




**KULTURA FILMOWA  
W POZNANIU.  
STAN AKTUALNY ORAZ  
PERSPEKTYWY ROZWOJU**














**KULTURA FILMOWA  
W POZNANIU.  
STAN AKTUALNY ORAZ  
PERSPEKTYWY ROZWOJU**








# **KULTURA FILMOWA W POZNANIU**

## **Stan aktualny oraz perspektywy rozwoju**

Wstęp	9
1. Edukacja filmowa w Poznaniu	11
2. Studium przypadku: Gdyńska Szkoła Filmowa	21
3. Nowe modele produkcji	27
4. Środowisko producenckie w Poznaniu	35
5. Mechanizmy oraz rezultaty wsparcia z funduszy miejskich projektów filmowych w latach 2008-2015	43
6. Baza techniczna	59
7. Sektor kin w Poznaniu	67
8. Festiwale filmowe w Poznaniu	81
Zakończenie	93







# WSTĘP

Niniejszy raport poświęcony jest aktualnemu stanowi kultury filmowej Poznania. Kulturę tę staraliśmy się ująć możliwie szeroko, piszemy zatem nie tylko o produkcji, lecz także sektorze kin i rozpowszechniania, edukacji, festiwalach czy bazie technicznej, dzielimy bowiem głębokie przekonanie, iż sfery te wzajemnie się warunkują i rozpatrywanie ich oddzielnie nie dałoby pełnego obrazu owych zależności.

Po cechujących schyłek ubiegłego stulecia głosach o rzekomej „śmierci kina” wiek XXI przynosi, warunkowany rozwojem technologii cyfrowych, niesłyszany wzrost zarówno produkcji, jak i konsumpcji form audiowizualnych, rozpowszechnianych za pomocą całej gamy nośników i kanałów dystrybucji. Nie trzeba tu powtarzać spowszedniałych opinii o „wieku obrazów”, warto jednak zacytować głos płynący ze środowiska literaturoznawczego i konstatujący, iż po raz pierwszy od wieków literatura [...] *nie organizuje już zbiorowej wyobraźni, a wśród dostępnych obecnie multimedialnych sposobów rozumienia rzeczywistości zajmuje mało eksponowaną pozycję*<sup>1</sup>. Jak się zdaje, twórczość audiowizualna zastąpiła dziś literaturę w roli kulturowego centrum, dziedziny sztuki najsilniej rezonującej w społeczeństwie. Ponadto jej ściśle ekonomiczna rola czy też znaczenie dla wizerunków miast oraz ich potencjału turystycznego zawsze miało wielką wartość.

Z pewnością Poznań nie jest znany jako główny ośrodek produkcji audiowizualnej w Polsce. Co więcej, zdarza się niekiedy słyszeć opinie, iż „w Poznaniu nic się nie dzieje”. Są one uproszczone i nieprawdziwe. Mamy w Poznaniu świetne kina, przyzwoitą edukację, interesujące festiwale, prężnie działają tutaj także producenci. Poznań ma wiele filmowych atutów, nie zawsze znanych i docenianych. Celem raportu jest także rozpoznanie tych atutów oraz szersze ich przedstawienie. Wydaje się bowiem, iż wiele można by osiągnąć już na początku tylko dzięki wzmocnieniu fenomenów już istniejących, lepszej komunikacji i koordynacji działań.

Raport powstał na podstawie prowadzonych wiosną br. konsultacji społecznych, zainicjowanych podczas Short Waves Festival w Poznaniu, oraz wywiadów pogłębionych z przedstawicielami branży, ankiet i źródeł drukowanych. Jednym z założeń było wsłuchanie się w głosy środowiska: jego postulaty i opinie. Raport ma więc być również polifonicznym tekstem, w którym prócz analiz i opinii zaangażowanych w jego powstanie autorów wybrzmieć mają także głosy przedstawicieli środowiska.

---

<sup>1</sup>M. Zielińska, *Pytania, wątpliwości i propozycje*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.

## PODZIĘKOWANIA

Łukasz Chruszcz, Mirosław Czyrnek, Michał Ferlak, Michał Gramacki, Stefan Habryło, Przemysław Häuser, Wojciech Hołysz, Piotr Jabłoński, Jakub Jasiukiewicz, Mikołaj Jazdon, Tatiana Kauczor, Ewa Kujawińska, Małgorzata Kuzdra, Mariusz Lisiecki, Miłosz Margański, Emilia Mazik, Wacław Mączyński, Mateusz Młochowski, Jerzy Moszkowicz, Jolanta Myszka, Joanna Piotrowiak, Jan Rajpołt, Ewa Sobolewska, Joanna Stankiewicz, Szymon Stemplewski, Michał Sterzyński, Krzysztof Stroiński, Maciej Szwarc, Błażej Szydzisz, Maciej Thiem, Radosław Tomasik, Piotr Zakens, Jan Zamojski, Agnieszka Zielonka oraz Collegium Da Vinci.

## AUTORZY

Raport przygotowali: Marcin Adamczak (rozdziały: Edukacja filmowa w Poznaniu, Studium przypadku: Gdyńska Szkoła Filmowa, Nowe modele produkcji filmowej, Mechanizmy wsparcia projektów filmowych z funduszy miejskich w latach 2008-2015, Sektor kin w Poznaniu), Aleksandra Gwiazda (rozdziały: Baza techniczna, we współpracy z konsultantem Wacławem Mączyńskim; Festiwale filmowe w Poznaniu; i podrozdziały: Collegium Da Vinci, Instytucja Film-Art) oraz Michał Piepiórka (Środowisko producenckie w Poznaniu, współpraca z Marcinem Adamczakiem). Autorem opisu struktury Krakowskiego Klastra Filmowego jest Michał Gramacki.

# ROZDZIAŁ 1:

## EDUKACJA FILMOWA W POZNANIU

Poznań nie ma obecnie funkcjonującej jako autonomiczny podmiot szkoły filmowej. Uczelnie takie, o ugruntowanej pozycji, funkcjonują w Łodzi (PWSFTviT – od 1948 r.), Katowicach (Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego – od 1978 r.), Warszawie (Szkoła Wajdy – od 2001 r., Warszawska Szkoła Filmowa – od 2004 r.), a także w Gdyni (Gdyńska Szkoła Filmowa – od 2010 r.). Uczelnie tego typu charakteryzują się koniecznością znacznie większych niż w przypadku innych kierunków nakładów budżetowych (droga i współcześnie relatywnie szybko starzejąca się baza techniczna) oraz zabiegania o kadrę naukową o odpowiednio wysokim poziomie kompetencji (dotyczy to praktyków zawodów filmowych, zajętych przede wszystkim własną działalnością twórczą, wynagradzaną najczęściej znacznie atrakcyjniej niż w sektorze edukacji akademickiej). Sprawia to, iż powołanie nowej uczelni filmowej o odpowiednio wysokim poziomie nauczania jest przedsięwzięciem wymagającym determinacji, sporych nakładów oraz istotnego wsparcia zasobnego finansowo podmiotu wspierającego uczelnię (patrz: casus Gdyńskiej Szkoły Filmowej).

W Poznaniu prowadzona jest jednak obecnie edukacja w zawodach filmowych i okołowfilmowych (zarówno w aspektach teoretycznych, jak i praktycznych) przez kilka publicznych i niepublicznych podmiotów przygotowujących do profesjonalnej działalności w dziedzinach różnych, odrębnych zawodów związanych z filmem.

### 1. UNIwersytet ARTYSTYCZNY W POZNANIU

Znaczące tradycje w tej materii ma Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Już w latach 20. ubiegłego stulecia w jego strukturach Szkoły Sztuk Zdobniczych powołano pierwszą komórkę zajmującą się zagadnieniami rejestracji obrazu (fotografia). W okresie PRL-u w strukturach Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych funkcjonowało Zaoczne Studium Fotografii Profesjonalnej (kierowane przez prof. Stefana Wojneckiego). Na PWSSP działała też od 1982 r. kierowana przez prof. Kazimierza Urbańskiego pracownia filmu animowanego. W 1987 r. weszła ona w skład powstałej wówczas Katedry Intermediów. W roku akademickim 2000/2001 ówczesna Akademia Sztuk Pięknych rozpoczęła rekrutację na nowy kierunek – Realizację obrazu filmowego, telewizyjnego i fotografii, przekształcony następnie w kierunek o nazwie Intermedia.

