańszczyzny* oraz *Krzyż*; *Daniel Rycharski. Strachy* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2018); *Umarła klasa*, Gunia Nowik Gallery, Warszawa (2022).

[18] W 2015 roku na FPFF przeprowadzono po raz pierwszy osobny konkurs Inne Spojrzenie, w trakcie którego zaprezentowano m.in. film *Performer* (2015, reż. Maciej Sobieszczański, Łukasz Ronduda). Ówczesny dyrektor artystyczny festiwalu Michał Oleszczyk tak opisywał wprowadzenie tej sekcji: „powstała z potrzeby chwili […]. Oglądając filmy zgłoszone do konkursu i nie tylko, nagle zdałem sobie sprawę, że istnieje w Polsce pewien obszar kina, nakierowany na eksperyment i próbę czegoś nowego, co niekoniecznie miałoby wielkie szanse w Konkursie Głównym" (Wróblewska, red., 2015, s. 292–293).

Zakończenie

[P]olskie kino jest takie, jacy my jesteśmy.
Odbija się w nim nasza kondycja intelektualna i moralna.

– Adam Michnik (Maniewski, notował, 1992, s. 4)

Zmienność, niepewność, złożoność i niejednoznaczność – to doświadczenie chaosu w komunikacji, które coraz częściej staje się przedmiotem analiz. Badacze zastanawiają się, czy podejście oparte na myśleniu systemowym może mu przeciwdziałać. Kształtowanie polityki kulturalnej państwa za pośrednictwem nagród to jedna z form docierania do szerokiego grona odbiorców poprzez promocję i weryfikację ich potrzeb. Ma to swoje zalety, ale i wady, o których też trzeba pamiętać, przede wszystkim w kontekście upolitycznia instytucji kultury i podejmowanych przez nie inicjatyw.

Głosy w sprawie nagród filmowych są podzielone. Niemniej warto rekomendować na przyszłość wzmacnianie zainteresowania kinem poprzez wskazywanie korzyści wynikających z większej świadomości obecności na rynku kinematograficznym tytułów godnych uwagi. Dobrym narzędziem może okazać się przybliżenie odbiorcom wiedzy na temat historii FPFF i jego laureatów.

Co daje nagroda? Po pierwsze, w przypadku filmów na wskazany temat może sprzyjać popularyzacji konkretnego artysty lub rodzaju twórczości. Nagroda wszak zwiększa zainteresowanie twórcą i dziedziną, o których opowiada film. Dobrym przykładem jest *Ostatnia rodzina* (2016) opowiadająca o rodzinie Beksińskich[19]. Po drugie, funkcją nagród festiwalowych przyznawanych dla filmów o artystach i sztuce jest także ukazanie trudu związanego z samym „byciem" artystą czy procesem twórczym, który zwykle bywa niedoceniany i pomijany. Do tej grupy na pewno można zaliczyć *Siekierezadę* (1986) oraz *Kobietę w kapeluszu* (1985). Po trzecie, filmy z tej kategorii tematycznej, nagradzane na tak ważnym

[19] Film *Ostatnia rodzina* (2016) w wyraźny sposób zwiększył widoczność i zainteresowanie twórczością Zdzisława Beksińskiego, zarówno w Polsce, jak i poza nią. W Polish Museum of America w Chicago w sezonie czerwiec–wrzesień 2017 zaprezentowano wystawę *Zdzislaw Beksinski. A Tale Told by Shadows*, a w Muzeum Sztuki Fantastycznej w Warszawie wystawę *Beksiński w Warszawie* – pierwsze pokazy w 2021 roku przyciągnęły ponad 70 tys. odwiedzających, zob. *Zdzislaw Beksinski. A Tale Told by Shadows*, [2017]; *Wystawa „Beksiński w Warszawie"* (2025). Zob. też zainteresowanie w ujęciu czasowym Beksińskim na podstawie danych z platformy Gooogle Trends [2025]. Trudno jednak przypisać całe zainteresowanie tym twórcą tylko jednemu czynnikowi (był on już wcześniej popularny dzięki biografiom, wystawom, dokumentacji). Niemniej film miał kilka mierzalnych efektów: silny wynik kasowy w Polsce, nagroda w Gdyni, międzynarodowe pokazy i, w ślad za tym, wzrost aktywności wystawienniczej i zainteresowania publicznego.

wydarzeniu artystycznym, jakim jest festiwal, podkreślają rolę artystów i ich sztuki w historii czy społeczeństwie. Ten aspekt zostaje podkreślony przede wszystkim w *Amatorze* (1979) czy *Ucieczce z kina Wolność* (1990). Po czwarte, wyróżnione nagrodą filmy opowiadające o artystach i sztuce mogą stać się dla twórców źródłem inspiracji. Zarówno dla tych, którzy chcieliby podążać śladem filmowych bohaterów artystów, jak i dla tych, których zafascynuje ścieżka samych reżyserów (którzy nie bali się tego tematu podjąć). W tym kontekście warto pamiętać przede wszystkim o *Amatorze* i *Wszystkich naszych strachach* (2021). Wreszcie, nagrody dla filmów o artystach i sztuce zmieniają rynek sztuki filmowej, uzmysławiają bowiem producentom, osobom z branży, że takie tematy jak życie artysty i sztuka – choć trudne i kłopotliwe – też są społecznie potrzebne. Potwierdzają ową konstatację wszystkie wskazane w tekście produkcje, przede wszystkim jednak te, które ujawniają synergię sztuki z historią, polityką i problemami społecznymi.

Niepublikowany fragment większej całości o wpływie nagród filmowych na promocję filmów na temat artystów i sztuki.

Bibliografia

Adamczak, M. (2015). *Ile wart jest Oscar?*. „Kino", nr 2.

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

Budnik, A. (2020). *Infrastruktura wartości. Nagrody literackie w Polsce po przełomie 1989 roku jako narzędzie wymiany kapitałów*. „Zarządzanie w Kulturze", t. 21, z. 1.

Czajka-Kominiarczuk, K. (2019). *Oscary. Sekrety największej nagrody filmowej*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

Czapliński, P. (2013a). *Literatura i nadmiar*. „Kultura Współczesna", nr 1 (76).

Czapliński, P. (2013b). *Przedmowa. Gry w prestiż*, [w:] J.F. English, *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej,* przeł. P. Czapliński, Ł. Zaremba. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Cześnik, M. i in. (2021). *Polacy o polskich filmach. Opinie Polaków o polskim kinie i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej. Badania społeczne* (2021). https://www.fina.gov.pl/docs/2/FINA_Raport_Polacy-o-polskich-filmach_FINA%C5%81_030321.pdf [dostęp: 6.03.2025].

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

Getz, D. (2010). *The Nature and Scope of Festival Studies*. „International Journal of Event Management Research", Vol. 5, No. 1.

Google Trends [2025]. *Beksiński*. https://trends.google.com/trends/explore?date=2014-01-01%202024-12-31&q=Beksi%C5%84ski [dostęp: 6.09.2025].

Kłoskowska, A. (1972). *Społeczne ramy kultury. Monografia socjologiczna*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Konieczna, E.K. (2014). *Festiwale i przeglądy filmowe jako cel turystyki kulturowej*. „Turystyka Kulturowa", nr 10.

Kopczyński, K. (2003). *Polski film dokumentalny po 2005 roku. Koncepcje i doświadczenia*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Lipińska, U. (2018). *Między przeszłością a przyszłością kina*. „FilmProf", nr 4.

Majewski, P. (2017). *Wspólne interesy, wspólne wartości? Festiwale filmowe i społeczności lokalne*, [w:] B. Dziadzia (red. nauk.), *Festiwale filmowe w Polsce. Raport*. Warszawa: Fundacja Obserwatorium, http://www.obserwatorium.org.pl/wp-content/uploads/2018/02/Festiwale_filmowe_PL-Raport.pdf [dostęp: 6.03.2025].

Michalska, M. (2010). *Zdecydowanie więcej niż splendor*. „Dziennik. Gazeta Prawna", 14 stycznia.

Maniewski, M. (notował) (1992). *Na rozdrożu*. „Film", nr 50.

Najbor, J. (2022). *Funkcjonowanie instytucji festiwalu filmowego w trakcie pandemii COVID-19 na przykładzie festiwalu Nowe Horyzonty*. „Com.press", t. 5, nr 1.

Polski Instytut Sztuki Filmowej (2025). *Badania i analizy 2025*. https://pisf.pl/badania-i-analizy-2025/ [dostęp: 6.03.2025].

Płażewski, J. (1993). *75 najważniejszych międzynarodowych festiwali filmowych za granicą*. Warszawa: Film Polski.

Płażewski, J. (2013). *W bunkrze na lazurowym brzegu*. „Ekrany", nr 3–4 (13–14).

Ratkowska, P. (2010). *O festiwalu w kontekście turystyki kulturowej, czyli turystyka eventową* [*sic!*] *raz jeszcze*. „Turystyka Kulturowa", nr 6.

Smartscope (2016). *Badanie segmentacyjne uczestników kultury. Prezentacja wyników badania ilościowego*. https://nck.pl/upload/attachments/319000/Segmentacja-uczestnikow-kultury-raport.pdf [dostęp: 6.03.2025].

Szponar, E. (2022). *Fabryka splendoru. Światowe festiwale filmowe*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Szymkiewicz, A. (2021). *Tożsamość, miejsce i wartości. O konstruowaniu i internalizacji festiwalowych normalności na przykładzie festiwali muzycznych w Polsce*. „Journal of Urban Ethnology", [nr] 19.

de Valck, M., Loist, S. (2009). *Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field*, [w:] D. Iordanova, R. Rhyne (eds), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St Andrews Film Studies.

Wojcik, K. (2009). *Public Relations. Wiarygodny dialog z otoczeniem*. Warszawa: Wydawnictwo Placet.

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

Wróblewska, A. (2022). *Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni i Gdańsku. Przerwana dekada*. „Pleograf", nr 3.

Wszystkie nasze strachy (2025). https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1258170 [dostęp: 6.03.2025].

Wystawa „Beksiński w Warszawie" (2025). https://beksinskiwwarszawie.pl/ [dostęp: 6.09.2025].

Zdzislaw Beksinski. A Tale Told by Shadows [2017]. https://www.polishmuseumofamerica.org/exhibition/zdzislaw-beksinski-a-tale-told-by-shadows/ [dostęp: 6.09.2025].

Abstract

The article examines the role of awards at the Polish Film Festival in Gdynia in shaping the reception of films about artists and art. It argues that festival distinctions function as instruments of cultural policy, transforming symbolic capital into audience engagement and market value. Through a historical analysis of selected awarded films, the study demonstrates that, although often marginal, themes of art and creation remain consistently present and responsive to socio-political change. Awards enhance visibility, legitimise artistic narratives, stimulate both public interest and industry investment, and remain a significant device within evolving cultural frameworks.

Słowa kluczowe: FPFF, nagroda filmowa, artysta i sztuka jako temat filmu

Keywords: PFF, film award, artist and art as a film subject

Łukasz Skórko
Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0009-0000-6504-9217

Panoptikum 2025, 33: 107-119 https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.08

Nagrody indywidualne Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w latach 1974–2025 a podział na płeć – raport z badań

Podczas 43. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni na konferencji „Kobiety Filmu 50/50 w 2020" dyrektor FPFF Leszek Kopeć oraz przewodniczący Rady Programowej Wojciech Marczewski złożyli podpisy pod deklaracją dotyczącą wdrażania równości płci w branży filmowej (Kazimierczuk, 2018). Główne postulaty dotyczyły przygotowania harmonogramu zmian mających na celu zapewnienie równości płci we wszystkich ciałach decyzyjnych festiwalu (a więc w radzie programowej, zespołach selekcyjnym i kwalifikacyjnym, a także w jury).

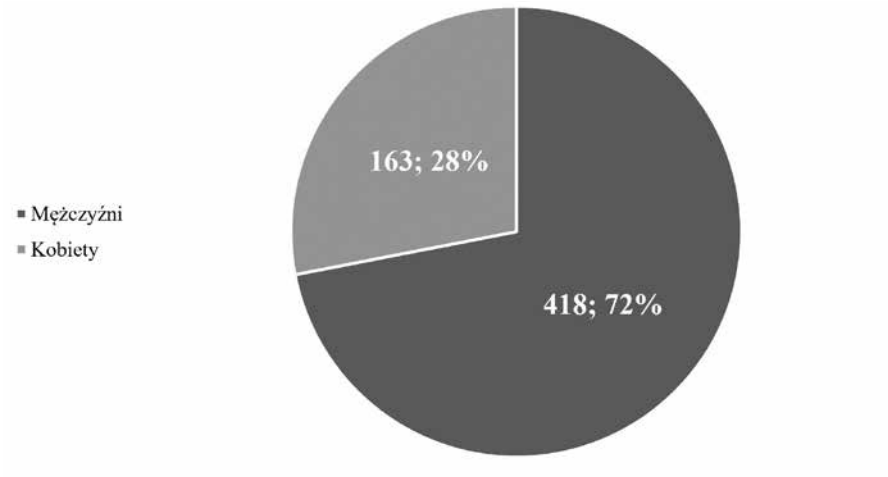
Według danych z raportu Moniki Talarczyk z 2018 roku w latach 2006–2017 kobiety wyreżyserowały zaledwie 14% wszystkich zrealizowanych w Polsce pełnometrażowych filmów fabularnych (Talarczyk, 2018b). Liczba wyreżyserowanych filmów koresponduje z wyliczeniami na podstawie danych PISF, który na realizację projektów reżyserskich kobiet przeznaczał średnio 13% środków ze swojego budżetu (Talarczyk, 2018b). Jak zaznacza Michał Piepiórka, sytuacja miała się lepiej – choć nieznacznie – w przypadku fabuł krótkometrażowych, a także dokumentów i animacji, gdzie reżyserki odpowiadały za 27–30% wszystkich realizacji (Piepiórka, 2022, s. 30).

Debatę „2020 nadchodzi – Równouprawnienie kobiet i mężczyzn w branży audiowizualnej. Szanse i zagrożenia" – jedno z wydarzeń branżowych odbywa-

jącego się rok później 44. FPFF – rozpoczęła Renata Czarnkowska, producentka filmowa i przedstawicielka inicjatywy Kobiety Filmu, informując zgromadzonych, że 2019 był pierwszym rokiem, w którym udało się osiągnąć parytet w komisjach eksperckich i wśród liderów PISF (Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2019). Michał Prądzyński z McKinsey & Company podkreślił wówczas, że choć kobiety stanowią większość absolwentów uczelni wyższych w Polsce (aż 65%), to obejmują niewiele stanowisk kierowniczych. Hanna Margolis potwierdziła diagnozę McKinsey & Company, odnosząc ją nie tylko do polskiej branży kinematograficznej, ale też do polskiego środowiska akademickiego (Polski Instytut Sztuki Filmowej, 2019).

Zmiany w branży zachodzą powoli, jednak od chwili podpisania przywołanej wyżej deklaracji nie tylko zwiększyła się liczba kobiet zasiadających w ciałach decyzyjnych PISF – zmiany dotknęły również gdyński festiwal. W 2023 roku na stanowisko dyrektora artystycznego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni po raz pierwszy powołano kobietę – Joannę Łapińską. Natomiast podczas 50. edycji festiwalu wśród łącznie 16 osób z czterech składów jurorskich znalazło się dziewięć kobiet. Dwie z nich – Milenia Fiedler i Kasia Adamik – pełniły funkcje przewodniczących swojego jury (kolejno Jury Konkursu Perspektywy oraz Jury Konkursu Filmów Krótkometrażowych). Zanim przejdę do przedstawienia danych i rozważań nad dysproporcją płciową wśród laureatów FPFF, chciałbym zilustrować, jak na przestrzeni lat wyglądały składy jurorskie tej imprezy. Od 1974 do 2025 roku we wszystkich składach jury festiwalu (biorę pod uwagę zarówno członków jury Konkursu Głównego, jak też innych gremiów jurorskich) zasiadało łącznie 581 osób[1] – 418 mężczyzn i 163 kobiety (wykres 1). Ze względu na wyraźną dysproporcję płci (72% wszystkich jurorów FPFF to mężczyźni) nie powinno nikogo zaskakiwać, że podczas zdecydowanej większości edycji festiwalu to właśnie mężczyźni stanowili większość w jury (wykres 2). W okresie 1974–2017 dwukrotnie zbliżono się do parytetu – w 1998 i 2013 roku różnica między liczbą mężczyzn a liczbą kobiet w jury wynosiła 1 (odpowiednio 5 do 4 i 6 do 5). W 2018 roku – podczas 43. edycji FPFF, w trakcie której odbyła się wspomniana wcześniej debata „Kobiety Filmu 50/50 w 2020" – w jury po raz pierwszy w historii festiwalu zasiadało więcej kobiet niż mężczyzn (wykres 3). W 2021 roku po raz pierwszy (i jak dotąd jedyny) osiągnięto parytet płci – na 14 osób przypadło po 7 jurorów i jurorek. W trakcie czterech edycji festiwalu, począwszy od 47. FPFF w 2022 roku, kobiety stanowiły większość w składach jurorskich.

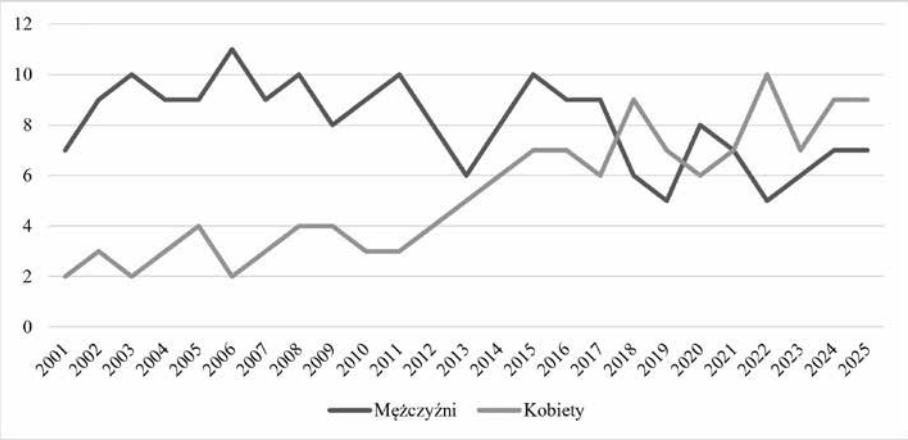
[1] Nie uwzględniam tutaj 44 osób (36 mężczyzn i 8 kobiet), które w latach 1990–1991, gdy festiwal odbywał się w zmienionej formule, jako Komisja Konkursowa (1990) i Jury Nominujące (1991) brały udział w pierwszym etapie selekcji oraz nominacji filmów i filmowców.



Wykres 1. Jurorzy FPFF w latach 1974–2025 według płci
Źródło: opracowanie własne na podstawie danych Internetowej Bazy Filmu Polskiego



Wykres 2. Liczba jurorów FPFF w latach 1974–2025 z podziałem na płeć
Źródło: opracowanie własne na podstawie danych Internetowej Bazy Filmu Polskiego



Wykres 3. Liczba jurorów FPFF w latach 2001–2025 z podziałem na płeć
Źródło: opracowanie własne na podstawie danych Internetowej Bazy Filmu Polskiego

Postanowiłem przyjrzeć się zjawisku, którego wspomniana deklaracja nie obejmuje, a więc wszystkim dotychczasowym laureatom i laureatkom nagród indywidualnych festiwalu w latach 1974–2025 w celu zobrazowania dysproporcji płciowych w poszczególnych kategoriach. W niniejszym artykule, posługując się metodami analizy ilościowej, przedstawię zgromadzone przeze mnie dane dotyczące liczby osób wyróżnionych na FPFF z podziałem na płeć, świadomie ograniczając się jedynie do wręczanych wielokrotnie[2] nagród indywidualnych, pomijając tym samym wszystkie nagrody główne (m.in. Złote Lwy i Srebrne Lwy), nagrody specjalne, nagrody publiczności, a także wszelkie inne nagrody pozaregulaminowe.

Podczas prac nad artykułem korzystałem przede wszystkim z informacji o minionych edycjach festiwalu zamieszczonych na stronie internetowej Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (fpff.pl). Na bieżąco weryfikowałem zawarte tam dane o laureatach i laureatkach i porównywałem je z danymi Internetowej Bazy Filmu Polskiego (filmpolski.pl), Filmwebu i Wikipedii. Dzięki tej

[2] Nie uwzględniam tym samym chociażby jednorazowej nagrody za efekty specjalne, przyznanej jedynie w 2014 roku. Otrzymał ją wówczas Vít Komrzý za film *Miasto 44* (2014, reż. Jan Komasa).

strategii udało mi się zidentyfikować i wyeliminować wiele błędów – za przykład może posłużyć opublikowana na stronie internetowej FPFF informacja, jakoby laureatem nagrody za zdjęcia podczas 26. FPFF był Marcin Prokop[3].

W interesującym mnie okresie odbyło się łącznie 50 edycji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Miastem goszczącym festiwal przez wiele lat był Gdańsk, jednak w 1987 roku wydarzenie przeniesiono do Gdyni. W tej formule przetrwało do dzisiaj. Zgromadzone przeze mnie dane obejmują 49 edycji, ze względu na cezurę lat 1982–1983, kiedy nieobecność festiwalu spowodowana była stanem wojennym[4]. Wykluczyłem również 1989 rok, kierując się badaniami przeprowadzonymi i opublikowanymi na łamach „Pleografu. Historyczno-Filmowego Kwartalnika Filmoteki Narodowej" przez Annę Wróblewską, która twierdzi, że podczas przypadającej na 1989 rok 14. edycji FPFF wręczono wyłącznie nagrody indywidualne (Wróblewska, 2022). W rzeczywistości, ze względu na przemianę ustrojową i wiążące się z tym konsekwencje, wręczono wówczas nagrody pozaregulaminowe. Część z nich przyznano rzecz jasna twórcom i twórczyniom „indywidualnym", nie były to jednak regulaminowe nagrody indywidualne *sensu stricto*.

Podczas pierwszej edycji FPFF, która odbyła się w Gdańsku, w dniach 7–15 września 1974 roku, poza nagrodami dla najlepszych filmów, nagrodami publiczności i nagrodą pozaregulaminową przyznano nagrody indywidualne – zachowując wtedy jeszcze podział na filmy kinowe i telewizyjne – w sześciu kategoriach: scenariusz, zdjęcia, scenografia, muzyka, główna rola kobieca i główna rola męska (dwie ostatnie figurowały wówczas pod nazwami „rola kobieca" i „rola męska"). Co ciekawe, jedynie nagrody za zdjęcia i główną rolę męską konsekwentnie przyznawano co roku od czasu powstania festiwalu (za wyjątkiem wspomnianego wcześniej 1989 roku). Nagrody za najlepszą scenografię nie wręczono bowiem w 1977 roku, w latach 1980–1981 nie wyróżniono laureatów w kategorii muzyka, w 1976 i 1978 roku nie nagrodzono laureatek za główną rolę kobiecą, a w 1980, 1990, 1993 i 1999 roku pominięto kategorię scenariuszową.

W kolejnych latach zaprezentowano jeszcze dziewięć kategorii nagród indywidualnych: dźwięk (nagrody przyznawane są od 1975 roku), debiut reżyserski lub drugi film (od 1976), montaż (od 1979), reżyseria, drugoplanowa rola męska oraz kobieca (od 1986), kostiumy (od 1987), profesjonalny debiut aktorski (od

[3] Nie ulega wątpliwości, że nagrodę za zdjęcia odebrał wtedy operator Marian Prokop za film *Stacja* (2001, reż. Piotr Wereśniak).

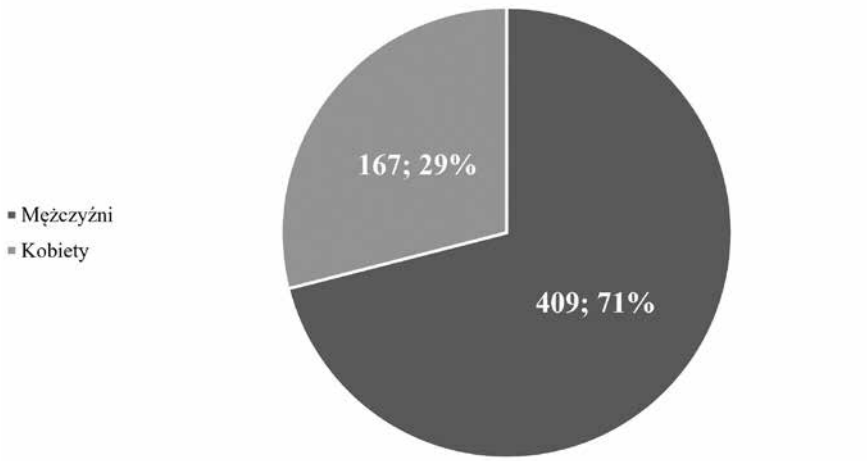
[4] Więcej o kontekście historycznym lat 80., będących niewątpliwie jednym z najbardziej dynamicznych okresów również dla festiwalu, pisze Anna Wróblewska (2022).

1995) i charakteryzacja (od 2009). Nagrody w czterech z nich – reżyseria, drugoplanowa rola męska, kostiumy oraz charakteryzacja – przyznano podczas każdej edycji festiwalu od momentu ich wprowadzenia. Laureatów w kategorii dźwiękowej nie wyróżniono w 1976, 1986 i 1994 roku, w latach 1977–1978, 1997 i 2004 nie przyznano nagrody za debiut reżyserski, w 1985 roku – za montaż, w 1994 roku oraz w latach 2000–2001 nie nagrodzono laureatek za drugoplanową rolę kobiecą, a w latach 1996–1998 i 2018 nie wręczono nagrody za debiut aktorski.

Warto nadmienić, że wspomniane nagrody indywidualne przez lata funkcjonowały pod wieloma różnymi nazwami – nagroda za dźwięk nosiła nazwę m.in. nagrody za opracowanie dźwiękowe (1975) oraz efekty dźwiękowe (1985), a nagroda za debiut reżyserski lub drugi film pod obecną nazwą funkcjonuje dopiero od 2011 roku (wcześniej w różnych latach była to w różnych iteracjach: nagroda za najlepszy debiut fabularny, debiut kinowy/telewizyjny, debiut reżyserski oraz nagroda dla „młodego talentu reżyserskiego"). Ze względu na zmienność w nazewnictwie podczas prac nad artykułem postanowiłem skorzystać z pewnej wolności interpretacyjnej i – na wzór nagrody za scenografię i dekorację wnętrz (1992) – włączyć dwie laureatki nagrody za dekorację wnętrz oraz jednego laureata nagrody za rzeźby w poczet laureatów i laureatek nagrody za scenografię. W podobnym duchu uwzględniłem kilka osób wyróżnionych przez jury FPFF (trzy w kategorii debiutu reżyserskiego lub drugiego filmu oraz jedną w kategorii reżyserskiej) jako pełnoprawnych laureatów i laureatki w swoich kategoriach. Przygotowując i opracowując poniższe wykresy, celowo pominąłem laureatów czterech kategorii aktorskich, w których obowiązuje podział na płeć, a więc głównej roli kobiecej i głównej roli męskiej, a także drugoplanowej roli kobiecej oraz męskiej. Zaprezentowane zestawienia przedstawiają w związku z tym wyłącznie dane z tych kategorii indywidualnych FPFF, w których nie obowiązuje podział na płeć, a kobiety i mężczyźni – przynajmniej czysto teoretycznie – mają równe szanse na wygraną.

Od 1974 do 2025 roku na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych wręczono łącznie 576 nagród indywidualnych dla 409 mężczyzn i 167 kobiet (wykres 4). Co ciekawe, zarówno procentowo, jak też liczbowo wynik ten jest niemal identyczny do przywołanego wcześniej wykresu przedstawiającego jurorów FPFF według płci (wykres 1). Nie będę doszukiwał się przyczyn takiego stanu rzeczy, ponieważ stoję na stanowisku, że ta korelacja jest jedynie przypadkowym podobieństwem, a nie faktyczną zależnością. Od początku

trwania FPFF kobiety stanowiły ok. 28–29% wszystkich jurorów i laureatów, co daje wynik zbliżony do przywołanych przez Talarczyk danych Stowarzyszenia Filmowców Polskich, gdzie kobiety stanowiły 33% wszystkich zrzeszonych osób (Talarczyk, 2018b).

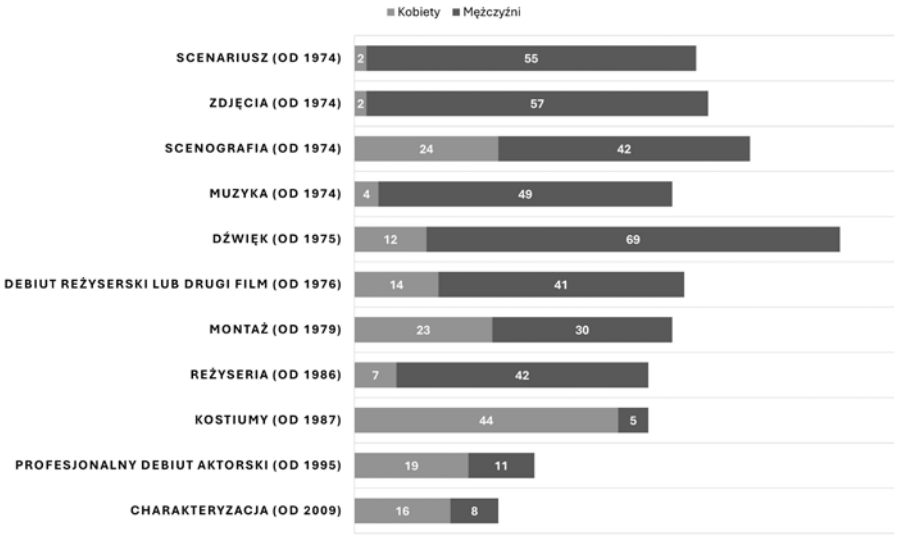


Wykres 4. Laureaci nagród indywidualnych FPFF w latach 1974–2025 według płci
Źródło: opracowanie własne na podstawie danych Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych oraz Internetowej Bazy Filmu Polskiego

Przyglądając się szczegółowym liczbom nagród przyznanych w konkretnych kategoriach indywidualnych (wykres 5), należy przede wszystkim zauważyć, że udział kobiet i mężczyzn w poszczególnych kategoriach FPFF jest zbliżony do udziału kobiet i mężczyzn w zawodach artystycznych (Box Office Lab, 2023, s. 13). W większości kategorii – podobnie jak w grupach zawodowych filmowców – znacząco dominują mężczyźni. Wyjątek stanowią zawody i specjalizacje, które od zawsze były zdominowane przez kobiety i w związku z tym postrzegane jako typowo „kobiece". Widać to wyraźnie w kontekście dwóch nagród przyznawanych na FPFF – w ich przypadku liczba kobiet znacząco przewyższa liczbę mężczyzn: kostiumy (44 nagrodzo-

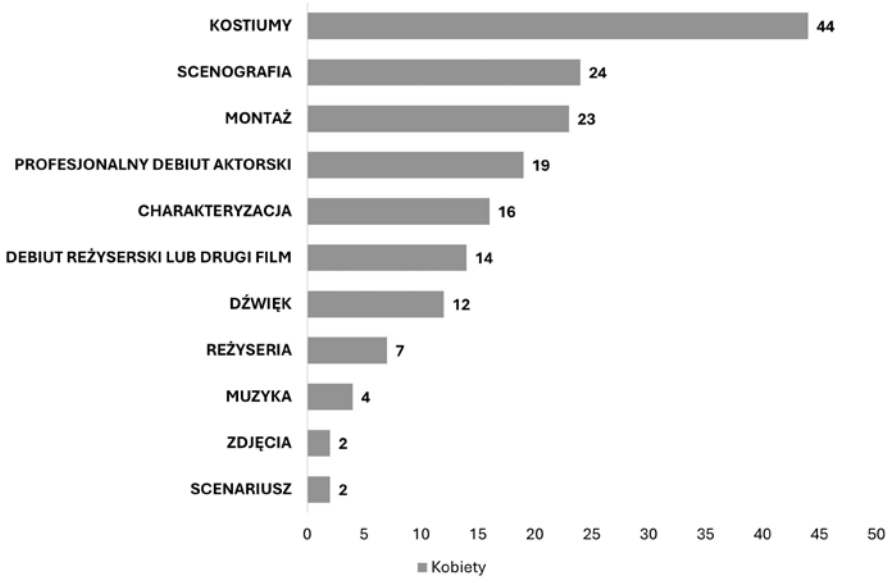
ne kobiety, 5 nagrodzonych mężczyzn) i charakteryzacja (16 kobiet, 8 mężczyzn). Również wśród laureatów za profesjonalny debiut aktorski – jedynej nagrody aktorskiej na festiwalu nieprzypisanej do płci – większość nagrodzonych osób to kobiety.

Skrupulatne przestudiowanie listy wszystkich osób nagrodzonych od 1979 roku za montaż umożliwia wysunięcie bodaj najciekawszego wniosku dotyczącego dogłębnej i zdecydowanej przemiany, która zaszła w polskim środowisku montażystów i montażystek. W latach 1979–1997 na FPFF za montaż nagradzano niemal wyłącznie kobiety (wyjątkiem są lata 1990 i 1992, kiedy nagrodzono po dwie osoby – laureata i laureatkę). Natomiast w okresie 1998–2025, za wyjątkiem ośmiu nagród dla sześciu laureatek (Milenia Fiedler w 2001, Réka Lemhényi w 2011, Agnieszka Glińska w 2015, 2020 i 2025, Beata Walentowska w 2016, Katarzyna Leśniak w 2017, Mag-



Wykres 5. Laureaci nagród indywidualnych FPFF w latach 1974–2025 z podziałem na płeć i kategorie
Źródło: opracowanie własne na podstawie danych Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych oraz Internetowej Bazy Filmu Polskiego

dalena Chowańska w 2021 roku), nagradzano w większości montażystów. Taki stan rzeczy wytłumaczyć można przemianą, do jakiej w ostatnich dekadach doszło w tej grupie zawodowej. Jak na łamach „Ekranów" zaznacza Talarczyk, „już w okresie socrealizmu liczba filmów zmontowanych przez kobiety sięgała 70%, […] odsetek ten wzrósł jeszcze o kilka procent nawet wtedy, kiedy produkcja ruszyła już pełną parą (średnio 75% w latach 60. i 70.), a w latach 80. osiągnął 99%" (Talarczyk, 2018a, s. 109). Talarczyk kontynuuje: „[w] okresie transformacji ich montaże obejmowały jeszcze około 70% filmów fabularnych, ale już w tzw. dekadzie PISF (2005–2015) spadły do 30%" (Talarczyk, 2018a, s. 109).



Wykres 6. Laureatki nagród indywidualnych FPFF w latach 1974–2025 z podziałem na kategorie
Źródło: opracowanie własne na podstawie danych Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych oraz Internetowej Bazy Filmu Polskiego

Głównych przyczyn takiej przemiany w grupie zawodowej montażystów i montażystek należy za węgierską filmoznawczynią Beatą Hock upatrywać w przejściu ze zorganizowanego w zespołach filmowych systemu pracy w socjalizmie i manualnego montażu do cyfrowej edycji i rywalizacji na rynku

filmowym (Hock, 2012, s. 96). Jak zaznacza Talarczyk, „[w] mocy pozostają więc diagnozy węgierskie, z zastrzeżeniem, że proces transformacji przebiegał w Polsce gwałtowniej i szybciej, a współcześnie tendencja spadkowa udziału kobiet w montażu jest jeszcze większa".