Współcześnie w strukturach Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu w dziedzinie zawodów filmowych edukację prowadzą: Wydział Animacji (od 2012 r., pierwszy w Polsce samodzielny kierunek studiów o nazwie Animacja), Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii (m.in. Katedra Ubioru i Katedra Scenografii) oraz Wydział Komunikacji Multimedialnej. W ramach tego ostatniego prowadzone są od roku 2015 studia na kierunku Film eksperymentalny. Dwie pracownie prowadzą na nim prof. Piotr Bosacki oraz Wojciech Bąkowski. Ponadto

pracownie o profilu filmowym prowadzą prof. Izabella Gustowska (Pracownia Działań Filmowych i Performatywnych), prof. Sławomir Sobczak (Pracownia Kina Rozszerzonego) oraz prof. Marek Wasilewski (Pracownia Wideo).

Obserwując przeobrażenia edukacyjnych przedsięwzięć związanych z twórczością audiowizualną w ramach ASP/UAP, zauważyć możemy ewolucję, „pączkowanie” załączkowych form ku szerszym strukturom (katedry, wydziału), rozwijanie na bazie wcześniejszych doświadczeń bogatszej oferty edukacyjnej, a także adaptację do dynamicznych przemian w kulturze audiowizualnej i na związanym z nią rynku. Na początkowym etapie takiego wzrostu zdaje się obecnie znajdować właśnie specjalność film eksperymentalny w Katedrze Intermediów.

W roku akademickim 2015/2016 na specjalność tę przyjęto (z licznego grona kandydatów, co jest okolicznością nie bez znaczenia w dobie niżu demograficznego i z uwagi na fakt, że był to nabór na nowo otwarty kierunek studiów) 14 osób na 3-letnie studia licencjackie. Planowane jest późniejsze przyjmowanie około 10 osób na 2-letnie magisterskie studia uzupełniające. Studia licencjackie zwieńczone będą filmem dyplomowym realizowanym na trzecim roku. Wcześniej na każdym roku studenci przygotowują około sześciu krótkich, jedno- bądź kilkuminutowych filmów. Program zajęć zaprojektowany jest w sposób gwarantujący absolwentom zdobycie wszechstronnych zawodowych umiejętności. Znajdują się w nim zajęcia m.in. z reżyserii, sztuki operatorskiej, sztuki montażu, dźwięku, scenopisarstwa czy pracy z aktorem. Celem, według dr. Jakuba Jasiukiewicza, kierownika Katedry Intermediów, ma być kształcenie twórców, [...] którzy posługują się filmem jako swoim pierwszym i najważniejszym medium. Nasz absolwent powinien umieć sam napisać scenariusz, wyreżyserować tę formę i pracować z aktorem. W roku akademickim 2016/2017 na potrzeby studentów oddany zostanie, gotowy już, nowy budynek (w podwórzu budynku uczelni u zbiegu Alei Marcinkowskiego i ul. 23 Lutego), wraz z bogatym wyposażeniem (kamery i sprzęt zdjęciowy najnowszej generacji, studio zdjęciowe, montażownia, reżyserka telewizyjna, studio montażu dźwięku), innymi słowy – z wszelkimi narzędziami technologicznymi koniecznymi do nowoczesnej twórczości audiowizualnej.

Baza techniczna oraz wysoki stopień zainteresowania studiami pośród kandydatów już podczas pierwszego roku rekrutacji czynią realną perspektywę przeistoczenia w ciągu dwóch - trzech lat specjalności w Katedrę Filmu Eksperymentalnego, a w ciągu pięciu nawet otwarcia Wydziału Filmowego.

Cechą szczególną edukacji przygotowującej do twórczości audiowizualnej prowadzonej w Polsce na akademiach sztuk pięknych była wynikająca ze specyfiki i profili tego rodzaju uczelni koncentracja na dziełach przeznaczonych przede wszystkim do obiegu galeryjnego, eksperymentalnych, wywodzących się z wideo-artu itp.

Jakub Jasiukiewicz docelową charakterystykę kształcenia filmowego na UAP widzi jednak szerzej (dobrze zdaje się oddawać ją nawet nazewnictwo i potencjalne przejście od specjalności film eksperymentalny ku „Wydziałowi Filmowemu”, bardziej uniwersalnemu z uwagi na brak zawężającego przymiotnika, jakim póki co określany jest w nazwie specjalności „film”). Jasiukiewicz mówi:

Trzeba dążyć do Wydziału Filmowego, na którym m.in. będzie też w przyszłości miejsce na film pojmowany w sposób podobny do tego, jak dzisiaj funkcjonuje grafika użytkowa, film jako pewną formę. Na UAP, na takim Wydziale Filmowym, będzie miejsce zarówno na wideoinstalacje, film animowany, film eksperymentalny, jak również na film pozbawiony takiej misji na podobieństwo grafiki projektowej, film, który niekoniecznie będzie mieścił się w rejestrach sztuki wysokiej.

Istotnym zasobem są też umiejętności i talenty studentów Wydziału Architektury Wnętrz i Scenografii, na który co roku przyjmowanych jest ok. 15 osób. Przynajmniej część z nich zdolna jest też do profesjonalnego przygotowania scenografii filmowej i scenograficznej adaptacji lokalizacji zdjęciowych.

Jak wspomniano wyżej, baza techniczna, budynek, tradycje oraz potencjalni kandydaci nie stanowią problemu i nie pociągają za sobą konieczności dalszych dużych inwestycji. Problemem postrzeganym przez Jasiukiewicza jako istotna bariera w rozwoju przedsięwzięcia aż na poziom wydziału jest kadra naukowa. Przyciągnięcie utytułowanych i doświadczonych profesjonalistów w zakresie nauczania nie jest w dziedzinie audiowizualnej łatwe nawet w takich ośrodkach, jak Warszawa i Łódź, stanowiących albo polskie centrum produkcyjne (Warszawa), albo dawne centrum z pewnymi pozostałościami i ogromną tradycją (Łódź). Tym większą trudność sprawiać może w Poznaniu, który centrum takim nigdy nie był i nie jest, leżąc nieco na uboczu polskiego świata produkcji filmowej. Na dalszym etapie rozwoju uczelni (w perspektywie kilkuletniej) potrzebne okazać się może wsparcie miasta w przyciąganiu kadry naukowej z innych ośrodków (w rodzaju partycypacji w kosztach etatów bądź zapewnienia warunków lokalowych – wzorem mogłaby być tutaj polityka Szczecina po powołaniu w tym mieście w 2010 r. Akademii Sztuki). Próba warta jest z pewnością podjęcia, bo utworzenie uczelni filmowej jawi się jako najlepszy środek do animowania produkcji audiowizualnej w mieście oraz podstawa wieloletniego rozwoju lokalnej branży filmowej.

Dlaczego jest to ważne i koniecznie należy pomyśleć o edukacji filmowej w Poznaniu? Otóż z pociągów kursujących w ciągu dnia co godzinę między Warszawą a Poznaniem na poznańskim dworcu co jakiś czas wysiadają reżyserzy i operatorzy zatrudniani na poznańskich planach filmów reklamowych, a do pociągów w przeciwnym kierunku wsiadają młodzi poznanianie jadący na studia do szkoły w Łodzi bądź do Szkoły Wajdy.

*U nas w Poznaniu reżyserów i operatorów się po prostu nie kształci. Tymczasem moglibyśmy w ciągu kilku lat dostarczać ludzi do tego przemysłu, bo oni są tutaj lokalnie bardzo potrzebni*

– mówi Jakub Jasiukiewicz.

Dobrym przykładem tego, jak ważne jest wsparcie miasta, a jednocześnie jak wiele może uzyskać samo miasto dzięki prężnie działającej uczelni filmowej, jest Gdynia, co zostało omówione w rozdziale drugim niniejszego raportu.

## 2. STUDIO AKTORSKIE STA W POZNANIU

Dotychczas Studio Aktorskie STA, założone przez Łukasza Chruszcza (absolwenta Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi z 2007 r.), znajdowało się na parterze w kamienicy przy ul. Roosevelta 9, dziś jednak funkcjonuje przy ul. Rataczjaka 18. Studio jest szkołą prywatną, działającą już od czterech lat przy stale rosnącej liczbie studentów. W 2012 r. przyjęto do niego 15 osób, w roku akademickim 2013/2014 liczyło sobie już 60 studentów, obecnie uczy się w nim w trybie 3-letnim łącznie 80 osób. Autorski program zajęć przygotowany przez Chruszcza opiera się na jego doświadczeniach z okresu studiów aktorskich na PWSFTviT i charakteryzuje się ogromnym naciskiem na działania praktyczne, naukę poprzez realną pracę nad tekstem oraz wypracowanie zdolności kontaktu z widownią.