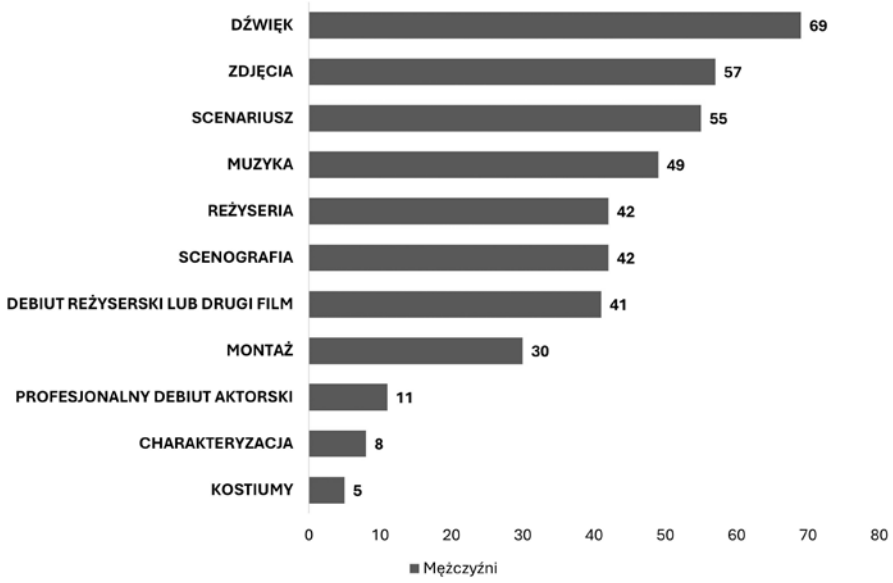
Na dwóch ostatnich wykresach, na których przedstawiam liczbę nagród indywidualnych przyznanych w konkretnych kategoriach indywidualnych kobietom (wykres 6) i mężczyznom (wykres 7), można zauważyć nie tylko dysproporcję płciową w wielu zawodach filmowych, ale i wspomniany wcześniej podział na zawody postrzegane jako typowo „kobiece" i typowo „męskie". W pięćdziesięcioletniej historii Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni najwięcej nagród indywidualnych zdobyły kostiumografki (44 nagrody), drugie miejsce zajmują scenografki (24 nagrody), a podium zamykają montażystki (23 nagrody). Ponadto 19 nagród przyznano debiutującym aktorkom, 16 – charakteryzatorkom, 14 – debiutującym reżyserkom, a 12 kobiet nagrodzono za dźwięk. Nagroda za reżyserię na FPFF została przyznana kobietom siedem razy, a jedynie czterokrotnie były one laureatkami nagrody za muzykę. Najmniej nagród, bo tylko po dwie, otrzymały operatorki i scenarzystki.

W przypadku mężczyzn najwięcej nagrodzonych jest dźwiękowców (69 nagród), operatorów (57 nagród) i scenarzystów (55 nagród). Niewiele mniej – kompozytorów (49 nagród), a także reżyserów i scenografów (po 42 nagrody). Poza tym 41 razy na FPFF nagrodzono debiutujących reżyserów, a 30 razy – montażystów. Najmniej mężczyzn otrzymało do tej pory nagrodę za profesjonalny debiut aktorski (11 nagród), charakteryzację (8 nagród) i kostiumy (jedynie 5 nagród), czyli w tych kategoriach, w których – za wyjątkiem profesjonalnego debiutu aktorskiego – od lat zdecydowanie dominują kobiety.

Z kolei w ramach kategorii, w których udział kobiet jest marginalny, wyróżnić należy Jolantę Dylewską, jedną z najbardziej cenionych i nagradzanych polskich autorek zdjęć, która została laureatką obu „kobiecych" wyróżnień za zdjęcia[5]. W przypadku nagrody za muzykę wszystkie cztery laureatki zostały w tej kategorii w badanym okresie wyróżnione w ciągu pięciu lat (w latach 2020–2024). Podobnie jest w przypadku nagrody za debiut reżyserski lub drugi film – połowa kobiet (siedem z 14 nagrodzonych w tej kategorii) otrzymała wyróżnienia dopiero

[5] Więcej o Dylewskiej i jej twórczości pisze na łamach „Panoptikum" Katarzyna Taras (2020).

w ostatniej dekadzie (2015–2024). Te spostrzeżenia to w istocie zbyt mało, żeby pokusić się o stwierdzenie o zachodzących w branży zmianach i wysunąć optymistyczne rokowania na przyszłość. Niewątpliwie jest to jednak dowód na to, że nie istnieją zawody typowo „męskie" i typowo „kobiece", a filmowczynie zaczynają być powoli dostrzegane i doceniane nawet w kategoriach zdominowanych dotychczas przez mężczyzn (jak wspomniana nagroda za muzykę).



Wykres 7. *Laureaci nagród indywidualnych FPFF w latach 1974–2025 z podziałem na kategorie*
Źródło: *opracowanie własne na podstawie danych Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych oraz Internetowej Bazy Filmu Polskiego*

Niniejszy artykuł był próbą zebrania i zwizualizowania danych dotyczących laureatów i laureatek nagród indywidualnych Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w latach 1974–2025. Celem pracy nie było szukanie sprawców dysproporcji płciowej, z którą festiwal boryka się od samego początku istnienia, ani tym bardziej formułowanie osądów. Tekst ma służyć raczej za raport z badań ilościowych nad laureatami i laureatkami wszystkich poprzednich edycji FPFF i tym samym ułatwić pracę przyszłym badaczom (i badaczkom!), którzy być może zechcą pochylić się nad tym zagadnieniem w ujęciu jakościowym lub

skonfrontują je z innymi danymi ilościowymi. Liczę, że dzięki zgromadzonym i przedstawionym w artykule informacjom możliwe będzie – zarówno przez przedstawicieli środowiska akademickiego, jak też festiwalowego – dostrzeżenie pewnych tendencji i zależności, refleksja nad (nie)równością płciową wśród laureatów i laureatek najważniejszego polskiego festiwalu filmowego, a w przyszłości również wyrównanie szans w polskiej branży filmowej, czego efekty najpewniej uwidocznią się podczas kolejnych edycji tej imprezy.

Bibliografia

Box Office Lab (2023). *Równe szanse w kinematografii w Polsce*, konsultacje i komentarz I. Kiszka-Hoflik. https://pisf.pl/wp-content/uploads/2023/02/rowneszanse_raport_PL-EN_9-12-1.pdf [dostęp: 21.03.2025].

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych (2021). *Deklaracja o równości płci w branży filmowej podpisana podczas 43. FPFF*. https://festiwalgdynia.pl/aktualnosci/deklaracja-o-rownosci-plci-w-branzy-filmowej-podpisana-podczas-43-fpff/ [dostęp: 21.03.2025].

Hock, B. (2012). *Coming into Age/ncy: Woman in Filmmaking – The Hungarian Case*. „Iluminace", Vol. 24, No. 4.

Kazimierczuk, A. (2018). *Kobiety polskiego filmu walczą o równość płci*. https://www.rp.pl/film/art9616191-kobiety-polskiego-filmu-walcza-o-rownosc-plci [dostęp: 21.03.2025].

Piepiórka, M. (2022). *Arytmetyka polskich debiutów fabularnych (2006–2021)*. „Panoptikum", nr 27 (34).

Polski Instytut Sztuki Filmowej (2019). *Równouprawnienie kobiet i mężczyzn w branży audiowizualnej*. https://pisf.pl/aktualnosci/rownouprawnienie-kobiet-i-mezczyzn-w-branzy-audiowizualnej-podsumowanie-debaty/ [dostęp: 21.03.2025].

Talarczyk, M. (2018a). *Montażyst(k)a. Autor, montaż i płeć*. „Ekrany", nr 5.

Talarczyk, M. (2018b). *Raport o pozycji kobiet w polskiej kinematografii. Fakty i liczby*. https://krytykapolityczna.pl/wp-content/uploads/2016/02/Raport-Monika_Talarczyk_2018.pdf [dostęp: 21.03.2025].

Taras, K. (2020). *"I Like It Close" – Jolanta Dylewska's Art of Cinematography*. „Panoptikum", nr 23 (30).

Wróblewska, A. (2022). *Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku i Gdyni. Przerwana dekada*. „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filmoteki Narodowej", nr 3.

Abstract

The article examines gender inequality in Polish cinematography through

a quantitative analysis of recipients of individual awards at the Polish Film Festival between 1974 and 2025. Focusing on non-gendered categories, it reveals a persistent imbalance, with women awardees concentrated in fields traditionally coded as 'feminine' while remaining underrepresented in areas such as directing and cinematography. The study also traces shifts within specific professions, notably film editing. The article provides an empirical framework for further research on gender disparities in Polish film culture.

Słowa kluczowe: Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, festival studies, nagrody indywidualne, badania ilościowe

Keywords: Polish Film Festival, festival studies, individual awards, quantitative research

Varia

Julia Kuster
Uniwersytet Gdański
ORCID: 0009-0007-3388-1800

Panoptikum 2025, 33: 122-139 https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.09

Ostatni koniec świata – recepcja filmu *Ga, ga. Chwała bohaterom* w ujęciu historycznym i współczesnym

Wstęp

O wizjach zagłady Piotra Szulkina mówi się do dziś. *Golem* (1979), *Wojna światów – następne stulecie* (1981), *O-bi, O-ba. Koniec cywilizacji* (1984) oraz *Ga, ga. Chwała bohaterom* (1985) to filmy składające się na tzw. tetralogię futurystycznych obrazów przyszłości (polskiego) społeczeństwa. Marginalizowanym, a przez to szczególnie interesującym tytułem jest ten ostatni – *Ga, ga* – zamykający apokaliptyczną serię w sposób, który do dziś prowokuje do dyskusji. Jak twierdził sam twórca tetralogii, miał on skłonność do tworzenia inteligentnych narracji wynikających z braku realizmu, odmiennej interpretacji swoich dotychczasowych filmów pełnometrażowych na poziomie twórca–odbiorca, braku symboliki, a także stosowania prostych rozwiązań fabularnych. Tym, co jako jedyne zdawało się pozostawać czytelne w filmach Szulkina, była satyra i wyśmiewanie się ze świata rzeczywistego, czyli z realiów PRL (Sobolewski, 1984, s. 12). Czy faktycznie podczas tworzenia ostatniego „inteligentnego filmu" twórca *Wojny światów* pozostał wierny swoim poglądom? Z jakim odbiorem mierzyło się *Ga, ga. Chwała bohaterom* tuż po premierze oraz w kolejnych dekadach, aż do dziś?

Zapowiedź kolejnego końca świata Szulkina

Wydaje się, że film *Ga, ga. Chwała bohaterom* jedynie przemknął pośród licznych tytułów powstających w połowie lat 80. XX wieku, na co mógł wpłynąć sam reżyser. Nie ujawniał on bowiem zbyt wiele szczegółów o produkcji, która miała stanowić wyczekiwane zamknięcie serii o stworzonych przez niego apokaliptycznych światach. Pierwotnie ostatnia część tetralogii miała być zatytułowana *Gu-gu* (Sobolewski, 1984, s. 12), a otwierać ją miał komentarz na temat świata przedstawionego (Sumik, 1985, s. 18–19), zaczerpnięty z opowiadania Szulkina z 1983 roku (opublikowanego razem z opowiadaniem *Szpital* w jednej książce w 1988 roku), na którego podstawie powstał scenariusz. W ostatecznej wersji filmu (tej, którą obecnie można obejrzeć) wspomnianego komentarza nie zawarto, a tytuł zmieniono na *Ga, ga* (Szulkin, 1988, s. 5, 129).

Pierwsze zdjęcia z planu opublikowano w 1985 roku na łamach czasopisma „Film", ujawniono wówczas także nazwiska odtwórców głównych ról, scenografów oraz operatora kamery. Najważniejsze jednak było przedstawienie fabuły, która precyzyjnie opisywała ostatnią apokaliptyczną wizję Szulkina. Według opisu w czasopiśmie film miał opowiadać o mężczyźnie o imieniu Scope (granym przez Daniela Olbrychskiego), który za krnąbrność zostaje zesłany na planetę Australia 458, gdzie ma heroicznie poświęcić się w imię wolności i umrzeć jako „bohater" (Sumik, 1985, s. 18). Ostateczna wersja produkcji tylko nieznacznie różni się od pierwotnego opisu.

Kolaudacja *Ga, ga. Chwała bohaterom*

Za jeden z kluczowych momentów w dziejach recepcji filmu uznaje się jego kolaudację, która odbyła się 6 sierpnia 1985 roku. Członków komisji można zasadniczo podzielić na dwie grupy: tych, którzy właściwie odczytali i docenili wydźwięk, cel oraz specyficzną formułę narracyjną dzieła, oraz tych, którzy pozostawali w opozycji wobec strategii artystycznej zaproponowanej przez Piotra Szulkina.

W toku obrad przeważały jednak opinie pozytywne. Podkreślano w szczególności reżyserską spójność oraz konsekwencję, a także fakt, że autor zachował integralność wobec własnej, wcześniej wypracowanej wizji estetycznej, jednocześnie pozostając w obrębie stylistycznych ram gatunku *science fiction*, w kontekście którego interpretowano również jego wcześniejsze realizacje. Interesującym aspektem oceny filmu było zestawienie go z twórczością Stevena Spielberga. Równocześnie akcentowano jednak odmienny, pozarozrywkowy charakter dzieła Szulkina, co zasadniczo odróżniało zamysł polskiego twórcy od intencji

amerykańskiego reżysera, którego kino lokowało się przede wszystkim w obszarze kultury popularnej (*Stenogram*, 1985, s. 1–2).

Wydaje się, iż przywołane porównanie wynikało przede wszystkim z podobnej strategii kreowania przez obu twórców rzeczywistości „nierealnych". Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że podczas gdy w *Szczękach* (1975) Spielberg koncentrował się na realizacji dominującej funkcji rozrywkowej, typowej dla nurtu Kina Nowej Przygody (Płażewski, 1986, s. 33–39), Szulkin operował konwencją *science fiction* jako narzędziem metaforycznego komentarza do sytuacji politycznej Polski w latach 80.

Takie zestawienie pozostaje znaczące również współcześnie, gdyż film *Ga, ga* – podobnie jak *O-bi, o-ba* czy *Wojna światów* – odczytywany jest równocześnie w kategoriach kina popularnego (rozrywkowego) oraz jako produkcja o charakterze retrofuturystycznym. Współczesne ujęcia analityczne zwracają uwagę na połączenie estetyki futurystycznej wizji z elementami stylu retro, w których centralną pozycję zajmuje postać głównego (super)bohatera (Konefał, 2018, s. 219–223).

Na szczególną uwagę zasługuje przebieg obrad kolaudacyjnych oraz wypowiedzi poszczególnych uczestników spotkania, podczas którego oceniano film *Ga, ga. Chwała bohaterom*. Jednym z zabierających głos był Krzysztof Teodor Toeplitz, który pozytywnie ocenił najnowsze (wówczas) dzieło twórcy *O-bi, o-ba*. Krytyk podkreślił, że przedstawione w filmie pesymistyczne wizje przyszłości oddziałują na widza w sposób poruszający i niepokojący, a zarazem akcentują potencjalne zagrożenia dla ludzkości, które mogą czekać na ludzkość – zarówno na Ziemi, jak i w innych, hipotetycznych światach. Toeplitz, zwracając uwagę na stronę formalną, podkreślał pomysłowość zastosowanych rozwiązań estetycznych, uznając je za bardziej interesujące i oryginalne w porównaniu z wcześniejszymi realizacjami Szulkina, w tym z *Wojną światów* (*Stenogram*, 1985, s. 2–4).

Podobną interpretację, osadzoną w kontekście pesymistycznej wizji przyszłości, przedstawił Jerzy Bossak. Odczytywał on film jako próbę ukazania świata, w którym nie ma miejsca na realne przemiany, a ludzie podlegają dychotomicznemu podziałowi na jednostki „dobre" i „złe" (*Stenogram*, 1985, s. 8–10). Koncepcja ta odnosiła się przede wszystkim do głównego bohatera – Scope'a, którego postawa oraz hierarchia wartości pozostają niezachwiane na wszystkich etapach diegezy. Niezmiennością charakteryzują się również przedstawiciele władzy Australii 458, a także część jej mieszkańców, głęboko przekonanych o racjonalności powtarzanych rytuałów (m.in. poświęcania bohaterów w imię dobra wspólnoty)

i utrwalonego porządku politycznego. Ów sceptyczny obraz świata przedstawionego był dostrzegany także przez innych członków Komisji Kolaudacyjnej, m.in. Wojciecha Marczewskiego oraz Janusza Morgensterna.

Marczewski – reżyser późniejszej *Ucieczki z kina Wolność* (1990) – w zgodzie z pozostałymi uczestnikami spotkania podkreślał profesjonalizm oraz wysoki poziom warsztatu reżyserskiego Piotra Szulkina. Zauważał również, że obecne w filmie elementy chaosu i przypadkowości zdarzeń korespondują ze strategią artystyczną polegającą na stopniowym odsłanianiu sensów świata przedstawionego. Według Marczewskiego wraz z przedłużającym się pobytem głównego bohatera na obcej planecie narasta intensywność i liczba sytuacji odbieranych przez widza jako niezwykłe bądź absurdalne. Reżyser zwrócił ponadto uwagę na zakończenie, które – w jego ocenie – posiada walor szczęśliwego, wręcz idyllicznego finału (*Stenogram*, 1985, s. 6–8). Warto w tym miejscu zauważyć, że po latach sam Szulkin przyznał, iż optymistyczne rozwiązanie fabularne w *Ga, ga. Chwała bohaterom* nie wynikało z jego pierwotnych zamierzeń artystycznych. Decyzja ta została podjęta na prośbę żony reżysera, Renaty Karwowskiej-Szulkin, która zasugerowała, aby przynajmniej jeden jego film zakończył się happy endem (Kletowski i Marecki, 2012, s. 175).