*W Szkole Filmowej na Wydziale Aktorskim zabraniano nam grać w okresie pierwszych trzech lat studiów. Mieliśmy tylko siedzieć w szkole i się uczyć. A ten zawód polega na kontakcie z widownią i najlepiej można się go uczyć na własnych błędach. Dlatego u nas ten program jest naprawdę starannie przemyślany pod kątem późniejszej praktyki. Na przykład nie ma u nas przedmiotu o nazwie „Sceny klasyczne”, bo dzisiaj nie robi się już tyle spektakli z klasyki co kiedyś. A jak już się robi, to można specjalnie zaprosić do konkretnego spektaklu konsultanta, który opowie o epoce, jak się ludzie poruszali etc. Bardzo starannie zweryfikowaliśmy więc program pod kątem użyteczności dla studentów*

– mówi Łukasz Chruszcz.

Naukę w studium wieńczą trzy dyplomy (dramatyczny, muzyczny i filmowy). Program zajęć jest wszechstronny, obejmuje np. teatr lalkowy i dramaturgię. Priorytetem jest wypracowanie wszechstronnego warsztatu aktorskiego i przygotowanie absolwentów do pracy w zawodzie lub do dalszych egzaminów do szkół aktorskich (do studia przyjmowani są także nastolatki jeszcze podczas nauki w szkole średniej).

*Walczę z marginalizowaniem prywatnych projektów edukacyjnych, bo boli mnie niesprawiedliwość takiego myślenia, że ot, to jest taka prywatna szkołka, coś tam sobie robią. Prywatne projekty edukacyjne są w moim odczuciu dyskryminowane w staraniach o publiczne dofinansowanie. A my tych spektakli czy filmów, o których wsparcie się ubiegamy, nie robimy po to, żeby zarobić, tylko żeby ci ludzie się uczyli. Pokutuje jednak cały czas takie myślenie, że jak to jest nauczanie prywatne, to pewnie nie jest dobre, bo żeby było dobre, to musi być państwowy papier i akredytacje z ministerstwa. A to nieprawda. My tworzymy tutaj unikatowy program na bazie wielu ogólnopolskich doświadczeń*

– mówi założyciel studia.

Chruszcz ma poważne argumenty świadczące o poziomie edukacji w STA. Pomijając rosnącą liczbę studentów, może pochwalić się też pierwszymi sukcesami absolwentów. Jedna z absolwentek zdała już egzamin eksternistyczny Związku Artystów Scen Polskich, umożliwiający wykonywanie zawodu aktora.

Znaczącym argumentem są też dane dotyczące losów studentów próbujących po studium dostać się do mieszczących się w Białymstoku, Krakowie, Łodzi, we Wrocławiu i w Warszawie państwowych szkół aktorskich. Trudne i wieloetapowe egzaminy do tych szkół po roku akademickim 2012/2013 pomyślnie zdały 2 osoby (z 7 próbujących), w 2013/2014 było to 6 osób (z 20), a w kolejnym 10 (z 30, z czego aż 28 pokonało pierwszy etap rekrutacji). Jedna osoba została przyjęta od razu na drugi rok uczelni w Szkocji.

Studio mieści się w pobliżu poznańskiego dworca i głównych węzłów komunikacyjnych, co metaforycznie dobrze oddaje jego charakter<sup>2</sup>. Szkoła jest z jednej strony otwarta na współpracę z innymi ośrodkami (na wykłady i warsztaty zapraszanych jest wielu wykładowców spoza Poznania), z drugiej – silnie osadzona w lokalnym środowisku (współpraca ze znajdującym się po sąsiedzku Teatrem Nowym, udostępniającym swoją scenę na wybrane spektakle i dyplomy studentów STA, a także liczne realizowane w STA przedstawienia odnoszące się do historii Poznania – jak np. „Historia pewnego zamachu”, osnuta wokół fantazji na temat spisku na życie Edwarda Gierka w czasie jego wizyty w Poznaniu w 1974 r., czy przygotowywany właśnie musical odwołujący się do atmosfery nieistniejącej już Adrii). Aktorów przygotowywanych do wykonywania zawodu przez STA regularnie zaprasza też do współpracy na swoich planach zdjęciowych agencja reklamowa GPD.

Kiedy we Wrocławiu, pozostającym na uboczu produkcji filmowej, zogniskowanej w Łodzi i Warszawie, w połowie ubiegłego stulecia utworzono Wytwórnę Filmów Fabularnych, problemem był brak bazy aktorskiej, na który narzekało wielu reżyserów wobec kłopotliwego sprowadzania na zdjęcia aktorów z Warszawy, Łodzi czy Krakowa (zatrudnionych najczęściej na etatach w teatrach, co wiązało się z trudnościami w układaniu kalendarzowego planu zdjęć). W efekcie we Wrocławiu powołano Państwową Wyższą Szkołę Teatralną (formalnie jako filię uczelni krakowskiej). Fakt ten pokazuje rolę i znaczenie istnienia ośrodka aktorskiego w mieście pragnącym zaznaczyć swoją obecność na mapie produkcji audiowizualnej. Dlatego obecność w Poznaniu STA jest okolicznością tak sprzyjającą planom ożywienia produkcji w Poznaniu. Warto, żeby z umiejętności i talentów jej studentów korzystały nie tylko agencje reklamowe, lecz także inni producenci. STA zaś mogłoby przy tej okazji w profesjonalnych lub półprofesjonalnych warunkach realizować dyplomy filmowe swoich studentów. Korzyść byłaby zatem obopólna. Projekt taki wydaje się relatywnie łatwy do przeprowadzenia.

Łukasz Chruszcz ma jeszcze inne, dalej sięgające postulaty na przyszłość. Obejmują one festiwal sztuki aktorskiej, cztery premierowe spektakle rocznie oraz bezpłatne 3-letnie studium dla ok. 60 osób obejmujące edukację artystyczną. Wymagałyby one większych nakładów i zainteresowania ze strony miasta. Nakłady nie przekraczają przy tym z pewnością horyzontu możliwości Poznania – koszt np. festiwalu sztuki aktorskiej Łukasz Chruszcz szacuje na ok. 600 tys. zł rocznie.

---

<sup>2</sup> W lipcu 2016 r. lokalizacja ta okazała się zagrożona ze względu na podwyżkę czynszu i najprawdopodobniej studio będzie poszukiwało nowej siedziby.

### 3. PRODUKCJA FILMOWA W COLLEGIUM DA VINCI

Produkcja filmowa to trwające niespełna rok studia podyplomowe na uczelni prywatnej Collegium Da Vinci, które rozpoczęły działalność w 2015 r. Opiekunem merytorycznym kierunku jest Michał Gramacki, menedżer Poznań Film Commission. Osobą odpowiedzialną za ten kurs z ramienia uczelni jest Agnieszka Zielonka, która umożliwiła nam dostęp do informacji podanych poniżej.

Na początku istnienia kursu wzięło w nim udział nieco poniżej dwudziestu osób, choć ostatecznie zostało ich jedenaście. Program obejmuje około dziewięciu weekendowych spotkań, tzw. zjazdów. Podczas nich studenci biorą udział w wykładach oraz zajęciach praktycznych. O ich efektywności trudno dziś mówić, ponieważ obecni absolwenci są pierwszymi w historii. Zwieńczeniem całorocznej pracy są tworzone w zespołach mieszanych (składających się ze studentów oraz profesjonalistów spoza uczelni) krótkometrażowe produkcje filmowe.

Tworząc ofertę kierunku na przyszły rok, w programie wprowadzono pewne modyfikacje: dodano blok zajęć poświęcony branży reklamowej. Przyczyną takiego kroku jest obserwacja trendów i potrzeb na poznańskim rynku medialnym.

Koszt czesnego, które w przeciągu roku jest zobowiązany opłacić każdy student, wynosi 7800 zł. Mimo to nowo otwarty kierunek jest traktowany przez zarządców jako inwestycja, która przez najbliższe dwa-trzy lata może przynosić uczelni straty. Jak informuje pani Zielonka, przez ostatni rok większość budżetu operacyjnego została przeznaczona na finansowanie końcoworocznych etiid studenckich oraz wydatki dodatkowe.