Z opinią wyrażoną przez Wojciecha Marczewskiego zgodził się Janusz Morgenstern, który podkreślał, iż tematyka filmu *Ga, ga. Chwała bohaterom* posiada szczególną wartość, gdyż skłania do refleksji nad kondycją współczesnego świata. Reżyser *Trzeba zabić tę miłość* (1972) poruszył ponadto zagadnienie potrzeby indywidualizmu twórczego w polskiej sztuce filmowej, wskazując, że dzięki omawianemu dziełu Szulkin objawił się jako artysta wyrazisty i w pełni oryginalny (*Stenogram*, 1985, s. 12–13). Wypowiedź Morgensterna uwypuklała zatem nie tylko autorski charakter filmów Szulkina, lecz także jego swoistą alienację i doświadczenie samotności na tle ówczesnej rodzimej kinematografii (Kletowski i Marecki, 2012, s. 7).

Podczas kolaudacji pojawiły się również oceny negatywne. Bohdan Drozdowski określił *Ga, ga* mianem filmu chaotycznego, złożonego z abstrakcyjnych sekwencji, pozbawionego wewnętrznej spójności i wyraźnie zarysowanego celu fabularnego. Jego zdaniem przedstawiona podróż w przyszłość miała charakter regresywny, przypominający powrót do przeszłości, zaś sama wizja futurystyczna – nazwana „schematyczną" i „ohydną" – nie wnosiła niczego nowego do tradycji gatunku. Nie można jednak pomijać faktu, iż Drozdowski – co sam przyznał – nie oglądał wcześniejszych filmów Szulkina. Z tego względu sam reżyser został poproszony o wyjaśnienie sensu kolaudowanego dzieła. On zaś podkreślał niejednoznaczność przekazu, traktując ją jako element konstytutywny: film miał

pozostawiać otwarte pole dla wielorakich interpretacji. Ów brak jednoznaczności miał być – jak zaznaczał Szulkin – odzwierciedleniem złożoności rzeczywistości społeczno-politycznej Polski połowy lat 80. XX wieku, ukształtowanej doświadczeniem stanu wojennego (*Stenogram*, 1985, s. 4–6). Wydaje się zatem, że reżyser celowo nie rozwiał wątpliwości związanych z sensem obrazu, udzielając odpowiedzi „bezpiecznej" i pośredniej, co mogło wynikać z jego wcześniejszych problemów w kontaktach z przedstawicielami kinematografii w odniesieniu do poprzednich filmów (Kletowski i Marecki, 2012, s. 93–94).

Krytyczne uwagi zgłosił również Jerzy Domaradzki, który opisał *Ga, ga. Chwała bohaterom* jako specyficzny obraz filmowy nacechowany marazmem i jednocześnie pozbawiony intensywnie odczuwalnego pierwiastka grozy, którego obecność mogłaby – twierdził Domaradzki – wzmocnić oddziaływanie filmu na widza. Twórca *Wielkiego biegu* (1981) wskazywał ponadto na niedobór absurdu i elementów komicznych, które w znacznym stopniu charakteryzowały wcześniejsze utwory Szulkina. Za słabość uznał również niewystarczająco rozwiniętą psychologię głównego bohatera, przy czym równocześnie doceniał kreację aktorską Daniela Olbrychskiego jako istotny walor filmu (*Stenogram*, 1985, s. 11–12). Warto dodać, że w kontekście obsady aktorskiej *Ga, ga. Chwała bohaterom* niemal wszyscy uczestnicy obrad zgodzili się z krytyczną opinią dotyczącą sceny z udziałem postaci dojrzałej prostytutki, granej przez Dorotę Stalińską. Uważano tę scenę za nadmiernie rozbudowaną i niewiele wnoszącą do całości dzieła (*Stenogram*, 1985).

Ostateczny głos w dyskusji należał do przewodniczącego obrad Jerzego Schönborna, który rozpoczął swoją wypowiedź od wskazania słabszych stron filmu. W jego ocenie *Ga, ga. Chwała bohaterom* nie wpisywało się w ramy gatunku *science fiction*, lecz stanowiło raczej „groźną baśń futurologiczną". Z tego względu reżyser nie zdołał – zdaniem Schönborna – przedstawić spójnej, a zarazem intelektualnie pogłębionej wizji przyszłości. Przewodniczący, podobnie jak wspomniany wcześniej Bohdan Drozdowski, nie dopatrzył się jasno zarysowanego celu dzieła. Jednocześnie podkreślił, że ostateczna interpretacja sensu filmu powinna należeć do widowni, co w konsekwencji pozwoliło mu zarekomendować skierowanie *Ga, ga. Chwała bohaterom* do rozpowszechniania (*Stenogram*, 1985, s. 13–14).

Pierwotna recepcja filmu

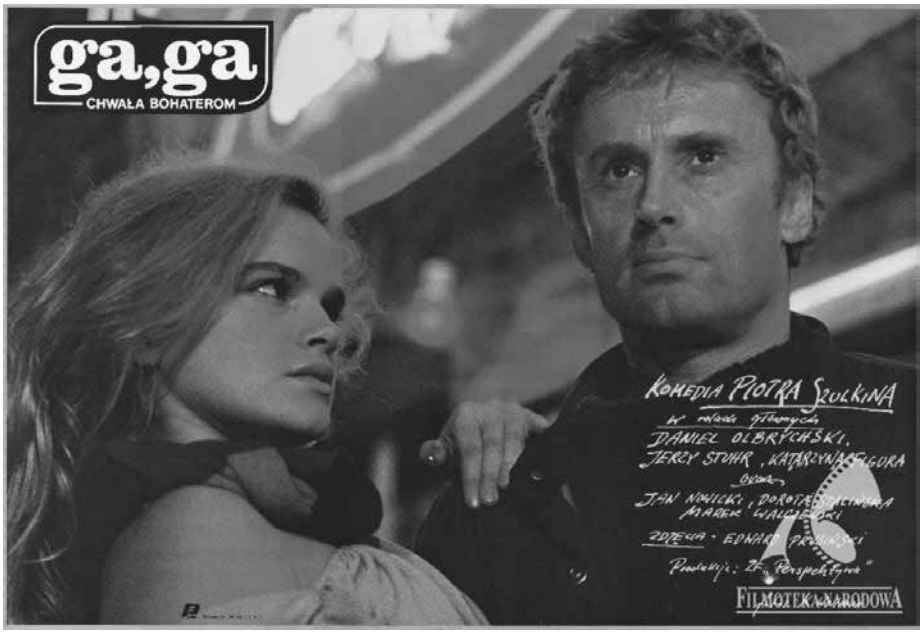
Ostatnia część tetralogii Szulkina trafiła do kin ponad rok po kolaudacji, pod koniec września 1986 roku. Przedpremierowe pokazy *Ga, ga. Chwała bohaterom* odbyły się w ramach 11. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych (8–15 września) – ostatniej edycji zorganizowanej w Gdańsku, tuż przed przeniesieniem imprezy do Gdyni w roku następnym. Film został zakwalifikowany

do Konkursu Głównego, jednak nie uzyskał w tej kategorii najwyższych wyróżnień. Jury nagrodziło obraz Szulkina jedynie w kategorii montażu, przyznając laur Elżbiecie Kurkowskiej (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych, 2024).

W czasie FPFF w 1986 roku w prasie zaczęły ukazywać się pierwsze recenzje *Ga, ga. Chwała bohaterom*. Krytycy odczytywali film jako czwartą z rzędu wariację na temat jednostki skonfrontowanej z „patologicznym" społeczeństwem. Temat ten był konsekwentnie poruszany w twórczości Szulkina od czasów *Golema* (1979). Już wówczas, w drugiej połowie lat 80. XX wieku, w recenzjach trafnie interpretowano tytuł filmu, kojarząc słowa „ga, ga" z gaworzeniem dziecka. Ów motyw językowy pełnił w tym przypadku rolę metafory procesu ogłupiania i infantylizacji społeczeństwa przedstawionego w świecie diegetycznym filmu (Sobański, 1986, s. 6–7). Kilka dekad później Szulkin sam potwierdził słuszność tej interpretacji (Kletowski i Marecki, 2012, s. 293).

Podobnie jak wcześniejsze części tetralogii film *Ga, ga. Chwała bohaterom* został odczytany jako satyryczna diagnoza współczesności. Jednak w przypadku tej produkcji krytyka dostrzegła dodatkowy, wielowarstwowy poziom znaczeń: połączenie satyry politycznej z refleksją wolterowską, odwołującą się do idei postępu cywilizacyjnego osiąganego dzięki rozumowi i racjonalnemu działaniu społeczeństwa, a nie poprzez nadrzędność struktur religijnych bądź politycznych (Pomeau, 2024). W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że Szulkin wprowadził do filmu wątek rytuałów religijnych – stosunkowo rzadko poruszany w polskiej kinematografii *science fiction*. Centralnym elementem diegezy jest rytuał ofiary składanej przez jednostkę dla dobra wspólnoty, co zostało interpretacyjnie powiązane z ofiarą Jezusa na krzyżu. Aluzję tę wzmacnia obecność trzech pali ustawionych na stadionie, przywodzących na myśl trzy krzyże Golgoty. W świetle takiego odczytania Scope jawi się jako figura Chrystusa i poprzez konieczność poświęcenia się dla zbiorowości zyskuje status „prawdziwego bohatera" (Sobański, 1986, s. 6–7).

Interesującym aspektem recepcji filmu była pozytywna reakcja na jego szczęśliwe zakończenie, a także na sceny z udziałem Doroty Stalińskiej, wcielającej się w postać kobiety lekkich obyczajów. Jej bohaterka została odczytana jako wyraźny kontrast wobec pozostałych postaci, szczególnie w odniesieniu do Once (granej przez Katarzynę Figurę). Zwrócono uwagę, iż sekwencje z udziałem Stalińskiej miały charakter jedynie krótkich epizodów, co może sugerować, że Szulkin – pod wpływem wcześniejszych uwag kolaudacyjnych – zdecydował się na znaczne skrócenie tych fragmentów. Spostrzeżenie to wydaje się istotne, zważywszy, że podczas kolaudacji właśnie epizody z udziałem prostytutki spotkały się z największą liczbą negatywnych komentarzy, zarzucających tymże epizodom nadmierne



Ilustracja 1. Plakat Ga, ga. Chwała bohaterom autorstwa Andrzeja Pągowskiego z wykorzystaniem zdjęcia Krzysztofa Wellmana.

dłużyzny oraz brak znaczącego wkładu w rozwój fabuły (Sobański, 1986, s. 7).

Oficjalna premiera kinowa *Ga, ga. Chwała bohaterom* odbyła się 26 września 1986 roku (FilmPolski.pl, 2024; Kino Iluzjon – Muzeum Sztuki Filmowej, 2024). Kolejny istotny głos w dyskusji nad filmem pojawił się w styczniowym numerze miesięcznika „Kino" z 1987 roku. W recenzji podkreślano, że w porównaniu z wcześniejszym *O-bi, o-ba* film *Ga, ga* jawił się jako formalnie bardziej spójny dzięki zastosowaniu jednolitej konwencji narracyjnej, którą w tym przypadku była parodia (Wróblewski, 1987, s. 8–10). Interpretacja ta pozostaje w zgodzie z hasłem reklamowym towarzyszącym premierze filmu, określającym dzieło mianem „komedii", co potwierdzają również materiały promocyjne, w tym plakaty filmowe (Gapla. Galeria plakatu filmowego, 2024).

Janusz Wróblewski w swojej interpretacji – podobnie jak Oskar Sobański – poruszył wątek quasireligijnego odczytania filmu, choć jego refleksja zmierzała w stronę bardziej jednoznacznego zestawienia wiary z systemem prawnym. Krytyk wskazywał, iż *Ga, ga. Chwała bohaterom* zapożycza jedynie powszechnie rozpoznawalne atrybuty chrześcijaństwa, aby ostatecznie podjąć temat moralny sprowadzający się do zbiorowego oszukania społeczeństwa. Ów mecha-

nizm polegał na wprowadzeniu „boskich" zasad – analogicznych do przykazań biblijnych – do Kodeksu Karnego, funkcjonującego na planecie Australia 458 jako substytut Dekalogu. To „nowe miejsce" okazuje się iluzją, bowiem w rzeczywistości obywatele i główni bohaterowie zostali jedynie przeniesieni do wydzielonej strefy zamkniętej na Ziemi, co stanowi początek manipulacji ze strony władzy. W tej perspektywie Kodeks Karny pełni rolę swoistej „nowej religii", głoszącej, iż obrzęd egzekucji i akt zabójstwa stanowią normę, a nawet czyn umożliwiający osiągnięcie pełni szczęścia. W tak skonstruowanym systemie wiary funkcjonują mieszkańcy Australii 458, choć ostatecznie – na oczach widzów – nie dochodzi do żadnej zbrodni. Pomimo tego społeczeństwo wyraźnie wierzy w nadejście „największego w dziejach zbrodniarza", odpowiadającego figurze biblijnego Mesjasza, który poświęci się dla wspólnoty i wybawi ją od powszechnego zła. W tej roli (super)bohatera obsadzony zostaje Scope (Wróblewski, 1987, s. 8–10).

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera samo imię Scope. W 1987 roku interpretowano je jako „swobodę działania" (Wróblewski, 1987, s. 8–10), natomiast we współczesnym rozumieniu termin ten odnosi się do „celu" bądź „kompetencji" (Konefał, 2018, s. 223). Obie propozycje translatorskie korespondują z postawą protagonisty oraz charakterem jego obecności w świecie przedstawionym. Mimo zewnętrznych nacisków – zachęty do zabójstwa czy instrumentalnego wykorzystania Once – Scope pozostaje wierny własnym wartościom moralnym, zachowując indywidualną autonomię wobec społeczeństwa, co potwierdza interpretację imienia w kategoriach „swobody działania". Zarazem jako postać „nieskalana" (w sensie quasiboskiej czystości), staje się on medium pozwalającym widzowi na przejście przez ponury świat wykreowany przez Szulkina (Wróblewski, 1987, s. 8–10). W tym ujęciu można uznać, iż ukrytym „celem" Scope'a jest właśnie rola przewodnika dla odbiorcy – jego egzystencja jawi się jako bierne „płynięcie z nurtem" kolejnych wydarzeń, bez wprowadzania zasadniczych zmian fabularnych czy zwrotów akcji (Konefał, 2018, s. 223).

Na uwagę zasługuje także interpretacja finałowej sceny, która na poziomie powierzchniowym sugeruje, iż Scope i Once „żyli długo i szczęśliwie". Faktycznie jednak rozwiązanie to pełni funkcję parodystyczną, stanowiąc kontrapunkt wobec ponurej i pesymistycznej wizji świata przedstawionego w filmie. Ów pozorny „happy end" jawi się przede wszystkim jako ilustracja naiwności ludzkiej, wynikającej z wiary w możliwość nagłej przemiany rzeczywistości i rozpoczęcia wszystkiego „od nowa". W tym sensie *Ga, ga. Chwała bohaterom* nie ma charakteru moralizatorskiego, lecz obnaża tendencję człowieka

do zasłaniania się instytucjami, kodeksami i wartościami społecznymi, które pozwalają mu usprawiedliwiać własne czyny – zarówno dobre, jak i złe. Co więcej, film sugeruje pewną cykliczność historii ludzkości: od czasów Jezusa Chrystusa aż po współczesność (Wróblewski, 1987, s. 10).

Ga, ga jako zakończenie pełnej tetralogii

Z uwagi na fakt, iż *Ga, ga. Chwała bohaterom* stanowi ostatnią część tetralogii Szulkina, niedługo po premierze pojawiły się pierwsze analizy obejmujące cały cykl, choć krytycy sięgali jeszcze dalej. Mirosław Przylipiak za punkt wyjścia dla swojej interpretacji przyjął film dokumentalny *Życie codzienne* (1976) Szulkina, przedstawiający losy pary pogrążającej się w monotonii dnia powszedniego. Bohaterowie funkcjonują w rytmie nieustannie powtarzanych czynności, pozbawieni przestrzeni na refleksję nad sensem własnej egzystencji. Udokumentowana w filmie codzienna bieganina staje się obrazem utraty indywidualności jednostki, podporządkowanej obowiązującym normom społecznym. To właśnie w tej idei – oraz w wyodrębnieniu trzech kluczowych filarów: władzy, wykonawców i obywateli – badacz dostrzega podstawowy model, według którego Szulkin konstruuje światy swoich filmów (Przylipiak, 1988, s. 18–19).

W *Ga, ga. Chwała bohaterom* obraz jednostki poddanej naciskowi władzy jest szczególnie wyraźny, mimo że sama instancja władzy pojawia się na ekranie jedynie epizodycznie. De facto jej ucieleśnieniem jest tylko Sutener (Jan Nowicki), wypowiadający do Scope'a znamienne zdanie: „Wszyscy tu dla mnie pracują". W pozostałych sytuacjach widz ma do czynienia raczej z wykonywaniem rozkazów władzy przez tzw. wykonawców – postaci podporządkowane i przekonane o słuszności swoich działań. W tym sensie władza jawi się bardziej jako instancja wyobrażona niż realna, choć realny jest jej wpływ na społeczeństwo.