Szkoła nie posiada własnej infrastruktury przeznaczonej do profesjonalnych produkcji filmowych. Potrzebne sale zdjęciowe lub sprzęt audio-wideo jest wynajmowany od firm zewnętrznych, w tym partnera technologicznego - Poznańskiej Wytwórni Filmowej. Uczelnia dysponuje jedynie kilkoma stanowiskami wraz z zainstalowanym oprogramowaniem przeznaczonym do niektórych działań z zakresu postprodukcji na poziomie podstawowym.

Jeśli chodzi o proces wdrażania studentów na rynek pracy, w roku akademickim 2016/2017 koordynatorzy przewidują przygotowywanie ofert staży i praktyk wyszukiwanych z ramienia uczelni. W trakcie studiów, przy pomocy jednostki Poznań Film Commission, dla słuchaczy aranżowane są prezentacje profesjonalnego zaplecza technicznego, z którym mogą spotkać się podejmując pracę w zawodzie.

Myśląc o rozwoju kierunku, jego koordynatorzy rozważają wprowadzenie jeszcze niedookreślonych wewnętrznych specjalizacji. Dodatkowo władze uczelni są otwarte na współpracę z innymi podmiotami edukacyjnymi z Poznania, jeśli zostanie ona wsparta racjonalnym planem działania, atrakcyjnym dla każdej z zaangażowanych stron.



## 4. EDUKACJA SCENOPISARSKA

Z całą pewnością brakującym elementem, który nie istnieje obecnie w zadowalającej formie instytucjonalnej na terenie Poznania, a jednocześnie byłby niezbędny do uzupełnienia „sieciorowej” architektury przyszłej poznańskiej uczelni filmowej, jest profesjonalna edukacja w zakresie scenopisarstwa.

Poznań ma jednak w tej dziedzinie pewne tradycje. Z miastem związanych było lub jest kilku absolwentów Wyższego Zawodowego Studium Scenariuszowego przy PWSFTviT w Łodzi na czele z Janem Zamojskim, autorem scenariuszy do wszystkich wyprodukowanych w poznańskim Studio Filmów Animowanych odcinków 14 bajek z królestwa Lailonii Leszka Kołakowskiego. Jan Zamojski ma też bogate doświadczenie zawodowe w scenopisarskiej dydaktyce, na przestrzeni lat uczestnicząc m.in. we wszystkich istotnych podejmowanych w tej dziedzinie poznańskich inicjatywach. Składają się na nie kursy scenopisarstwa w prywatnej Akademii Sztuk Wizualnych (1994-1998), w Poznańskiej Szkole Radia, Telewizji i Filmu (na przełomie lat 90. i pierwszej dekady XXI w.) oraz w Studium Realizacji Telewizyjnej przy CK Zamek (pierwsze dziesięciolecie XXI w.).

Jan Zamojski, odpowiadając dziś na pytanie o przyczynę efemeryczności wszystkich wspomnianych inicjatyw, wymienia trzy główne elementy. Po pierwsze, były to pewne niedomagania instytucjonalne, polegające albo na ulokowaniu tych inicjatyw na uczelniach o niepewnych podstawach instytucjonalnych lub finansowych, albo też – kiedy powoływano je, opierając się na mocniejszych strukturach – na słabej pozycji tych inicjatyw w ramach nadrzędnej struktury uniwersyteckiej, w której z pewnością nie miały one pierwszorzędno znaczenia. Drugim powodem były też trudności w powołaniu tego typu samodzielnej komórki edukacyjnej w sytuacji braku wystarczającej liczby samodzielnych pracowników naukowych wypełniających minimum kadrowe (warto zauważyć, iż z tego powodu nawet w PWSFTviT działające tam studium scenariuszowe o najdłuższej w Polsce tradycji afiliowane jest przy Wydziale Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej). Trzecią przyczyną zaś, zdaniem Jana Zamojskiego, jest cechująca rynek scenariuszowy przewaga podaży nad popytem. Do uwag Zamojskiego moglibyśmy tutaj dodać: zwłaszcza w Poznaniu, który nigdy nie był i w przewidywalnej przyszłości nie będzie istotnym ośrodkiem produkcji filmów fabularnych.

Powody efemeryczności inicjatyw z przeszłości są o tyle istotne, iż pomagają tworzyć ewentualne przyszłe rozwiązania w taki sposób, aby uniknęły one losu wcześniejszych tymczasowych projektów edukacyjnych. Nie ulega natomiast wątpliwości, że edukacja scenopisarska oraz wysoki poziom proponowanych skryptów należą do czynników niezbędnych dla uczelni „sieciorowej”. Doświadczenia z innych uczelni artystycznych przekonują, iż to właśnie scenariusze bywają najsłabszym elementem etiid kręconych przez przyszłych operatorów i reżyserów. Produkcja etiid w projektowanej uczelni „sieciorowej” nie zakładałaby przy tym oczywiście produkowania dowolnie wysokiej ich liczby, lecz selekcję projektów najlepszych, mogących nie tylko być użytecznym narzędziem do edukacji i zbierania doświadczeń, lecz także funkcjonować w obiegu festiwalowym.

Nie ma tutaj potrzeby pisania o scenariuszu jako jednym z w ogóle słabszych elementów polskiej kinematografii, bo opinie tego rodzaju datują się przynajmniej od czasów

międzywojennych i refrenowo powtarzały się w każdej dekadzie powojennej (ostatnio kilka lat temu przy okazji kampanii Restartu). Bezdyskusyjnie edukacja scenopisarska pozostaje koniecznym elementem architektury „sieciowej” uczelni, pytaniem otwartym pozostaje jedynie jej instytucjonalne umocowanie. Na podstawie doświadczeń inicjatyw wcześniejszych, opisywanych przez Jana Zamojskiego, wypada uznać, że najbardziej fortunnym miejscem utworzenia takiego studium wydaje się jedna z uczelni publicznych. Dyskutować można o Uniwersytecie Artystycznym, Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów UAM bądź strukturach przy Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Nie warto zapominać o multidyscyplinarnym Wydziale Studiów Edukacyjnych. Kwestia, przy której szkole należałoby powołać taką jednostkę, powinna stać się jeszcze przedmiotem konsultacji środowiskowych, a przede wszystkim rozmów z władzami poszczególnych uczelni, wysondowania ich zainteresowania, proponowanych warunków, a następnie rozważenia konkretnych rozwiązań. Póki co wydaje się, iż być może najlepszym miejscem byłby jednak UAP, z perspektywą w miarę szybkiego powołania kierunku filmowego, a następnie Wydziału Filmowego. Bliskość edukacji przyszłych reżyserów i scenarzystów, trudne do przecenienia kontakty towarzyskie oraz choć częściowo wspólna edukacja, łączące adeptów sztuki filmowej doświadczenia współpracy przy najdrobniejszych projektach (dość wspomnieć, jak wielką rolę w edukacji, pozycji oraz pojmowaniu zawodu operatora filmowego w polskim kinie odegrały bliskie związki Wydziału Reżyserii i Wydziału Operatorskiego od samego początku istnienia szkoły filmowej w Łodzi), zdają się najlepiej rokować na przyszłość.

Ulokowanie studium w lub przy uczelni publicznej zapewniłoby solidne oparcie instytucjonalne oraz zasoby kadry naukowej ze stopniem samodzielnego pracownika nauki. Ponadto, jeśli specyfiką poznańskiej edukacji filmowej byłaby koncentracja na mniejszych formach: krótkim metrażu fabularnym, dokumencie i animacji, oraz waga przywiązywana do edukacji praktycznej podczas realizacji kolejnych projektów, to zniwelowany zostałby również trzeci ze wspomnianych przez Jana Zamojskiego problemów. Otóż adeptom studium nie groziłoby tutaj pisanie jedynie kolejnych scenariuszy pełnometrażowych filmów fabularnych układających się w rosnące stosy po szufladach biurka.

Wypada też wierzyć tak doświadczonemu scenarzyście i dydaktykowi scenopisarstwa, jakim jest Jan Zamojski, gdy twierdzi, iż podstawowe reguły budowy narracji oraz dramaturgii w dziedzinie filmu pełno- i krótkometrażowego są podobne. Tym samym koncentracja na małych formach nie przekreślałaby możliwości pisania przez przyszłych studentów form dłuższych, zarówno gdyby kiedyś mieli oni okazję pracować przy nich w Poznaniu, jak i wtedy, gdy zechcieliby się sprawdzić, tworząc dla innych ośrodków. Ewentualny program przyszłego studium Jan Zamojski widziałby w taki właśnie sposób, by w fazie pierwszej nauczać podstawowych zasad dramaturgii i konstrukcji scenariusza, w fazie drugiej uzupełniając je o wiedzę dotyczącą specyfiki scenariusza filmu krótkometrażowego, a zwłaszcza animowanego i dokumentalnego, oraz o zagadnienia adaptacji. Studium początkowo mogłoby opierać się na kursie jednorocznym, rozwijanym w przyszłości do cyklu dwuletniego, a finalnie trzyletniego, wieńczonego dyplomem licencjackim.

Nie ulega wątpliwości, iż otwarcie takiego studium należy do największych wyzwań w dziedzinie edukacji, ponieważ – w odróżnieniu od zagadnień omówionych we wcześniejszych podrozdziałach tej części – rzecz nie polega tutaj na wzmocnieniu bądź rozwinięciu struktur już istniejących, lecz na stworzeniu nowych. Z całą pewnością nie jest to jednak zadanie,

z którym trzeci co do wielkości ośrodek akademicki w Polsce nie mógłby się uporać w dziele powołania „sieciowej” uczelni filmowej.

Jan Zamojski:

*My najwyraźniej nie mamy umiejętności dyskutowania i podkreślenia naszych mocnych stron. Klucz rzeczywiście leży chyba w szkolnictwie. Jeśli jest jakaś uczelnia sztuk wizualnych o silnej pozycji, to w którymś momencie to musi przejść w jakość. To są rzeczy niewymierne, może być rocznik mniej lub bardziej utalentowany, ale prędzej czy później coś się wydarza. Jeśli ten ośrodek edukacji filmowej tutaj by zafunkcjonował, to za jakiś czas to będzie miało skutki, ci ludzie tutaj się pojawią, a potem większość z nich będzie zostawać, a nie wyjeżdżać. Poznań obecnie znajduje się w takiej dosyć kolonialnej sytuacji, to znaczy wyłaniają się u nas dosyć wybitne jednostki, które potem załatwiają swoje interesy filmowe gdzie indziej i gdzie indziej tworzą.*

## 5. FILMOZNAWSTWO

Od 2002 r. na UAM istnieje kierunek o nazwie Filmoznawstwo i kultura mediów. Trzyletnie studia licencjackie oraz studia uzupełniające magisterskie podjąć można obecnie w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów (kierowanej przez prof. Wojciecha Ottę) funkcjonującej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej. Początki edukacji filmoznawczej w Poznaniu sięgają pierwszej połowy lat 70., a jej rozwój oraz powołanie odpowiednich struktur nierozdzielnie związane są z działalnością prof. Marka i Małgorzaty Hendrykowskich. Poznańskie filmoznawstwo poszczycić się może współcześnie znakomitą kadrą naukową, pozwalającą sytuować je jako jeden z trzech-czterech wiodących ośrodków filmoznawczych w kraju. Pracownicy katedry, we współpracy z PWSFTviT w Łodzi, wydają prestiżowy i wysoko ceniony w środowisku naukowym periodyk „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” (redaktorem naczelnym jest obecnie prof. Andrzej Szpulak). Na studiach licencjackich w każdym roczniku uczy się ok. 60 studentów, a w rocznikach studiów uzupełniających magisterskich po mniej więcej 30. Relatywnie młody kierunek studiów zdążył już wykształcić autorów zaliczanych do ścisłej czołówki polskiej krytyki filmowej młodego pokolenia: Dariusza Aresta, Adama Kruka, Jakuba Sochę oraz Michała Walkiewicza (wszyscy są laureatami Grand Prix w prestiżowym corocznym konkursie im. Krzysztofa Mętraka dla młodych krytyków filmowych).

Przedmioty związane z historią i teorią filmu oraz nowych mediów oferuje też poznańskie kulturoznawstwo istniejące w strukturach Wydziału Nauk Społecznych. Działającym na kulturoznawstwie Zakładem Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną kieruje prof. Marianna Michałowska.



# ROZDZIAŁ 2:

## STUDIUM PRZYPADKU: GDYŃSKA SZKOŁA FILMOWA

Dobrym przykładem tego, jak ważne jest wsparcie władarzy, a jednocześnie jak wiele może uzyskać samo miasto dzięki obecności w nim prężnie działającej uczelni filmowej, jest Gdynia. W wyniku świadomej decyzji władz dziesiąta muza stała się podstawą strategii promocji miasta, opartej na hasle „Gdynia filmowa”.

### 1. GENEZA POWSTANIA UCZELNI

Niebagatelny atutem był rzecz jasna fakt organizacji przez miasto od 1986 r. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Sam festiwal jednak nie wystarczał do wdrażania koncepcji „Gdyni filmowej”, będąc elementem większej układanki. W Gdyni istniało bowiem poczucie, że z uwagi na festiwal jest ona sezonową stolicą polskiego filmu. Zamiarem władarzy miasta oraz środowiska filmowego było jednak uczynienie z Gdyni istotnego miejsca na mapie polskiego filmu, które ma znaczenie całoroczne, a nie jedynie tygodniowe, podczas festiwalu. Ważnym aspektem jest to, iż myślano o ofercie skierowanej nie tylko do środowiska filmowego, lecz szerzej – do mieszkańców miasta. Od 2009 r. działał regionalny Gdyński Fundusz Filmowy. Rozwijano wciąż programy edukacyjne adresowane do nauczycieli i uczniów trójmiejskich szkół. Kluczowym elementem całości była z pewnością uczelnia filmowa, traktowana jako zwieńczenie polityki kulturalnej miasta.

Od 2006 r. Pomorska Fundacja Filmowa (powołana rok wcześniej, przede wszystkim jako producent Festiwalu Filmowego w Gdyni) organizowała Pomorskie Warsztaty Filmowe. Adresowano je do młodych adeptów sztuki filmowej, a prowadzono w formie trzymiesięcznego kursu, na którego program składały się m.in. zajęcia scenopisarskie, dotyczące przygotowania i realizacji zdjęć oraz postprodukcji i montażu. W gronie wykładowców znajdowali się wysoko cenieni w swoich dziedzinach przedstawiciele polskiej branży filmowej: Robert Gliński i Wojciech Marczewski (reżyseria), Grzegorz Łoszewski (scenariusz), Milenia Fiedler (montaż).

Na bazie doświadczeń z prowadzonych przez kilka lat warsztatów powołano w styczniu 2010 r. Gdyńską Szkołę Filmową. Do jej powstania przyczyniło się przede wszystkim osobiste zaangażowanie i wsparcie prezydenta miasta Wojciecha Szczurka oraz inicjatywa grupy osób (Leszka Kopcina – dyrektora Festiwalu Filmowego w Gdyni i prezesa Pomorskiej Fundacji Filmowej, Jerzego Radosa – koordynatora Pomorskich Warsztatów Filmowych oraz Roberta Glińskiego). Formalnie uczelnia jest Policealnym Niepublicznym Studium Filmowym.

Autorem programu nauczania jest Robert Gliński, były rektor oraz profesor PWSFTviT w Łodzi, kuszony w owym czasie przez uczelnie zagraniczne, który zdecydował się jednak

na pracę w Gdyni. Program układano, biorąc pod uwagę obserwacje i refleksje dotyczące procesu edukacji w wiodących uczelniach europejskich. Jego głównym założeniem jest praktyczna nauka warsztatu reżysera. Szkoła znajduje się (podobnie jak festiwal w Gdyni) w strukturze Pomorskiej Fundacji Filmowej. Głównym mecenasem placówki jest miasto Gdynia. Uczelnia otrzymuje także dofinansowanie do produkcji filmów z PISF oraz środki od prywatnych sponsorów (PKO BP). Dzięki temu, co niezmiernie istotne, nauka na kierunku reżyserii filmowej jest bezpłatna.