Przylipiak zwracał uwagę, że nawet w warunkach podporządkowania i „wiary w coś" tkwi pewien pierwiastek niezależności jednostki wobec zewnętrznych przymusów. W filmie figurą wykonawcy jest urzędnik Chudy (Jerzy Stuhr), jego uległość wobec nakazów przypomina niewolnictwo pozbawione możliwości oporu. Z kolei od obywateli wymaga się uczestnictwa w zbiorowych formach aktywności – od pracy fizycznej i rytualnych marszów aż po podporządkowanie się „wierze" w ustanowiony Kodeks Karny. To właśnie wiara, a nie same instytucje formalne, jest spoiwem społeczeństwa Szulkina, pełnego marazmu i przymuszonego do wykonywania określonych czynności.

W takim ujęciu obywatele nigdy nie są wolni od winy – poprzez swoją bierność i lęk przed podejmowaniem indywidualnych działań partycypują w mechanizmach zniewolenia. Na tym tle Scope wyróżnia się jako postać konsekwentna i integralna, przywiązana do własnych wartości moralnych, co czyni go protagonistą wyraźnie odrębnym od pozostałych uczestników świata przedstawionego (Przylipiak, 1988, s. 19–20).

Pomimo powtarzalnego w twórczości Szulkina schematu przedstawiania ewoluującego wewnętrznie systemu społecznego w *Ga, ga. Chwała bohaterom* dostrzegalne są również elementy wyróżniające film na tle poprzednich części tetralogii. Jednym z najbardziej charakterystycznych zabiegów artystycznych jest wprowadzenie wszechobecnego absurdu, który podważa wiarygodność świata przedstawionego. Na przykład scena napadu na bank, budząca całkowitą obojętność otoczenia, wskazuje na dominację irracjonalności. Podobny charakter ma rytuał egzekucji – pozbawiony głębszego sensu pełni jedynie funkcję integrowania wspólnoty podporządkowanej „wierze" w obowiązujący system.

Absurdalność filmowego uniwersum zostaje dodatkowo potwierdzona w finałowej sekwencji, kontrastującej z wcześniej wykreowanym obrazem Australii 458 – przestrzeni zimnej, brudnej i opresyjnej. Scena ucieczki Scope'a i Once zachowuje zarazem konwencję zakończenia niejednoznacznego, otwierającego perspektywę interpretacji. Widz zostaje skonfrontowany z pytaniami: czy możliwa jest ucieczka w sferę „głupoty"? Czy należy zawierzyć hollywoodzkiemu wzorcowi szczęśliwego finału, bazującemu na griffithowskim motywie ratunku w ostatniej chwili? A może, przeciwnie, żadna ucieczka nie jest realna, ponieważ jednostka pozostaje nieuchronnie uwikłana w narzucone normy społeczne (Przylipiak, 1988, s. 20–21)?

Polemika z filmem *Ga, ga* i Szulkinem

Niewątpliwie istotnym elementem interpretacji *Ga, ga. Chwała bohaterom* pozostaje bezpośrednia konfrontacja reżysera z własnym dziełem. Szczególną okazję do podjęcia takiej refleksji stanowiła obszerna rozmowa Piotra Kletowskiego i Piotra Mareckiego z Piotrem Szulkinem, opublikowana w formie książkowego wywiadu rzeki pt. *Życiopis* (Kletowski i Marecki, 2012). Rozmówcy dążyli do tego, aby dyskusja objęła całokształt życia i twórczości artysty, dlatego poruszono również wątek ostatniej części jego filmowej tetralogii.

Już na początku drogi artystycznej Szulkina – m.in. w krótkich metrażach *Dziewczę z ciortem* (1975) i *Narodziny* (1975) – dostrzegalny był zalążek idei w pełni rozwiniętej później w pełnometrażowych filmach fabularnych. Jak zaznaczał sam reżyser *O-bi, o-ba*, każdy jego film miał być osadzony w odmiennej estetyce,

która stanowiła kluczowy element wyróżniający jego twórczość (Kletowski i Marecki, 2012, s. 31–33). W przypadku *Ga, ga. Chwała bohaterom* szczególną rolę odgrywa motyw poświęcenia głównego bohatera dla dobra wspólnoty. Tym samym w utworze wybrzmiewa anarchistyczny gest – ironiczny i szyderczy „ukłon" w stronę ówczesnej władzy komunistycznej.

W tym kontekście Scope przeciwstawiony zostaje figurze człowieka „białej karty" (*tabula rasa*). Nie poddaje się on opresyjnemu systemowi, lecz pozostając wierny własnym wartościom moralnym, decyduje się uratować Once i w ten sposób staje się autentycznym bohaterem. Sam reżyser podkreślał jednak, że *Ga, ga* traktował jako grę nacechowaną cynizmem wobec ówczesnego „świata przedstawień". Zastosowane w filmie środki artystycznego wyrazu określał mianem estetyki „socjalistycznego rozkładu w otoczeniu powszechnego absurdu" (Kletowski i Marecki, 2012, s. 87–95, 135–137). Takie stanowisko potwierdza zarówno interpretację filmu jako anarchistycznego gestu sprzeciwu wobec systemu, jak i wskazuje na absurd jako centralną kategorię analityczną dla jego odczytania. Co znamienne, podobną perspektywę wyraził już w 1988 roku Mirosław Przylipiak, akcentując właśnie aspekt absurdu jako klucz do interpretacji *Ga, ga. Chwała bohaterom* (Przylipiak, 1988, s. 18–19).

Kontrowersyjny charakter filmu wiąże się również z kwestią inspiracji wskazanych w napisach początkowych. Jako źródła podano książkę Mirosława P. Jabłońskiego *Kryptonim „Psima"* oraz nowelę *Twaróg* Piera Paola Pasoliniego, wchodzącą w skład antologii filmowej *Ro.Go.Pa.G.* (1963). W praktyce jednak pierwszy z wymienionych tytułów okazał się błędnym tropem, gdyż Szulkin – jak sam przyznawał – nie wykorzystał żadnego z jego motywów, a odwołanie pozostało wyłącznie pustą dedykacją. Kluczowe znaczenie miała natomiast inspiracja *Twarogiem*, bez której – jak wielokrotnie podkreślał reżyser – *Ga, ga. Chwała bohaterom* prawdopodobnie nigdy by nie powstało.

Wątek inspiracji prowadzi jednocześnie do kolejnej, znacznie bardziej problematycznej sprawy, a mianowicie zarzutu dotyczącego nieoficjalnego wykorzystania powieści *Według łotra* (1978) Adama Wiśniewskiego-Snerga. Autorzy *Życiopisu* zwrócili uwagę na liczne podobieństwa pomiędzy prozą Snerga a filmem Szulkina. Jak się okazało, Szulkin konsultował scenariusz *Ga, ga* z Mirosławem Jabłońskim, który następnie ujawnił, iż pierwotna wersja scenariusza rzeczywiście zawierała kilka wątków zaczerpniętych z powieści. Reżyser stanowczo zaprzeczał jednak, jakoby świadomie wykorzystywał inspiracje twórczością Snerga – przeciwnie, zarzucił Jabłońskiemu kłamstwo i nie podjął dalszej polemiki w tej sprawie (Kletowski i Marecki, 2012, s. 212–219, 242).

Warto także odnotować próby zestawiania *Ga, ga. Chwała bohaterom* ze światowym kinem autorskim i gatunkowym. W literaturze przedmiotu wskazywano na analogie z *Taksówkarzem* (1976, reż. Martin Scorsese), w którym podobnie jak w filmie Szulkina centralnym motywem jest próba uratowania prostytutki przez głównego bohatera. Z kolei w *Terminatorze* (1984, reż. James Cameron) dostrzec można zbliżony element technologiczny, jakim jest obecność „mówiącego komputera" (Kletowski i Marecki, 2012, s. 222–223, 231).

Porównania tego rodzaju mają istotne znaczenie, ponieważ w interpretacjach z okresu premiery filmu nie były podejmowane. Wynikało to zapewne z ograniczonego dostępu polskiego widza i krytyki do produkcji zagranicznych – zarówno z powodów ekonomicznych, jak i cenzuralno-politycznych – zwłaszcza w okresie stanu wojennego oraz później, aż do przełomu 1989 roku. Tymczasem przemiany gospodarcze, polityczne i kulturowe, które zaszły przez trzy dekady od premiery filmu, w połączeniu z postępem technologicznym i procesem globalizacji kultury audiowizualnej, otworzyły nowe możliwości porównawcze i interpretacyjne, znacząco wpływając na postrzeganie dzieła Szulkina współcześnie.

Współczesna recepcja *Ga, ga. Chwała bohaterom*

Pojawienie się w przestrzeni publicznej *Życiopisu* ponownie ożywiło refleksję nad filmowym uniwersum Piotra Szulkina. W kontekście *Ga, ga. Chwała bohaterom* świat przedstawiony wciąż jest interpretowany jako alegoria rzeczywistości PRL – obraz władzy ukazany w groteskowej narracji o dezintegrującym się świecie bliskiej przyszłości, w którym nadzieja na jakąkolwiek zmianę pozostaje iluzoryczna (Lubelski, 2008, s. 465–466; Loska, 2004, s. 179–180). Co istotne, mimo upływu kilku dekad film umożliwia odczytania odnoszące go również do współczesności. Dzisiejsze społeczeństwo funkcjonuje w głęboko scyfryzowanym świecie, w którym jednostki są nieustannie bombardowane strumieniem informacji – nierzadko negatywnych, obejmujących doniesienia o przestępstwach czy nieszczęśliwych zdarzeniach, potencjalnie grożących życiu każdego obywatela. Zjawisku towarzyszy istotny wzrost znaczenia mediów jako narzędzia manipulacji społecznej. W takim ujęciu współczesny obywatel jawi się jako odpowiednik „skazańca świata/kraju" – figury zniewolonego mieszkańca Australii 458 w filmie Szulkina (Sobolewski, 2009, s. 90; 2012, s. 98).

Ga, ga. Chwała bohaterom, podobnie jak cała tetralogia Szulkina, funkcjonuje we współczesnym dyskursie w kategoriach filmu kultowego. Status ten wynika nie tylko z faktu, iż dzieło stanowi sugestywny przykład estetyki *science fiction* okresu PRL, lecz także z możliwości odczytania go jako twórczej polemiki polskiego reżysera z amerykańską tradycją gatunkową. Szulkin świadomie sięgał

po charakterystyczne cechy hollywoodzkiego blockbustera – takie jak koncepcja podróży bohatera, sprawczość protagonisty, teleologiczne dążenie do celu oraz motyw ratunku w ostatniej chwili (Bordwell, Thompson, 2021, s. 109–111). Jednak wszystkie te elementy zostały przez niego poddane satyrycznej deformacji i ośmieszeniu za pomocą groteski, w rezultacie czego powstał film wymykający się klasycznym schematom narracyjnym amerykańskiego kina popularnego.

W tej perspektywie Scope ulega redefinicji: nie jest typowym bohaterem, lecz raczej figurą antybohatera – nie wpływa znacząco na rozwój fabuły, nie przechodzi przemiany wewnętrznej, a jego postawa od początku do końca pozostaje ugruntowana w niezmiennych wartościach moralnych (Konefał, 2018, s. 222–223). Również zakończenie filmu nie przynosi klasycznego rozwiązania fabularnego. Zamiast ostatecznej konkluzji narracji widz otrzymuje finał otwarty, co zbliża *Ga, ga. Chwała bohaterom* do strategii kina modernistycznego, a nie klasycznego (Ostaszewski, 2015, s. 38–42).

Filmy Piotra Szulkina, pomimo upływu lat, nadal nie należą do łatwych w odbiorze. Wynika to przede wszystkim z kreowanych przez reżysera upiornych wizji niedalekiej przyszłości (a być może już teraźniejszości) – z obrazów biernego, zniewolonego społeczeństwa oraz towarzyszącej tym obrazom groteski, budzącej u widza niepokój i dyskomfort (Mirski, 2012, s. 88–89). Katastroficzna aura *Ga, ga. Chwała bohaterom* uwydatnia się szczególnie wyraźnie w nieustannej pogoni obywateli Australii 458 za „rozpustnym konsumpcjonizmem" (Konefał, 2018, s. 222). Według René Girarda, przywołanego przez Sebastiana Jakuba Konefała, śmierć Jezusa na krzyżu miała położyć kres kulturze przemocy i składaniu niepotrzebnych ofiar. W filmie Szulkina figurę Chrystusa reprezentuje Scope, którego efektowne „ukrzyżowanie" (wbicie na pal) ma zakończyć bezmyślny konsumpcjonizm oraz przynieść wybawienie mieszkańcom Australii 458. Jednak wizja ta okazuje się złudzeniem – kultywowanie pustych obrzędów (z kolejnymi bohaterami) staje się bowiem pułapką bez wyjścia (Konefał, 2018, s. 222).

W 2017 roku, na rok przed śmiercią Piotra Szulkina, odbył się specjalny pokaz *Ga, ga. Chwała bohaterom* w ramach cyklu *Kino w dobrym gatunku* w Filmotece Narodowej – Instytucie Audiowizualnym. Było to ostatnie spotkanie publiczności z twórcą, który – mimo poważnych problemów zdrowotnych – wziął zdalnie udział w wydarzeniu i następującej po seansie dyskusji, dzięki czemu mógł porozmawiać z widzami. Dyskusję z reżyserem poprowadziła Kaja Klimek, podkreślając swoje uznanie dla filmu oraz zwracając uwagę na kreacje aktorskie Daniela Olbrychskiego i Katarzyny Figury. Warto jednak zaznaczyć, że zainteresowanie wydarzeniem okazało się stosunkowo niewielkie, czego potwierdzeniem mogła

być niezapełniona sala kinowa. Mimo to film wzbudził żywe reakcje odbiorców: część z nich oglądała go po raz pierwszy, inni wracali do niego po latach, jednak wspólnym mianownikiem ich wypowiedzi była opinia, że *Ga, ga* wciąż silnie angażuje emocjonalnie i zachwyca oryginalną estetyką – zarówno pod względem scenografii i kreacji aktorskich, jak i specyficznych nawiązań do konwencji amerykańskiego *science fiction* (*Piotr Szulkin*, 2017). Co istotne, motyw wizualnej oryginalności pozostaje jednym z najczęściej powtarzanych wątków w niemal wszystkich współczesnych interpretacjach filmu.

Po „niezauważonej" w mediach śmierci twórcy *Wojny światów* (Sobolewski, 2018, s. 98) tetralogia Szulkina na nowo wzbudziła zainteresowanie, również poza Polską. W 2023 roku brytyjski dystrybutor Radiance Films zapowiedział wydanie trylogii (bez *Golema*) polskiego reżysera w formacie Blu-ray. Filmy zostały odrestaurowane przez Wytwórnię Filmów Dokumentalnych i Fabularnych we współpracy z Radiance, a kopia *Ga, ga. Chwała bohaterom* zyskała m.in. poprawioną kolorystykę obrazu (*Transfer Notes*, 2023, s. 76). Warto przypomnieć, że wcześniejsze wydanie pełnej tetralogii ukazało się w Polsce w 2009 roku na DVD nakładem Wydawnictwa Telewizji Kino Polska (*Recenzje*, 2009). Do wydania Blu-ray dołączono również broszurę *The End of Civilization. Three Films by Piotr Szulkin*, a w niej esej interpretacyjny autorstwa Olgi Drendy (2023), o którym kilka słów poniżej.

Współczesne interpretacje *Ga, ga. Chwała bohaterom* wskazują, iż redukowanie tego filmu wyłącznie do poziomu alegorii PRL-owskiego systemu władzy jest zabiegiem niewystarczającym, a nawet niesprawiedliwym wobec wielowarstwowości dzieła. Niewątpliwie należy pamiętać o historycznym kontekście powstania filmu i okresie cenzury w Polsce, kiedy każde odniesienie do władzy państwowej musiało być wyrażane językiem ezopowym. Jednak – jak podkreśla Drenda (2023) – ograniczanie odczytań *Ga, ga* wyłącznie do tej perspektywy zawęża potencjał interpretacyjny utworu.

Autorka zaznacza, że dzieła Szulkina nie należy sprowadzać jedynie do ram gatunku *science fiction*. Jej zdaniem film ukazuje przede wszystkim skutki bierności społeczeństwa wobec prowadzonej polityki – co z jednej strony stanowi oczywiste odwołanie do realiów Polski Ludowej, a z drugiej nabiera aktualności w odniesieniu do współczesnych zjawisk społeczno-politycznych. Odwołując się do twórczości czołowych autorów rodzimej literatury s.f., jak Janusz A. Zajdel czy Edmund Wnuk-Lipiński, Drenda (2023) wskazuje ponadto, że ich powieści wprowadzały narracyjne mechanizmy pozwalające na przekroczenie opresyjnej wizji władzy oraz sugerowały możliwość istnienia alternatywnych światów poza Ziemią. Elementów takich nie odnajduje jednak w filmie Szulkina.

Ga, ga. Chwała bohaterom eksponuje szczególnie wyraziście z jednej strony problem roli jednostki w społeczeństwie, z drugiej zaś – podobnie jak w *Wojnie światów* – siłę masowego przekazu medialnego. Zdaniem Drendy dystopie tworzone przez Szulkina koncentrują się przede wszystkim na przedstawieniu społeczeństwa jako zbiorowości, w której niemożliwe staje się autentyczne jednostkowe istnienie. W tym ujęciu obraz autorytarnej władzy przestaje być centralnym, a staje się raczej drugoplanowym wymiarem opresji (Drenda, 2023, s. 40–48).

W tym kontekście warto zauważyć, że interpretacja Drendy stanowi interesujące dopełnienie współczesnego odczytania filmu zaproponowanego przez Sebastiana Jakuba Konefała. Gdański filmoznawca podkreśla, iż ostatnia część tetralogii Szulkina zdobyła szczególną sympatię młodej zagranicznej publiczności, która odczytuje dzieło m.in. poprzez pryzmat estetyki kina superbohaterskiego oraz konwencji *science fiction* (Konefał, 2018, s. 222–223).

Podsumowanie

Na przestrzeni kilku dekad recepcja *Ga, ga. Chwała bohaterom* sukcesywnie poszerzała się o nowe konteksty interpretacyjne. Niezmiennym elementem odczytań pozostają jednak groteska i absurd, które konstytuują estetyczną formę dzieła, sytuując je gatunkowo na pograniczu komedii i *science fiction*. W przypadku tego drugiego gatunku mamy do czynienia jedynie z pojedynczymi, lecz fundamentalnymi elementami, takimi jak motyw podróży kosmicznej na inną planetę, odwołania do nauk ścisłych czy umieszczenie akcji w przyszłości. To właśnie owe rozwiązania gatunkowe stały się podstawą do porównań *Ga, ga* z filmami zagranicznymi, m.in. Stevena Spielberga czy Jamesa Camerona (Kletowski i Marecki, 2012, s. 222–223, 231; *Stenogram*, 1985, s. 1–2). Oceniając całość w perspektywie historii polskiej kinematografii, można stwierdzić, że konsekwencja twórcza Szulkina jest imponująca – do dziś bowiem żaden z rodzimych reżyserów nie stworzył równie spójnej wizji futurystycznego uniwersum.

W *Ga, ga* dostrzec można także elementy charakterystyczne dla klasycznej (amerykańskiej) narracji filmowej: obecność (super)bohatera, który ma jasno określony cel i przechodzi wewnętrzną przemianę; narrację opartą na motywie podróży; oraz finałowy ratunek w ostatniej chwili. Szulkin czyni jednak z tych schematów jedynie pretekst, by poprzez groteskę i ironię skonstruować świat całkowicie sprzeczny z klasyczną narracją. Scope – pozbawiony sprawczości, biernie podążający za poleceniami władz Australii 458, błąkający się bez celu i wierny wyznawanym od początku przekonaniom – jawi się jako antybohater zanurzony w marazmie. Z kolei scena ostatecznego uratowania Once okazuje się złudnym

szczęśliwym zakończeniem: nie zamyka fabuły w sposób definitywny, lecz pozostawia odbiorcę z pytaniem, czy bohaterom rzeczywiście udało się opuścić absurdalny świat Australii 458. Tym samym Szulkin otwiera pole dla alternatywnych rozważań nad możliwymi zakończeniami filmu (Konefał, 2018, s. 222–223).

Równie istotnym wymiarem interpretacyjnym pozostaje odwołanie do tradycji chrześcijańskiej, a w szczególności do motywu ukrzyżowania Chrystusa. Analogia ta wynika z przedstawionego rytuału ofiary Scope'a, który jako bohater Mesjasz ma uwolnić społeczność Australii 458 od zła. Obrzęd unaocznia nieustanną tendencję społeczeństwa do podporządkowywania się sile nadrzędnej – w tym przypadku Kodeksowi Karnemu, który pełni rolę swoistego Dekalogu. Tym samym film metaforycznie ukazuje powtarzalność mechanizmów społecznych – od epok dawnych po współczesne – a więc medialną manipulację, podporządkowanie władzy (w okresie PRL) czy otępiający obłęd konsumpcji w czasach późniejszych (Przylipiak, 1988, s. 19–20; Wróblewski, 1987, s. 8–10; Konefał, 2018, s. 222–223). Tak skonstruowany obraz potwierdza, że Szulkin – jako konsekwentny krytyk systemu komunistycznego – stworzył dzieło, które pozostaje aktualnym komentarzem społecznym (Stasiowski, 2012, s. 103).

Ga, ga. Chwała bohaterom jawi się zatem jako spójne, poetyckie i wieloznaczne zamknięcie tetralogii, w którym Szulkin – podobnie jak jego protagonista Scope – zachował wierność własnym przekonaniom twórczym. Dzięki zastosowaniu absurdu i ironii film po raz kolejny ukazuje obraz społeczeństwa pogrążonego w zepsuciu oraz apokaliptyczną wizję świata pozbawionego nadziei na zmianę. Mimo upływu lat *Ga, ga* pozostaje dziełem aktualnym, o czym świadczą liczne powroty do filmografii Szulkina oraz rozwijające się nowe kierunki interpretacji, takie jak odczytania w duchu retrofuturyzmu czy tropy superbohaterskie (Konefał, 2018, s. 222–223).

Warto przywołać w tym kontekście, niepozbawione ironii, słowa samego twórcy: „Jestem zdania, że każda interpretacja jest dozwolona. Nie narzuca się sposobu odczytania filmu, a wszystko, co robię, tworzę instynktownie" (Kletowski i Marecki, 2012, s. 145).

Bibliografia

Bordwell D., Thompson K. (2021), *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Josińska. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

Drenda, O. (2023). *Piotr Szulkin and Exercises in Futility*, [w:] D. Bird (ed.), *The End of Civilization. Three films by Piotr Szulkin.* London: Radiance Films.

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych (2024). *Laureaci [1986].* https://festiwalgdynia.pl/wirtualny_festiwal/laureaci/?edycja=1986 [dostęp: 21.06.2024].

FilmPolski.pl (2025). *Ga, ga. Chwała bohaterom*. https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=121495 [dostęp: 6.04.2025].

Gapla. Galeria plakatu filmowego (2024), *Ga, ga. Chwała bohaterom*, https://gapla.fn.org.pl/plakat/1043/ga-ga-chwa-a-bohaterom.html [dostęp: 21.06.2024].

Kino Iluzjon – Muzeum Sztuki Filmowej, *Ga, ga. Chwała bohaterom*, https://www.iluzjon.fn.org.pl/filmy/info/1486/ga-ga-chwala-bohaterom.html [dostęp: 21.06.2024].

Kletowski, P., Marecki, P. (2012). *Piotr Szulkin. Życiopis*, red. A. Pilarska, Kraków: ha!art.

Konefał, S.J. (2018). *Piotr Szulkin: katastrofy logosu i absurdy istnienia*, „Kwartalnik Filmowy", nr 104.

Loska, K. (2004). *Piotr Szulkin – wyobraźnia apokaliptyczna*, [w:] G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina polskiego*. Kraków: Rabid.

Lubelski, T. (2008). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów: Videograf II.

Mirski, P. (2012). *Piotr Szulkin z perspektywy*, „Kino", nr 10.

Ostaszewski J. (2015), *Nowe kino, nowa narracja*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red. nauk.), *Kino epoki nowofalowej.* Kraków: Universitas.

Pągowski, A. (1984), *GA-GA CHWAŁA BOHATEROM*, https://pagowski.pl/pl/p/GA-GA-CHWALA-BOHATEROM/58 [dostęp: 21.06.2024].

Piotr Szulkin. Kino w dobrym gatunku (2017), prowadząca K. Klimek, https://ninateka.pl/vod/rozmowy/piotr-szulkin-kino-w-dobrym-gatunku/ [dostęp: 23.06.2024].

Płażewski, J. (1986). *„Nowa Przygoda" – i co dalej?*, „Kino", nr 5.

Pomeau, R.H. (2024). *Voltaire*, https://www.britannica.com/biography/Voltaire [dostęp: 21.06.2024].

Przylipiak, M. (1988). *Światy Piotra Szulkina*, „Kino", nr 2.

Recenzje. Kino domowe (2009). „Kino", nr 9.

Sobański, O. (1986). *Capstrzyk na ruinach*, „Film", nr 37.

Sobolewski, T. (1984). *Fascynująca zagłada ludzkości*, „Kino", nr 12.

Sobolewski, T. (2009). *Szulkin w Berlinie*, „Kino", nr 3.

Sobolewski, T. (2012). *Szulkin, Golem i ja*, „Kino", nr 10.

Sobolewski, T. (2018). *Piotrek czarodziej*, „Kino", nr 12.

Stasiowski, M. (2012). *Był sobie Piotr, Piotr i Piotr*, „Ekrany", nr 5.

Stenogram kolaudacji filmu „Ga, ga. Chwała bohaterom" (1985, 6 sierpnia). https://www.fina.gov.pl/zbiory/archiwalia/baza-zbiorow/stenogram-kolaudacji-filmu-ga-ga-chwaa-bohaterom/ [dostęp: 19.06.2024].

Sumik, R. (1985). *Ga, ga. Chwała bohaterom. O realizacji filmu PIOTRA SZULKINA*, „Film", nr 17.

Szulkin, P. (1988). *Ga, ga. Szpital*. Bydgoszcz: Redakcja Wydawnictw Pozaprasowych „Pomorze" Pomorskiego Wydawnictwa Prasowego RSW „Prasa–Książka–Ruch".

Transfer Notes (2023), [w:] D. Bird (ed.), *The End of Civilization. Three films by Piotr Szulkin*. London: Radiance Films.

Wróblewski, J. (1987). *Kłamstwo moralności („Ga, Ga. Chwała bohaterom")*. „Kino", nr 1.

Abstract

Piotr Szulkin was one of the most distinctive figures in Polish cinema, known for combining dystopian imagery with irony and the grotesque in allegorical portrayals of Polish society. Between 1979 and 1986, he directed his so-called apocalyptic tetralogy, concluding with *Ga, ga. Glory to the Heroes* (1986). Despite being the final instalment of the cycle, the film has received comparatively limited attention in film criticism and scholarship. This article examines the reception of *Ga, ga. Glory to the Heroes* over the years and traces key trends in its critical evaluation and interpretation.

Słowa kluczowe: Piotr Szulkin, Ga, ga. Chwała bohaterom, kino polskie, fantastyka naukowa

Keywords: Piotr Szulkin, Ga-ga: Glory to the Heroes, Polish cinema, science fiction

Recenzje

Panoptikum 2025, 33: 142-147 https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.10

Piotr Kurpiewski
Uniwersytet Gdański
ORCID: 0000-0002-3040-9734

Monumenta Artis Cinematographicae Polonicae Historica[1]. Uwagi na temat książki *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949*

Historycy, zwłaszcza mediewiści, doskonale znają dzieło pt. „Monumenta Poloniae Historica", czyli wydany w drugiej połowie XIX wieku sześciotomowy zbiór najważniejszych odpisów źródeł dotyczących historii Polski już od czasów najdawniejszych do XIV wieku[2]. Seria, zainspirowana analogicznym wydawnictwem „Monumenta Germaniae Historica" (wydawanym w krajach niemieckich od 200 lat, od 1826 roku!), to skarbnica materiałów źródłowych. Ułatwiają one poznanie dziejów Polski, głównie przez pryzmat zachowanych kronik, roczników, pamiętników i innych form pisanych powstałych w czasach średniowiecznych. „Monumenta Poloniae Historica" to efekt prac kilkunastu pokoleń historyków, którym od początku przyświecał jeden cel – udostępnienia jak najszerszym kręgom jak największej liczby zachowanych dokumentów, co umożliwi gruntowne poznanie przeszłości naszego kraju.

[1] Za konsultację językową dziękuję dr. Grzegorzowi Kotłowskiemu z Zakładu Filologii Klasycznej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego.

[2] Od 1946 roku ukazuje się wydawnictwo „Monumenta Poloniae Historica. Nova Series". To jednocześnie kontynuacja klasycznej serii MPH oraz reedycja dotychczas już wydanych tomów, z poszerzonym aparatem krytycznym i uwzględnieniem nowych analiz źródeł. Ostatni, jak dotąd, opublikowany materiał to *Cuda Świętego Ojca Szymona z Lipnicy [1482–1520]*, wydany przez Marcina Starzyńskiego i Annę Zajchowską-Bołtromiuk w 2019 roku, z ich wstępem i przypisami.

Analogiczne działania możemy zaobserwować współcześnie na gruncie polskiego filmoznawstwa i publikacji materiałów źródłowych z dziejów rodzimej kinematografii. Pierwszym krokiem w tym kierunku był zwrot w stronę idei Nowej Historii Filmu i idący za tym zwrot archiwalny w publikacjach historycznofilmowych, który przypadł na lata 90. poprzedniego wieku. Wówczas Alina Madej ogłosiła drukiem *Mitologie i konwencje* (1994) oraz *Kino, władzę, publiczność* (2002) – prace, które stały się fundamentem nowoczesnych badań nad historią kinematografii, z wykorzystaniem archiwalnej bazy źródłowej[3]. Kolejne kroki w tym zakresie podjęli m.in. Krzysztof Kornacki (*Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, 2011), Filip Gańczak (*Filmowcy w matni bezpieki*, 2011), Piotr Zwierzchowski (m.in. *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, 2013; *Filmowe reprezentacje PZPR*, 2022) czy zespół kierowany przez Seweryna Kuśmierczyka (*Faraon. Poetyka filmu*, 2016).

I wreszcie, wraz z wydaniem monumentalnej publikacji źródłowej *Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej w latach 1944–1956* (2022), autorstwa Krzysztofa Jajko, Konrada Klejsy, Jarosława Grzechowiaka i Ewy Gębickiej, polskie filmoznawstwo wkroczyło w nowy etap rozwoju, w którym badacze, w drobiazgowy i przenikliwy sposób, przyglądają się dziejom polskiego kina przez pryzmat licznie zachowanych dokumentów archiwalnych, masowo wytwarzanych w poprzedniej epoce. W tym miejscu należy wspomnieć, że w 2025 roku ukazał się kolejny tom (*Rozpowszechnianie filmów w PRL w latach 1957–1989*) przygotowany przez zespół badaczy z Uniwersytetu Łódzkiego (Konrada Klejsę, Jarosława Grzechowiaka i Emila Sowińskiego).

Książka *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła, komentarze, opracowania* (red. nauk. i oprac. B. Giza, A. Wyżyński, Warszawa 2024) wpisuje się w tendencję szczegółowego opisu wydarzeń historycznofilmowych, które miały niebagatelny wpływ na rozwój rodzimego kina. Wydawać by się mogło, że tematyka zjazdu w Wiśle, raczej niechlubnie dziś przedstawianego na kartach publikacji z zakresu historii polskiej kinematografii, została opisana w wystarczającym zakresie[4]. Gdy przyjrzymy się jednak zamysłowi wydawniczemu towarzyszącemu redaktorom naukowym serii „Zjazdy i Narady Filmowe w PRL", okaże się, że archiwa wciąż skrywają mnóstwo cennych dokumentów, a ich opublikowanie daje pełny (a na pewno pełniejszy) obraz opisywanego wydarzenia.

[3] Nie można oczywiście zapominać o monumentalnej sześciotomowej *Historii filmu polskiego*, wydawanej w latach 1966–1994 pod redakcją Jerzego Toeplitza (t. 1–4) i Rafała Marszałka (t. 5–6), doprowadzonej do roku 1972. Na publikacji tej, jakkolwiek ważnej, przygotowanej ogromnym nakładem prac i wymagającej kwerend w archiwach, ciąży piętno reprezentacji racji stanu PRL. Pięć z sześciu tomów zostało wydanych w czasach komunistycznych, co wydatnie wpłynęło na obecną w nich narrację, według której bezdyskusyjnie najlepszy jest system kinematografii socjalistycznej.

[4] Odsyłam do bibliografii kontekstowej zawartej w recenzowanym tomie (s. 480–494).

Pierwszy tom planowanej serii, poświęcony Zjazdowi Filmowemu w Wiśle, zaliczyć można do kategorii monumentalnych wydawnictw źródłowych (książka liczy ponad 500 stron), przygotowanych niezwykle pieczołowicie pod kątem edytorskim, wydawniczym i – przede wszystkim – merytorycznym. Publikacja ma charakter naukowy, zawiera pełną obudowę tekstologiczną, a aparat naukowy w postaci przypisów został przygotowany z godną podziwu dbałością o detale i rzadko spotykanym rozmachem.

Tom jest podzielony na dwie zasadnicze części merytoryczne – źródłową oraz kontekstową. W części źródłowej czytelnik ma możliwość zapoznania się z precyzyjną, przeszło 200-stronicową transkrypcją stenogramu czterech poszczególnych dni obrad zjazdu w Wiśle, opatrzoną pokaźną liczbą przypisów, których jest łącznie aż 621. Lektura poszczególnych wypowiedzi jawi się niemalże jak autentyczna podróż w przeszłość, a treść wystąpień łatwo można połączyć z większością twarzy prelegentów/prelegentek dzięki fotografiom zamieszczonym w omawianym tomie[5]. Nad zdecydowaną większością referatów unosi się „duch Andrieja Żdanowa", o którym w artykule kontekstowym *Duch Żdanowa i Zjazd Filmowców w Wiśle* pisze Rafał Habielski. Wynika to przede wszystkim z posługiwania się przez prelegentów komunistyczną nowomową oraz nadużywaniem słów i sformułowań takich jak: „burżuazyjny", „walka klas", „kosmopolityczny", „formalizm" czy odmieniany przez wszystkie przypadki przymiotnik „radziecki", będący wówczas metaforą wszelkiej doskonałości i najwyższej jakości. Dzięki wydawnictwu możemy zapoznać się z wypowiedziami 41 uczestników i uczestniczek zjazdu pod przewodnictwem ministra Włodzimierza Sokorskiego, czyli *spiritus movens* przeszczepiania socrealizmu do polskich realiów. W wydarzeniu sprzed lat wzięło udział prawie 250 osób – filmowców, literatów, dziennikarzy, teoretyków filmu, muzyków, aktywistów partyjnych i przedstawicieli władz komunistycznych, co pokazuje imponującą skalę przedsięwzięcia. O skali tej świadczy również fakt, że gościem honorowym zjazdu był Grigorij Aleksandrow – jeden z najbardziej wówczas utytułowanych reżyserów kina sowieckiego, twórca komedii *Świat się śmieje* (1934), jednego z wzorcowych filmów socrealistycznych[6] w bloku wschodnim. Wśród referentów rozpoznać można osoby, które trwale zapisały się w dziejach polskiego kina (z Aleksandrem Fordem, Wandą Jakubowską i Jerzym Toeplitzem na czele), krytyki filmowej i teorii filmu (m.in. Bolesław Lewicki, Jerzy Płażewski) czy rodzimej literatury (m.in. Jerzy Andrze-

[5] Szkoda, że Redaktorzy tomu nie umieścili zdjęć poszczególnych uczestników zjazdu obok tekstów ich wypowiedzi. Wrażenie efektu podróży w czasie byłoby wówczas pełniejsze.