## 2. FUNKCJONOWANIE GDYŃSKIEJ SZKOŁY FILMOWEJ

Obecnie co dwa lata prowadzony jest nabór na dwuletnie studia na Wydziale Reżyserii. Z uwagi na szybko zbudowaną sukcesami absolwentów markę szkoły o przyjęcie w ostatnim naborze na jedno miejsce ubiegało się dziewięć kandydatów. Studenci tworzą rocznie jeden film fabularny i jeden dokumentalny. Już pierwsze roczniki absolwentów szkoły przyniosły uczelni lawinę nagród na krajowych i zagranicznych festiwalach kina krótkometrażowego (szczególnie cenione były takie filmy, jak *Olena* Elżbiety Benkowskiej, *Dzień babci* Miłosza Sakowskiego, *Matka* Łukasza Ostalskiego czy *Kroki* Karoliny Zaleszczuk). Studenci szkoły (Elżbieta Benkowska i Łukasz Ostalski, wspólnie z Michałem Wawrzeckim) są też autorami nowelowego pełnometrażowego filmu fabularnego *Nowy świat*, który miał premierę w sekcji konkursowej na festiwalu filmowym w Gdyni w 2015 r. Studenci GSF prowadzą kronikę festiwalową w trakcie trwania tej imprezy. Powstałe w szkole filmy krótkometrażowe są pokazywane na festiwalach oraz przeglądach w kinach studyjnych. Trafiają także do dystrybucji telewizyjnej w Polsce, Danii, Holandii, Hiszpanii, we Francji i w Niemczech.

Na roczny budżet szkoły składa się kwota 750 tys. zł wnoszona poprzez partnerską instytucję kultury miasta (Centrum Kultury w Gdyni), ok. 150-200 tys. zł rocznie wynosi dotacja Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, a dalsze 100 tys. zł rocznie pochodzi od prywatnych sponsorów.

Filmy studenckie, także dyplomowe, finansowane są przez szkołę (40-50 proc. budżetu). Dalsze 40-50 proc. stanowi wkład rzeczowy (sprzęt, wyposażenie studia, kamery, zestawy montażowe itd.). Niekiedy zdarza się wkład indywidualnych sponsorów lub studentów, ale nie jest to wymóg niezbędny do wyprodukowania filmu. Szkoła posiada podstawowe wyposażenie niezbędne do nakręcenia filmu (kamery, światło, sprzęt do rejestracji dźwięku, zestawy montażowe). Dodatkowe elementy wyposażenia są w razie konieczności wynajmowane od trójmiejskich firm. Sprzęt posiadany przez szkołę został zakupiony ze środków pochodzących od Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, miasta Gdyni i sponsorów.

Ponadto od dwóch lat we współpracy z Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego prowadzony jest kierunek Wiedza o filmie i kulturze audiowizualnej. Studenci kierunku filmoznawczego z Uniwersytetu Gdańskiego uczestniczą w praktycznych zajęciach z pisania scenariuszy i przygotowania do realizacji zdjęć, a także kręcą krótkie filmy fabularne i dokumentalne. Daje im to unikalną szansę poznania i lepszego zrozumienia także kulis realizacji filmowej, co w przyszłości z pewnością wzbogaci ich warsztat krytyków filmowych bądź teoretyków kina.

### 3. GDYŃSKIE CENTRUM FILMOWE

Pomysł wybudowania obiektu Gdyńskiego Centrum Filmowego pojawił się w rozmowach dyrekcji szkoły z prezydentem Gdyni Wojciechem Szczurkiem. W efekcie już w 2015 r. oddano do użytku, m.in. szkoły, gmach Gdyńskiego Centrum Filmowego wybudowanego w nieco ponad rok na przekazanej przez miasto działce w centrum Gdyni usytuowanej przy placu Grunwaldzkim. W tym budynku mieści się: trzysalowe kino studyjne, galeria fotografii i sztuki, księgarnia, klub filmowy, kawiarnia i restauracja. Około jednej czwartej jego powierzchni zajmują Gdyńska Szkoła Filmowa oraz Pomorska Fundacja Filmowa z biurem organizacyjnym Festiwalu Filmowego w Gdyni. Całość budynku ma powierzchnię 3,4 tys. m kw. Koszt budowy wyniósł 37 mln zł: 15 mln zł pochodziło z Urzędu Miasta, pozostałe 22 mln z niskooprocentowanej europejskiej pożyczki w ramach funduszu Jessica. Jej spłata częściowo pochodzić będzie z dochodów z wynajmu części powierzchni GCF na cele komercyjne.

O tempie budowy obiektu Leszek Kopeć mówi:

*Niezwykłe tempo inwestycji (około trzynastu miesięcy od wmurowania kamienia węgielnego do oddania obiektu do użytkowania we wrześniu 2015 r.) nie jest niczym nadzwyczajnym w tak dynamicznie rozwijającym się i wciąż nowoczesnym mieście jak Gdynia. Taka jest przecież tradycja, której początki sięgają lat dwudziestych minionego wieku.*

Tym samym miasto nie tylko zapewnia podstawowe środki na działalność Gdyńskiej Szkoły Filmowej, ale także, poprzez powołanie, budowę i wspieranie Gdyńskiego Centrum Filmowego, zapewniło szkole wielofunkcyjny obiekt centrum filmowego w śródmieściu. Dzięki temu rozszerzono paletę możliwości lokalnego środowiska kreowania kultury filmowej, planowania bogatej oferty kulturalnej dla mieszkańców miasta, a także powiększenia dochodów na bazie wpływów z trzech kin studyjnych (dodatkowe dotacje oraz przychody z biletów przeznaczane są na działalność programową).

### 4. KORZYŚCI DLA MIASTA

Korzyści płynące dla miasta w wyniku jego filmowej polityki kulturalnej najcelniej podsumowuje Leszek Kopeć:

*Pozytywne informacje zebrane w ciągu roku na temat Gdyni jako miasta filmowego, również w kontekście festiwalu, Funduszu Filmowego, szkoły i GCF, przeliczone jako ekwiwalent reklamowy w setkach artykułów, programów TV, radia oraz pozostałych mediach, w tym w Internecie, dają wynik wielokrotnie przekraczający zainwestowane przez miasto na ten cel środki. Jest to więc stosunkowo niedroga forma promocji, ale oprócz wymiernego efektu finansowego warto pamiętać o ponad stu tysiącach widzów i uczestników programów w centrum w ciągu całego roku, o ponad 50 tysiącach widzów w ciągu tygodnia*

festiwalowego we wrześniu. Ogromna część z nich to mieszkańcy Gdyni, którzy są dumni ze swojego miasta i głosując w rankingach, deklarują się jako najszczęśliwsi obywatele swojego miasta, które zajmuje w tej kategorii pierwsze miejsce w Polsce. Pewną, istotną rolę odgrywa tu z pewnością polityka kulturalna miasta, w tym także odnosząca się do filmu.

Co więcej, pojawiają się pomysły na dalszą rozbudowę trójmiejskiej infrastruktury ibazydlaprodukcjifilmowej, cogodne szczególne podkreślenia – przez prywatnych inwestorów. Można wskazać tu halę zdjęciową budowaną przez Studio Panika czy działające od ponad roku Studio Animacji Filmowej Trefl. Widać wyraźnie, jak początkowe zaangażowanie miasta oraz inwestycje publiczne ożywiły lokalną branżę i okazały się kołem zamachowym dla dalszych, już prywatnych, inwestycji.

## 5. OCENA I WNIOSKI

Leszek Kopeć, opisując to, co udało się stworzyć w Gdyni, mówi:

*Wokół Pomorskiej Fundacji Filmowej skupiła się grupa młodych (ale też doświadczonych) ludzi filmu, gotowych służyć swoją energią, pomysłami i doświadczeniem. Wielu z nich mieszka w Warszawie, niektórzy w Łodzi, ale atmosfera zachęty i gotowości do rozważenia nowych pomysłów ze strony władz miasta Gdyni spowodowała, że kolejne projekty znajdowały nie tylko finansowanie, ale przede wszystkim życzliwych admiratorów idei budowania znaczącego ośrodka kultury filmowej. Wkład i udział takich partnerów jak UG, ale także gdańskiej ASP, Szkoły Morskiej, Akademii Marynarki Wojennej, Wyższej Szkoły Muzycznej, gdyńskich i trójmiejskich szkół średnich i gimnazjów i wielu innych jest nie do przecenienia. Wszystko to zaczęło się rzeczywiście od festiwalu, ale stopniowo okazywało się, że swoisty genius loci miasta Gdyni, oparty przecieź głównie na ludziach, którzy tu mieszkają lub chętnie przyjeżdżają, aby wspólnie pracować, działa.*

Przykład Gdyni jest istotnym punktem odniesienia z kilku powodów. Po pierwsze, pokazuje kluczowe znaczenie wsparcia miasta oraz konsekwencji w wypełnianiu decyzji obudowaniu lokalnej specyfiki i rozpoznawalności na bazie kultury filmowej i uczelni artystycznej. Po drugie, uzmysławia skalę koniecznych do tego środków oraz tym bardziej zachęca do eksperymentu polegającego na próbie osiągnięcia podobnych efektów w Poznaniu, ale przy wykorzystaniu istniejącej infrastruktury, a w rezultacie przy znacznie mniejszych nakładach ze strony miasta i bez zaciągania pożyczek.

Czego jeszcze można nauczyć się na gdyńskim przykładzie? Łatwo dostrzec rolę umiejętności przyciągnięcia ludzi z zewnątrz poprzez zapewnienie im odpowiednich warunków i perspektyw (Robert Gliński, wcześniej związany z Łodzią i Warszawą, kuszony przez podmioty zagraniczne), bez rezygnowania z tego, co cenne w lokalnym środowisku. Szkołę budowano



stopniowo, krok po kroku, z wykorzystaniem wcześniejszych doświadczeń (warsztaty). W samym Trójmieście pojawiły się synergiczne połączenia między instytucjami (festiwal, szkoła, filmoznawstwo na UG, edukacja). Zaangażowanie miasta, czy szerzej – zaangażowanie środków publicznych oraz pewien klimat, który wytworzył się wokół filmu, pociągnął za sobą inwestycje prywatne. Niebagatelną rolę odegrało osobiste zaangażowanie w rozwój kultury filmowej prezydenta miasta Wojciecha Szczurka, ponieważ właśnie tę dziedzinę postrzegał on jako podstawę budowania tożsamości i specyfiki zarządzanego przez siebie miasta. Co więcej, okazało się, że – mimo ogromnej jak na polskie warunki skali zaangażowanych środków – kultura może się opłacać, jeśli spojrzeć na wymiar rozpoznawalności i promocji, który zyskuje dzięki niej miasto. Bezpłatne studia przyciągają kandydatów z innych miast, nie tylko z Trójmiasta, a talent stanowi wówczas jedyną przesłankę przyjmowania do szkoły przyszłych filmowców z liczego grona kandydatów (przypomnijmy, że w czasie ostatniej rekrutacji o jedno miejsce na studiach ubiegało się dziewięciu kandydatów). Wyraźna jest też rola uczelni filmowej jako koła zamachowego dla lokalnej branży i kluczowego elementu sieci instytucji.

## **6. APPENDIX: KRAKOWSKI KLASTER FILMOWY**

Inną inicjatywą, której warto przyglądać się przy planowaniu rozwiązań poznańskich, jest Krakowski Klaster Filmowy. To grupa zrzeszonych podmiotów prywatnych, firm, organizacji oraz indywidualnych osób, które działają w branży filmowej na terenie województwa małopolskiego. Jej celem jest dostarczanie profesjonalnych usług na etapie preprodukcji, produkcji oraz postprodukcji filmowej. Współpraca z klastrem umożliwia sprawne przygotowanie filmu i szybkie reagowanie na potrzeby ze strony zgłaszającego się producenta zagranicznego i polskiego, spoza regionu.

Oferta zrzeszonych podmiotów dotyczy zarówno najmu sprzętu filmowego, pomocy firm producenckich (w roli koproducenta lub producenta liniowego), jak i doboru obsady czy wyboru poszukiwanych obiektów. Klaster pomoże również przy pracach związanych z developmentem projektu (dopracowanie scenariusza, przygotowanie pakietu producenckiego czy pozyskanie środków finansowych).

Klaster odgrywa rolę platformy wymiany informacji w branży, stara się także rozwijać projekty edukacyjne (warsztaty) oraz programy finansujące (Małopolskie Studio Debiutów). Z uwagi na swoje usytuowanie w Krakowskim Parku Technologicznym posiada laboratorium multimedialne ze stanowiskami do pracy przy postprodukcji, FX czy kolaudacji projektów.



# ROZDZIAŁ 3:

## NOWE MODELE PRODUKCJI

Małgorzata Szumowska w jednym z wywiadów opowiada o swoich doświadczeniach z kontaktów ze słynną Zentropą (duńska firma produkcyjna założona w 1992 r. przez Larsa von Triera i Petera Aalbaeka Jensena):

*Mieliśmy okazję przekonać się, jak produkują filmy – nie ma cateringu, nie ma toalety, załatwiasz się w kawiarni, jesz kanapki, które ci przywiozą, do dyspozycji jest jeden samochód ze światłem. Nie chodzi tu tylko o Dogmę, ale o to, żeby robić filmy ekonomicznie, nie wyrzucać pieniędzy w błoto. Ich podejście do pieniądza jest dla mnie fascynujące! [...] Pomyślałam sobie, że sytuacja w Polsce jest czymś zupełnie przeciwnym. Kiedy realizowałam film "Ono", był sznur pięćdziesięciu samochodów, budowano gigantyczne zaplecze, plątał się ogrom ludzi – wszystko to pozbawione jakiegokolwiek sensu, wygórowane stawki, każdy domagał się własnego kierowcy. Uznałam, że to jest kompletny nonsens! Do tego dochodził fakt, że na planie nie rozmawiało się ze sobą – nie konsultowali się ze sobą reżyserzy, producent nie był partnerem, nic go więcej nie interesowało, prestiż artystyczny nie był dla niego ważny. Wydawało mi się, że nie istnieje w Polsce producent, który byłby inny! I nie mówię tu o swoim producencie, ale w ogóle<sup>3</sup>.*

Celem tego rozdziału jest przyjrzenie się nowym modelom, sposobom i rozwiązaniom w produkcji filmowej, które warunkowane są rozwojem technologii cyfrowych. Jeden z głównych tematów raportu, jakie wyłoniły się w trakcie zbierania i analizy materiału, oprócz synergii i korzyści płynących z koordynacji sieciowych działań, to innowacyjność i nowe rozwiązania, które Poznań byłby w stanie zaproponować w obszarze kultury filmowej (edukacji, produkcji, rozpowszechniania), stając się przy tym dzięki dobrym pomysłom i nowatorskiemu myśleniu, przy relatywnie niewielkich kosztach, jednym z ogólnopolskich liderów w wielu okołowfilmowych dziedzinach. W rozdziale tym opisane zostaną jedno studium przypadku oraz rozwiązania proponowane na warsztatach Spring Open Sławomira Idziaka. Rozwiązania te nie są przedstawiane jako idealne, nadające się do natychmiastowej adaptacji. Zadaniem tego rozdziału jest uwrażliwienie na nowe możliwości, zachęcenie do zaprzestania myślenia, że w kinie i produkcji wszystko już było, ukazanie szans kryjących się w dynamicznie przeobrażającym się otoczeniu. Pojawia się w nim pole dla nowych rozwiązań i eksperymentu. Przykłady są materiałem do refleksji, do rozważania części proponowanych nowych modeli (niektóre elementy prezentują się w nich lepiej, inne zdecydowanie gorzej), które możliwe byłyby do testowania w krótkim metrażu. Z drugiej strony, umożliwiłyby ewentualne przejście od

---

<sup>3</sup> Restart zespołów filmowych, dz. cyt., s. 143.

krótkiego metrażu do dłuższych form fabularnych, relatywnie łatwiejszych niż w tradycyjnym systemie produkcji. Warto przytoczyć w tym kontekście słowa Jakuba Jasiukiewicza: *Musimy od czegoś zacząć, a jak chwyci, to potem ludzie i tak zaczną robić fabuły. Ale musimy od czegoś zacząć, a przy okazji może stworzy się lokalna specyfika, taka „poznańska szkoła filmowa”.*

Istotną okolicznością jest też fakt, iż trzy z czterech najbardziej znaczących obecnie poznańskich festiwali filmowych, cieszących się ogólnokrajową renomą, poświęcone są właśnie animacji, dokumentowi oraz krótkim formom (Animator, Off Cinema, Short Waves). Po raz kolejny otwiera się tutaj pole do budowy wyraźnej specyfiki Poznania oraz synergicznych powiązań między sektorami branży filmowej.