[6] Choć paradoksalnie estetyka tego filmu zaprzeczała fundamentalnym założeniem socrealizmu, na co wskazał Marek Hendrykowski w przekonującej analizie. Swój sukces Grigorij Aleksandrow zawdzięczał pozytywnej opinii na temat obrazu *Świat się śmieje*, wyrażanej przez „Wielkiego Filmoznawcę", czyli Józefa Wissarionowicza Stalina, por. Hendrykowski, 2003, s. 71–73.

jewski, Jerzy Broszkiewicz, Anatol Stern). Ich wypowiedzi są typowe dla tamtego okresu historycznego i początków stalinowskiej ofensywy ideologicznej. Z poznawczego punktu widzenia niemniej interesujące zdają się referaty przedstawione przez zazwyczaj współcześnie zapomnianych i pomijanych aktorów rzeczywistości końca lat 40. XX wieku, jak np. reżyserki Natalii Brzozowskiej czy pisarza Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego. Co bardzo istotne – recenzowany tom zawiera dość szczegółowe biogramy wszystkich prelegentek i prelegentów, co jest szczególnie ważne właśnie w kontekście osób dziś zapomnianych.

Poza transkrypcją stenogramu zjazdu w źródłowej części publikacji znajduje się dziesięć dodatkowych dokumentów z epoki, są to m.in. nieuwzględnione ostatecznie w oficjalnym zapisie obrad fragmenty wypowiedzi Stanisława Albrechta i Eugeniusza Cękalskiego, notatki robocze z przygotowań do wystąpienia Antoniego Bohdziewicza i Kazimierza Serockiego, przedruki depesz PAP informujących o zjeździe, program wydarzenia i kalendarz zjazdowych projekcji filmowych. Ważnym elementem źródłowym są dokumenty o charakterze wizualnym – fotografie wykonane przez korespondentów PAP, fotosy z materiału filmowego zarejestrowanego przez ekipę Polskiej Kroniki Filmowej w trakcie wydarzenia czy wreszcie karykatury uczestników obrad autorstwa Juliana Żebrowskiego. Zwłaszcza to ostatnie źródło wizualne wydaje się poszerzać kontekst, ponieważ w dość jednoznaczny sposób pokazuje pewien dystans do rodzącej się wówczas stalinowskiej rzeczywistości. Najbardziej rozpoznawalną karykaturą Żebrowskiego opisującą wiślański zjazd pozostaje rysunek zamieszczony w 22. numerze czasopisma „Film" z 1949 roku, jako jedna z ilustracji do tekstu Zbigniewa Pitery na temat obrad w Wiśle[7]. Po latach przedruk graficznego żartu pojawił się m.in. w tekście Aliny Madej *Włodzimierz Sokorski kieruje film na właściwą drogę* – w zbiorze *Historia kina polskiego* (2006), pod redakcją Tadeusza Lubelskiego i Konrada J. Zarębskiego – jako wyraziste źródło wizualne epoki stalinowskiej. Gdy spojrzymy jednak na całą serię zjazdowych karykatur Żebrowskiego, zamieszczonych pierwotnie w krakowskim „Dzienniku Literackim" oraz w „Echu Krakowskim", widać bardzo wyraźnie, że pod koniec 1949 roku, pomimo początków mroków stalinizmu (i ogłoszenia supremacji realizmu socjalistycznego w rodzimej kulturze), w oficjalnej prasie dopuszczano tego rodzaju humor i niespecjalnie się to zmieniło w kolejnych latach.

Na kontekstową zawartość merytoryczną publikacji składa się siedem artykułów naukowych, których Autorzy (i jedna Autorka) dokonali opisu socrealistycznej rzeczywistości, biorąc pod uwagę różnorodne punkty widzenia, akcentując przede wszystkim kulturowy wymiar tej krótkiej, acz obfitującej w znaczenia

[7] W recenzowanym tomie omawiany rysunek Żebrowskiego znajduje się na samym końcu (s. 524–525).

i zdarzenia, epoki. We wszystkich tekstach (zawartych w sekcjach *Wprowadzenie* oraz *Opracowania*) za punkt wyjścia obrano polityczno-propagandowy wymiar zjazdu w Wiśle i jego konsekwencje, z uwzględnieniem szerokiego kontekstu, jaki towarzyszył próbie przebudowy ideologicznej społeczeństwa polskiego, poddawanego od końca lat 40. XX wieku masowej indoktrynacji. Tym samym artykuły stanowią interesujące uzupełnienie zebranych materiałów źródłowych, przybliżając współczesnemu czytelnikowi realia socrealizmu sprzed lat.

Zmierzając w stronę konkluzji – recenzowany tom już w momencie jego publikacji, jako edycja źródeł, z miejsca zajął poczesne miejsce wśród wydawnictw filmoznawczych. Poza filmoznawcami i historykami kina materiał może być wykorzystywany przez studentów i badaczy wielu dyscyplin naukowych z obszaru nauk humanistycznych i społecznych – historii, kulturoznawstwa, literaturoznawstwa, socjologii, nauk politycznych czy nauk o mediach i komunikacji społecznej. Recenzowane wydawnictwo oceniam bardzo pozytywnie, praktycznie pod każdym względem – zwłaszcza rozbudowany aparat naukowy, dzięki któremu czytelnik ani przez moment nie czuje zagubienia w gąszczu pojawiających się nazwisk, tytułów zapomnianych filmów czy nazw nieistniejących instytucji. W tym miejscu pozwolę sobie wskazać na dwa drobne i de facto drugorzędne mankamenty tej bardzo cennej publikacji. Powyżej wskazałem na zalety rozbudowanego aparatu naukowego, które są bezdyskusyjne. Niemniej jednak uważam, że podawanie w lakonicznych przypisach informacji o tym, że np. Fryderyk Chopin był kompozytorem (przypis nr 186, s. 111), a Adam Mickiewicz – poetą (przypis nr 460, s. 203), mija się z celem, a czytelnik może poczuć się traktowany protekcjonalnie. Tego typu przypisów nie ma wiele w omawianym tomie, lecz dobrze by było, gdyby w kolejnych planowanych publikacjach źródłowych Redaktorzy nie umieszczali tak banalnych informacji w myśl zasady *less is more*. Drugi mankament odnosi się do części zawierającej bibliografię załącznikową. W sekcji dotyczącej źródłowych materiałów archiwalnych wykorzystanych w tomie Redaktorzy wyszczególnili w porządku alfabetycznym jedynie konkretne dokumenty, nie dzieląc spisu według klucza instytucjonalnego. Rzeczywiście większość dokumentów pochodzi ze zbiorów Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, jednak pojawiają się tam również materiały m.in. z Narodowego Archiwum Cyfrowego, Archiwum Akt Nowych czy np. z Archiwum rękopiśmiennego Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku. Wprowadzenie podziału na konkretne instytucje archiwalne uczyniłoby tę część bibliografii bardziej przejrzystą.

Wskazane wyżej błędy mają – po raz drugi to podkreślam – drugorzędne znaczenie, a całą publikację *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła, komentarze,*

opracowania pozwalam sobie umieścić, obok wymienionych na początku niniejszej recenzji dwóch tomów dotyczących rozpowszechniania filmów w PRL, w metaforycznie rozumianej serii „Monumenta Artis Cinematographicae Polonicae Historica", czyli źródłoznawczych pomników dziejowych polskiej kinematografii. Jesteśmy świadkami ukazywania się epokowych wydawnictw źródłowych dotyczących historii polskiego filmu, co samo w sobie jest bardzo krzepiące. Ogrom zachowanych materiałów z lat 1945–2005, zdeponowanych w archiwach, pozwala wysnuć hipotezę, że pracy – dla co najmniej kilku pokoleń wydawców źródeł – nie zabraknie.

Bibliografia

Hendrykowski, M. (2003). *Uśmiech Stalina, czyli jak polubić socrealizm*. „Kwartalnik Filmowy", nr 41/42.

Panoptikum 2025, 33: 148-152https://doi.org/10.26881/Pan.2025.33.11

Ewa Mazierska
University of Lancashire
Uniwersytet Gdański
ORCID 0000-0002-4385-8264

Solidarności powolne konanie na ekranie. Recenzja książki Krzysztofa Kornackiego i Arkadiusza Bileckiego *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne*

Głównym celem książki Krzysztofa Kornackiego i Arkadiusza Bileckiego *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne* (Gdańsk: Instytut Dziedzictwa Solidarności, 2024), jak przyznają oni we wstępie, było skatalogowanie i analiza filmowych obrazów Solidarności, jej obecności „na małym i dużym ekranie, w Polsce i za granicą, przed laty i współcześnie" (s. 19). Było to zadanie karkołomne z wielu powodów. Po pierwsze, Solidarność ma wiele wymiarów – to związek zawodowy, ruch społeczny, a nawet skrót pewnego okresu w historii Polski (dekady lat 80.). Konotacje z nim związane uległy znacznym przemianom, przede wszystkim pod wpływem zmian politycznych, które zaszły w kraju na przestrzeni ponad 50 lat. Po drugie, filmów o Solidarności nakręcono mnóstwo. Autorzy we wstępie wspominają o 170 produkcjach (w tym produkcjach telewizyjnych), powstałych w latach 1981–2023, w tym 115, w których Solidarność stanowi motyw centralny. Piętnaście z nich to filmy zagraniczne. Przekopanie się przez nie wszystkie było benedyktyńską pracą i wymagało od autorów dużej wytrzymałości, czego dowodem jest ponadstandardowa długość opracowania – książka liczy ponad 370 stron, zapisanych drobnym drukiem.

Wymagało tym bardziej – o czym za chwilę – że w większości filmy o Solidarności arcydziełami nie są. Analiza tak bogatego materiału daje zarazem szansę na uchwycenie znacznej części historii polskiego kina – a także, po prostu, polskiej historii – w kontekście społeczno-politycznym. Pisać o Solidarności w kinie to bowiem pisać o tym, co wydarzyło się w Polsce od początku lat 80. do czasów współczesnych. Dla osób, które – tak jak ja – w dekadzie Solidarności weszły w dorosłość, jest to podróż przez własną historię.

Kornacki i Bilecki ułatwiają zapoznawanie się z wizerunkami tego ruchu, zamieszczając na początku *Wprowadzenie*, które jest w istocie streszczeniem całej książki. Przedstawiają w nim pokrótce narracje związane z Solidarnością, zaczynając od *Człowieka z żelaza* (1981) Andrzeja Wajdy, którego traktują jako film kluczowy dla ekranowej historii tej organizacji, tak ze względu na jego treść, jak i to, że stał się punktem odniesienia dla wielu kolejnych produkcji, swoistym *urtextem* filmowej Solidarności. Stało się tak, mimo iż dzieło Wajdy powstało w pośpiechu. Powodem szczególnego miejsca, które zajmuje ten obraz w polskiej kinematografii, jak przekonują badacze, jest to, że powstał na społeczne zamówienie (a mówiąc bardziej elegancko – uchwycił *Zeitgeist*). Osadził on też Solidarność w historycznym kontekście, odnosząc strajki z 1980 roku do Grudnia ’70. Był też filmem ponadklasowym, czego świadectwem jest jego pozytywny odbiór przez całe społeczeństwo. Ponadto stawiał pytanie nie tylko o Solidarność, ale także jej ekranową reprezentację.

Elementy charakterystyczne dla *Człowieka z żelaza* nie występują w późniejszych filmach o Solidarności. Można je określić jako „przyczynkarskie”. Brakuje im realizacyjnego rozmachu i intelektualnej głębi. Inną tendencją zaobserwowaną przez autorów jest coraz bardziej krytyczny i lekceważący stosunek do organizacji widoczny u twórców filmowych. Objawia się on częstym korzystaniem z formuły komediowej do ukazywania wydarzeń związanych z Solidarnością oraz mało pochlebną reprezentacją jej bohaterów. Ponadto, jak piszą autorzy, „Im bliżej współczesności, tym częściej temat Solidarności stawał się podstawą do zabawy historią. […] Coraz częściej sięgało się po alternatywne wizje historyczne czy *historical fiction*. W przekazach kulturowych nastąpiła estetyzacja historii jako tekstu (pop) kultury, gry intertekstualnej i stylizacji” (s. 37). Te dwie tendencje, czyli obniżanie lotów i sceptyczny stosunek do Solidarności, nie są ściśle linearne, gdyż po drodze pojawiały się filmy o wysokiej klasie artystycznej i traktujące Solidarność z powagą, ale przecież tendencje zwykle linearne nie są, tylko wyznaczają pewien kierunek.

Czy mogło być inaczej? Trudno na to pytanie odpowiedzieć w sposób kategoryczny, ale autorzy, zarówno w głównej, jak i – przede wszystkim – końco-

wej partii książki, zatytułowanej *Solidarność na ekranie. Syntetycznie*, zawierającej konkluzje i postulaty dla filmowców, wskazują na kilka czynników, które przyczyniły się do tego, co określiłam w tytule tej recenzji „powolnym konaniem Solidarności na ekranie". Jeden z nich to czynnik polityczny. O ile na początku obóz Solidarności obejmował większą część polskiego społeczeństwa, zjednoczonego przeciwko komunistycznej nomenklaturze, o tyle w kolejnych dekadach rozpadł się na wiele zwaśnionych frakcji. Ponadto wiele z nadziei pokładanych w Solidarności, w szczególności na szybką poprawę poziomu życia, nie spełniło się. Ostatnia dekada XX i pierwsza dekada XXI wieku to okres deindustrializacji, wysokiego bezrobocia i emigracji. W rezultacie u niejednego dawnego zwolennika Solidarności pojawiły się wrogość do tej organizacji albo nihilizm polityczny.

Takiej sytuacji politycznej można się było spodziewać i dostrzec ją można także w innych krajach byłego obozu socjalistycznego. Niemniej sprawia ona, że znaczna część filmowców – weteranów PRL-owskiego kina, a jeszcze bardziej tych, którzy zadebiutowali po 1989 roku – odcina się od etosu i dziedzictwa Solidarności, co przejawia się m.in. w antyklerykalizmie współczesnego polskiego kina.

Kino Solidarności to kino przyczynkarskie, skromne, a wynika to z przemian w dyskursie historycznym, który autorzy książki wiążą z postmodernizmem. Choć sam termin wyszedł z mody, główne idee postmodernizmu przetrwały, przede wszystkim nieufność wobec „metanarracji". To z kolei owocuje niechęcią do tworzenia filmów epickich oraz takich, które wprost angażują się w refleksję nad wielkimi pytaniami Solidarności: czy ta rewolucja była potrzebna? Czy została właściwie przeprowadzona? Co z Solidarności przetrwało po dzień dzisiejszy? Czy należy rozliczać uczestników Okrągłego Stołu? Wreszcie, niski poziom polskich filmów o Solidarności przypisać można uwiądowi polskiego kina postkomunistycznego, czego świadectwem jest np. wygrana *Dnia świra* (2002) Marka Koterskiego – filmu niechętnego (partyjnej) polityce – w różnych głosowaniach na najlepszy polski film zrealizowany po upadku komunizmu.

Są także inne przyczyny tego, że temat Solidarności nie wybrzmiał na ekranie, na które zwracają uwagę Kornacki i Bilecki. Za najważniejszą uznać trzeba klasowość polskiego kina, a dokładnie to, że jest to kino tworzone przez inteligentów dla inteligentów, w większości traktujących niższe klasy z pogardą, a w najlepszym przypadku z pobłażaniem, jako bandę ignorantów. Filmy o Solidarności wskazują na tę prawidłowość. Jak można przeczytać w ostatniej części książki, spośród ponad 140 „filmów znaczących" o robotnikach opowiada tylko 27, przy czym jedynie 18 w sposób wyłączny. Solidarnościowych filmów o chło-

pach praktycznie nie ma. Ponadto proletariusze przeważnie nie wypadają w tych utworach atrakcyjnie – ukazywani są jako „robole", element propagandy, oportuniści czy ludzie nieodpowiedzialni. Głównymi bohaterami filmów o Solidarności są inteligenci, nierzadko dziennikarze i artyści, zmagający się z wyzwaniem nakręcenia filmu czy zrealizowania reportażu o tym ruchu. Inteligenckość dotyczy również sfery obyczajowej – ekranowi ludzie Solidarności rzadko realizują się w życiu rodzinnym i mają swobodny stosunek do seksu.

Filmy o Solidarności są także w większości zmaskulinizowane. Nie ma w nich wielu kobiecych bohaterek, a te, które są, spełniają się raczej w sferze prywatnej niż publicznej. Wspomniane prawidłowości dotyczą też filmów biograficznych, których w grupie obrazów o Solidarności niemało. Ich głównymi bohaterami są przeważnie Lech Wałęsa, Jan Paweł II i ks. Popiełuszko. Brakuje ekranowych biografii bohaterów drugiego planu solidarnościowych walk, które mogłyby przybliżyć życie codzienne w latach 80. W filmach o ruchu solidarnościowym brakuje też prowincji – akcja większości z nich toczy się w wielkich miastach, przede wszystkim w Warszawie i Gdańsku. Autorzy zwracają również uwagę na to, że filmy o Solidarności to praktycznie zawsze filmy historyczne – filmy o współczesnej działalności organizacji nie są realizowane, jakby Solidarność przestała istnieć na początku lat 90. Z tych powodów polskie produkcje o Solidarności to zjawisko, można rzec, marginalne – nie umieściły one Solidarności w szerszym kontekście historycznym, np. historii ruchu robotniczego czy Europy Wschodniej, a ponadto, z małymi wyjątkami, nie dotarły do odbiorcy zagranicznego.

Z tego powodu rozczarowuje trochę, że autorzy nie poświęcili więcej uwagi *Pasji* (1982) Jeana-Luca Godarda, która pod pewnymi względami jest utworem profetycznym, jeśli chodzi o obraz Solidarności na ekranie po *Człowieku z żelaza*, a jednocześnie filmem, którego – choć nie wprost – domagają się Kornacki i Bilecki w swych postulatach. Godard pokazuje bowiem robotnicę Isabelle, która żąda politycznie zaangażowanych filmów (o strajkach, kręconych w fabrykach), poświęconych zwykłym ludziom, a nie przywódcom, i aroganckiego reżysera z Polski, który odpycha jąkającą się robotnicę, jakby była natrętną muchą, i woli kręcić górnolotne filmy o ożywianiu historycznych obrazów, niż stworzyć dzieło, do którego ona go namawia. Pewnym niedociągnięciem książki jest również oparcie jej – jeśli dobrze sprawdziłam bibliografię – wyłącznie na polskich źródłach[1]. O ile tę decyzję można usprawiedliwić w odniesieniu do filmów polskich, o tyle trudniej to zrobić w przypadku filmów zagranicznych.

[1] Gwoli ścisłości, bibliografia obejmuje 26 pozycji anglojęzycznych w sekcji *Artykuły publicystyczne i krytyczno-filmowe* (przyp. red.).

Piszę to również po trosze z pozycji osobistej, gdyż sama dużo o Solidarności napisałam, np. w tekstach o obrazie pracy w polskim kinie, stanie wojennym, Godardzie i Skolimowskim. W końcowej części warto byłoby także powrócić do *Psów* (1992) Pasikowskiego – filmu, który osiągnął ogromny sukces na demolowaniu mitu Solidarności. Warto byłoby to zrobić także dlatego, że jego analiza w głównej części książki – w porównaniu z innymi filmami – okazała się jednostronna, bo skoncentrowana na politycznej wymowie filmu, wywiedzionej z narracji i dialogów, kosztem analizy innych elementów, takich jak np. muzyka.

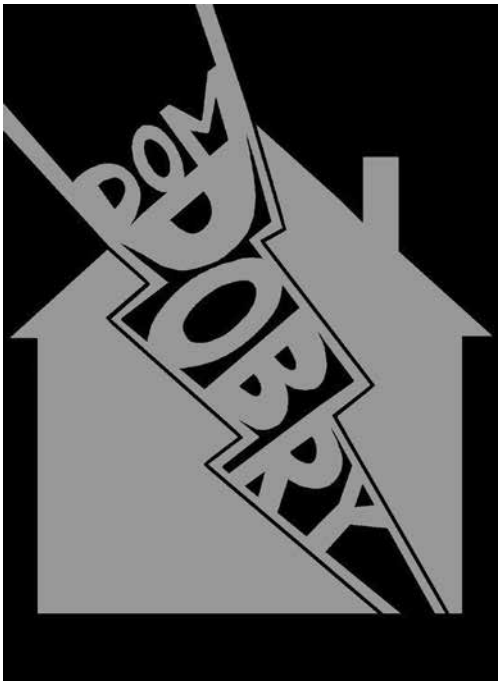
Słabe strony tej książki to jednak drobiazgi w porównaniu z jej zaletami, takimi jak wspomniana wcześniej kompletność (choć autorzy zastrzegają się, że mogli coś przeoczyć) – „przebicie" się przez masę filmów, z których większość ma dziś znaczenie jedynie historyczne, a nie artystyczne. Kompletność oznacza także zbadanie ich z różnych perspektyw, przede wszystkim pod kątem bohaterów i fabuł, ale także scenerii, strony wizualnej, bagażu intertekstualnego i – choć w mniejszym stopniu – strony dźwiękowej. Zarazem drobiazgowe rozpracowywanie tych filmów idzie w parze ze zdolnością ulokowania ich w szerszym kontekście – historycznym, politycznym, obyczajowym. Inną zaletą jest rzeczowy ton książki. Mimo że autorzy niewątpliwie (jak wszyscy autorzy prac historycznych) mają określone sympatie polityczne, to nie rzutują one na ich analizy, a jeśli tak, to w bardzo niewielkim stopniu. Jest to tym bardziej godne podziwu, że praca Kornackiego i Bileckiego wydana została przez Instytut Dziedzictwa Solidarności i opatrzona kilkoma wstępami, w tym Piotra Dudy, przewodniczącego Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność", ks. Andrzeja Lutra i Mateusza Smolany, dyrektora Instytutu Dziedzictwa Solidarności. Takie „opatrzenie" czy „ustawienie" książki może wzbudzić niepokój, że powstało dzieło hagiograficzne. Tak się jednak, na szczęście, nie stało.

Konkludując, *Solidarność na ekranie. Wizerunki fabularne* to modelowa praca z dziedziny historii polskiego filmu, a także, po prostu, historii Polski. Powinna zatem być włączana do lektur obowiązkowych uniwersyteckich kursów kina polskiego i studiowana przez historyków specjalizujących się w polskiej historii. Lektura tomu przydałaby się też polskim filmowcom i działaczom związkowym, bo zawsze warto uczyć się na błędach.

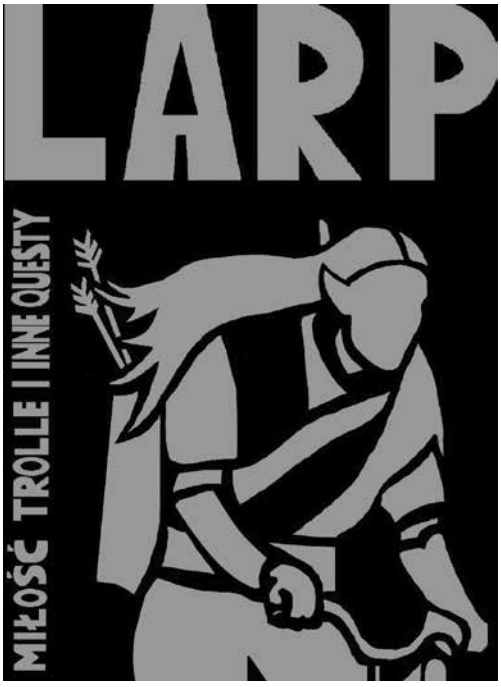
Galeria autorska Magdaleny Balasińskiej






DOM
DOBRY


FRANZ
KAFKA


LARP
MIŁOŚĆ TROLLE I INNE QUESTY


MINISTRANCI


NIE MA DUCHÓW
W MIESZKANIU
NA DOBREJ


PÓŁNOC
PÓŁUDNIE


ŚWIATŁOCZUŁA


WIELKA
WARSZAWSKA

Biogramy

Malwina Balcerak – doktor inżynier, pracownik naukowy i wykładowca na Wydziale Geografii Społeczno-Ekonomicznej i Gospodarki Przestrzennej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej badania koncentrują się na roli sztuki publicznej w rozwoju miast, geografii kultury, geografii filmu oraz festiwalizacji przestrzeni miejskiej. Była członkiem zespołu międzynarodowego projektu badawczego „FilmInd: Indyjski przemysł filmowy jako czynnik nowych powiązań społeczno-ekonomicznych między Indiami a Europą", realizowanego w ramach inicjatywy EqUIP (EU–India Platform for Social Sciences and Humanities) oraz kierownikiem projektu w ramach grantu NCN Miniatura „Społeczny odbiór wizualnego ładu przestrzennego – badanie pilotażowe". Jest współkoordynatorem badań „Profil uczestnika festiwalu filmowego" realizowanych podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Autorka książki *Murale w procesie kształtowania wielkomiejskiej przestrzeni publicznej poprzez sztukę*.

Marek Kosma Cieśliński – doktor nauk humanistycznych, filmoznawca, nauczyciel akademicki. Specjalista w zakresie komunikowania, skupia się na zagadnieniach perswazji i manipulacji w mediach audiowizualnych oraz filmowych narracjach w mediach społecznościowych. Autor kilku monografii, m.in. *Poruszyć miliony. Kino Jerzego Bossaka* (2023), *Polska Kronika Filmowa. Podglądanie PRL-u* (2016), *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994* (2006). Publikował w „Dziejach Najnowszych", „Kulturze Współczesnej", „Kwartalniku Filmowym" i „Images". Ostatnio opublikował: *Syntagmy TikToka. O nowym (możliwym) subkodzie językowym*.

Jarosław Drozd (ur. 1972) – doktor nauk humanistycznych, absolwent Wydziału Historii i Archiwistyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, starszy kustosz w Archiwum Państwowym w Gdańsku Oddział w Gdyni oraz adiunkt w Zakładzie Metodologii Historii, Historii Historiografii i Archiwistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Przedmiotem prowadzonych przez niego badań są stosunki wyznaniowe na Pomorzu, dzieje towarzystw żeglugowych w okresie II Rzeczypospolitej, dzieje sztuki cyrkowej oraz

zagadnienia z zakresu genezy kultury fizycznej, protosportu i sportu. Autor monografii naukowych: *Mistrz Władysław Pytlasiński (1863–1933). Zapaśnik – trener – działacz – artysta – policjant* (Gdańsk 2025), *Społeczność żydowska Gdyni w okresie międzywojennym* (Gdynia 2007), *Lost in The Whirlwind of War. Jewish Community in Gdynia* (Gdynia 2008) i *Sojusz narodu polskiego z morzem. Święto Morza w Gdyni 1932–1939* (Gdańsk 2021), wydawnictw źródłowych oraz artykułów naukowych i popularnonaukowych.

Iwona Grodź – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog, psycholog sztuki i wieloletni dydaktyk akademicki (UAM Poznań, Warszawa). Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, teatrem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji" sztuk, szczególnie: literatury, filmu, teatru, malarstwa i muzyki. Autorka m.in. książek: *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008; *Jerzy Skolimowski*, Więź, Warszawa 2010; *Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005; *Synergii sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, PWN, Warszawa 2015; *Between Dream and Reality*, Peter Lang, Berlin 2018; *Hasowski Appendix. Powroty, przypomnienia, powtórzenia…*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2020; *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych powstałych po II wojnie światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2023, a także wielu innych publikacji naukowych.

Maciej Kędziora – doktorant w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego, związany dydaktycznie ze Szkołą Filmową im. Krzysztofa Kieślowskiego UŚ. Specjalizuje się w meandrach polskiej kinematografii – naukowo badając jej historię pod kątem roli kinematografii jako elementu polityki kulturalnej państwa, krytyczno-filmowo próbując opisywać jej wymiar artystyczny. Stały współpracownik czasopisma „Ekrany" i Programu Drugiego Polskiego Radia; pisze także dla Filmwebu i miesięcznika „Kino". Jako selekcjoner festiwalowy współpracował z festiwalem Animator oraz Warszawskim Festiwalem Filmowym.

Piotr Kurpiewski – doktor nauk humanistycznych, zastępca dyrektora w Instytucie Badań nad Kulturą na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, redaktor naczelny „Panoptikum". Autor *Historii na ekranie Polski Ludowej* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017), monografii opisującej powojenny polski film historyczny. Od 2007 roku naukowo zajmuje się historią polskiej kinematografii z naciskiem na badania historycznofilmowe skupione na kinie PRL oraz na relacji filmu i historii. Autor kilkudziesięciu tekstów naukowych i popularnonaukowych dotyczących historii filmu. Zafascynowany twórczością Krzysztofa Kieślowskiego i Wojciecha Smarzowskiego, wykładowca Akademii Polskiego Filmu, stały współpracownik Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

Julia Kuster – filmoznawczyni, edukatorka filmowa i animatorka kultury. Organizatorka wydarzeń (głównie filmowych) i współkoordynatorka strefy filmu Akademickiego Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator". Wieloletnia członkini Dyskusyjnego Klubu Filmowego UG „Miłość Blondynki". Jest edukatorką w Gdyńskim Centrum Filmowym, gdzie uczy najmłodszych podstaw animacji poklatkowej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół polskiego kina gatunkowego oraz twórczości Christophera Nolana i Piotra Szulkina. Uwielbia Nicolasa Cage'a.

Ewa Mazierska – profesor University of Lancashire oraz Uniwersytetu Gdańskiego. Opublikowała ponad 30 monografii oraz zbiorów na temat filmu i muzyki popularnej, w tym *Poland Daily: Economy, Work, Consumption and Social Class in Polish Cinema* (New York–Oxford: Berghahn Books, 2017), *Polish Popular Music on Screen* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020), *Popular Polish Electronic Music, 1970–2020. A Cultural History* (London–New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021) oraz monografii Romana Polańskiego, Jerzego Skolimowskiego, Jeana-Luca Godarda i Nanniego Morettiego (z Laurą Rascaroli). Jej najnowsza praca, monografia filmów Polańskiego zrealizowanych po *Pianiście*, napisana wspólnie z Żanetą Jamrozik, ukaże się pod koniec 2026 roku w Berghahn Books. Jest także redaktorką naczelną pisma „Studies in Eastern European Cinema", wydawanym przez Routledge. Jej prace zostały przetłumaczone na ponad 20 języków.

Łukasz Skórko – magister filmoznawstwa, doktorant Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego w dyscyplinie nauk o kulturze i religii. Jego zainteresowania naukowe obejmują badania nad festiwalami filmowymi, a także produkcją i dystrybucją filmową. Pracę magisterską poświęcił zagadnieniom dystrybucji i festiwalowego obiegu polskich filmów na Litwie w XXI wieku, a obecnie zajmuje się kwestią relacji polsko-litewskich w kinie. W 2025 roku na łamach „Studiów Filmoznawczych" ukazał się jego artykuł *Fani* Doktora Who *kontra* wiping policy. *O destrukcyjnych praktykach archiwalnych BBC*.

Krzysztof Stachowiak – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, pracownik naukowy i wykładowca na Wydziale Geografii Społeczno-Ekonomicznej i Gospodarki Przestrzennej UAM. Jego badania dotyczą gospodarki kreatywnej, miast kreatywnych, ekonomicznych i przestrzennych mechanizmów działania branż kreatywnych, gospodarki opartej na wiedzy. Badania prowadził w Polsce, jak i za granicą, jako wizytujący pracownik naukowy na uniwersytetach w Wielkiej Brytanii (University of Portsmouth, University of Birmingham), Finlandii (Helsinki School of Economics), Kanadzie (University of Toronto) i USA (Clark University). Autor publikacji poświęconych gospodarce kreatywnej oraz roli sektora kreatywnego w rozwoju miast i regionów (m.in. *Gospodarka kreatywna i mechanizmy jej funkcjonowania. Perspektywa geograficzno-ekonomiczna*, Wyd. Naukowe UAM, 2017), redaktor książki *Film and Place in an Intercultural Perspective. India–Europe Film Connections* (Routledge, 2024). Jest inicjatorem i współkoordynatorem badań „Profil uczestnika festiwalu filmowego", realizowanych podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

Anna Wróblewska – doktor nauk humanistycznych, nauczyciel akademicki, menedżerka kultury i rzeczniczka prasowa. Jest adiunktem na Wydziale Organizacji Sztuki Filmowej w Szkole Filmowej w Łodzi. Jej zainteresowania naukowe obejmują przede wszystkim strategie zarządzania projektami kulturalnymi, polski przemysł i rynek filmowy, film animowany i filmy dla dzieci. Była rzeczniczką Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Studia Munka, Stowarzyszenia Filmowców Polskich i Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Jest autorką i współautorką wielu książek i artykułów. Jest dwukrotną laureatką nagrody Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Została nagrodzona brązowym medalem Gloria Artis za zasługi dla kultury w 2015 roku.

2026

FESTIWAL POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH



50 na 51 FPFF

Organizator

Patronat honorowy

PREZYDENT MIASTA GDYNI
Aleksandra Kosiorek

Partner główny

Filmoteka Narodowa Instytut Audiowizualny

Partnerzy

Patroni medialni

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Współfinansowanie: Polski Instytut Sztuki Filmowej

SPRAWDŹ, CZY JESTEŚMY
W TWOJEJ MIEJSCOWOŚCI





FPFF

51. FESTIWAL POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH

21-26.09.2026 GDYNIA

ORGANIZATORZY

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Filmoteka Narodowa Instytut Audiowizualny

POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Współfinansowanie: Polski Instytut Sztuki Filmowej

60 lat Stowarzyszenie Filmowców Polskich

PREZYDENT MIASTA GDYNI

MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA POMORSKIEGO

WSPÓŁORGANIZATORZY

75 NARODOWE CENTRUM KULTURY

TVP

MECENASI

Energa GRUPA ORLEN

LOTTO

SPONSOR GŁÓWNY

INVEST KOMFORT

PARTNERZY STRATEGICZNI

Mercedes-Benz BMG Goworowski
Autoryzowany dealer Mercedes-Benz

Dr Irena Eris

KGHM POLSKA MIEDŹ

PORT GDYNIA

OGÓLNOPOLSCY PATRONI MEDIALNI

TVP | Jedynka Polskie Radio | Trójka Polskie Radio | VOGUE | BAZAAR | FILMWEB | zwierciadło | KINO | interia | POLSKA PRESS GRUPA

LOKALNI PATRONI MEDIALNI

Radio Gdańsk | trojmiasto.pl | Dziennik Bałtycki | TVP3 GDAŃSK

PARTNERZY GŁÓWNI

HELIOS | KINO POLSKA | Gdyńskie Centrum Filmowe

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA - SZTUKI WIZUALNE
FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS
https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum/index