## 1. CZY NOWY MODEL PRODUKCJI?

### STUDIUM PRZYPADKU REALIZACJI FILMU *HEL* (2015)

Pełnometrażowy film fabularny *Hel* w reżyserii Pawła Tarasiewicza i Katarzyny Priwieziencew miał premierę w czasie Warszawskiego Festiwalu Filmowego w październiku 2015 r. Jest to thriller, którego akcja osadzona jest na Półwyspie Helskim. Stanowi on interesujący przykład produkcji możliwej dzięki zdecydowanie łatwiejszemu, warunkowanemu rozwojem technologii cyfrowych, dostępowi do techniki umożliwiającej pracę, dzięki specyficznej organizacji pionów ekipy filmowej i harmonogramu zdjęć. Twórcy rozpoczęli projekt przekonani, iż możliwe jest w Polsce nakręcenie pełnometrażowego filmu bez wsparcia Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, niejako poza oficjalnym systemem, m.in. dzięki znaczącemu ograniczeniu kosztów. Losy tego projektu wiążą się z pytaniem: czy możemy mówić tutaj o rysującym się nowym modelu produkcji filmowej? I czy ów domniemany model sprawdza się w praktyce?

Z mocy ustawy z 2005 r. powstał Polski Instytut Sztuki Filmowej. Stał się najistotniejszym punktem odniesienia dla polskiej branży filmowej. Wokół niej oraz redystrybuowanych przez nią środków grawitują obecnie w Polsce wszelkie aktywności w dziedzinie produkcji, a także edukacji, festiwali, rozpowszechniania itd. Instytut partycypuje co roku w 70–80 proc. powstających w Polsce filmów fabularnych. Stąd próbę nakręcenia profesjonalnego filmu poza tą strukturą uznać należy za odważny eksperyment produkcyjny.

Podjęła się go grupa ówczesnych studentów ostatnich lat PWSFTviT w Łodzi, uzupełniona o grono zaprzyjaźnionych studentów innych szkół, przede wszystkim Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Idea pojawiła się po odrzuceniu innego projektu grupy inicjującej projekt przez mającą pod swoją pieczę filmowe debiuty Radę Artystyczną Studia Munka w czerwcu 2011 r. i skonkretyzowała pół roku później na festiwalu filmowym Camerimage. Zdjęcia rozpoczęto już w marcu 2012 r., ich druga tura miała miejsce w marcu roku 2013, a film miał swoją festiwalową premierę w październiku roku 2015. Dla uproszczenia i pewnej syntezy rozpatrzmy kluczowe elementy zauważalnego nowego podejścia do zagadnień produkcji w czterech aspektach: ekipy i organizacji jej pracy, scenariusza, technologii oraz finansowania.

## EKIPA I ORGANIZACJA PRACY

Ekipa, którą moglibyśmy określić jako półprofesjonalną – składała się ze studentów ostatnich lat szkół filmowych, mających już pewne doświadczenia z realizacją krótszych form filmowych – pracowała za darmo. Pokryto jedynie koszty noclegów w trakcie zdjęć oraz wyżywienia. Zachętą było uczestnictwo w projekcie pełnometrażowego filmu fabularnego, z przewidywaną dystrybucją kinową, co stanowiło zarówno okazję do zbierania doświadczenia i nauki poprzez praktykę, jak i potencjalny istotny punkt w przyszłych CV. Istniała też obietnica partycypacji w ewentualnych przyszłych zyskach, które, gdyby zaistniały, pokryłyby koszty pracy. Z tego też powodu istniała duża wymiennosc zarówno w ramach poszczególnych pionów, jak i w obowiązkach dzielonych pomiędzy poszczególnymi pionami ekipy. Na planie pracowało 3 głównych operatorów, a łącznie w pionie operatorskim przewinęło się 19 filmowców. Determinowane było to oczywiście tym, iż niewiele osób mogło sobie pozwolić na miesiąc pracy za darmo, dlatego ludzie odchodzili do innych zleceń i obowiązków, zastępowani przez innych. Decyzyjność była rozproszona. Sporo zadań delegowano do drugiego unitu operatorskiego, przybliżając tylko charakterystykę oczekiwanych rezultatów i pozostawiając sporą dozę swobody. Paweł Tarasiewicz z reżyserskiego duetu wspomina:

*Żartem nazywaliśmy nasze przedsięwzięcie filmem komunistycznym, ponieważ każdy miał swój udział, dawał coś od siebie, a na planie każdy był równy, hierarchia nie była taka silna jak zazwyczaj w ekipach.*

Rzecz jasna wszystkie te elementy obarczone były ryzykiem, a do efektów jeszcze wrócimy.

Ekipa techniczna rekrutowana była spośród profesjonalnych przedstawicieli zawodów filmowych (elektryków, oświetlaczy itd.) i pracowała według stawek rynkowych.

## SCENARIUSZ

Fakt rozpoczęcia pracy nad filmem w grudniu 2011 r., a zdjęć w marcu następnego roku nie pozostawia złudzeń: scenariusz w momencie ich rozpoczęcia nie był gotowy i dopracowany. Intencją autorów było jak najszybsze rozpoczęcie zdjęć. *Chcieliśmy nakręcić, ile się da, a potem zobaczyć, co dalej* – wspomina Tarasiewicz.

Scenariusz gotowy był w ogólnym zarysie. Sporo miejsca pozostawiono na improwizację oraz dyskusje na planie w trakcie zdjęć. Punktem wyjścia nie była sama fabuła czy postacie, ale miejsce: opustoszały Półwysep Helski poza sezonem jako znakomite miejsce do osadzenia w nim mrocznego thrillera o niepokojącym klimacie.

Istotne było też nowatorskie założenie znacznie bardziej przypominające z ducha przedsięwzięcie *start-upowe* niż tradycyjną ścieżkę produkcyjną. Zamiast dopracowanego scenariusza, z którym szuka się następnie źródeł finansowania, zakładano zmontowanie tego,

co uda się nakręcić w trakcie pierwszej tury zdjęć, i szukanie ewentualnego inwestora dla zakończenia prac na podstawie gotowej części materiału.

## TECHNOLOGIA

Panuje powszechne przekonanie, że nośnik cyfrowy jest tańszy niż taśmy. Studium przypadku filmu *Help* pokazuje, iż może być inaczej, choć w bardzo szczególnym przypadku – jeśli mianowicie otrzymuje się nośnik analogowy za darmo.

W okresie zdjęć wiele warszawskich domów mediowych przechodziło już całkowicie na nośnik cyfrowy. W lodówkach posiadało skrawki niewykorzystanej przedtem przy innych projektach taśmy o różnych formatach i charakterystykach – 16 mm i 35 mm, kolorowej i monochromatycznej. Uzyskano je za darmo, podobnie jak możliwość wywołania ich w laboratorium. Dwie kamery wypożyczono z firmy Panavision bez kosztów (reżyser wygrał kiedyś konkurs studencki, w którym jedną z nagród była taka korzyść oferowana przez tę właśnie firmę), trzecią kamerę wypożyczono ze Szkoły Filmowej.

Szczegóły te są istotne o tyle, że pokazują relatywną dostępność sprzętu, możliwości myślenia *out of the box* (nośnik) oraz pewnej kombinatoryki pozwalającej osiągnąć efekty przy bardzo dużej determinacji po relatywnie niewielkich lub żadnych kosztach. Nie są to oczywiście rozwiązania trwałe albo godne polecenia w dłuższym terminie, pokazują jednak możliwości łatania budżetu w wyjątkowych przypadkach.

## FINANSOWANIE

Jak wspomniano, pionierzy *above the line* pracowali za obietnicę odroczonej płatności w przypadku zysków z filmu oraz dla doświadczenia i CV. Koszty utrzymania na planie pokrywał prywatny sponsor. Sprzęt i nośnik uzyskano bezkosztowo. Budżet uzupełniono kredytami, crowdfundingiem (niewielkie kwoty), gotówką z rumuńskiego funduszu koprodukcyjnego (niewielką). Przede wszystkim jednak uzyskano dotację z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Jego udział okazał się więc nieodzowny, mimo że pierwotnie myślano o produkcji poza tym systemem. Godne uwagi jest to, iż dotację umożliwiającą rozpoczęcie w marcu 2013 r. drugiej tury zdjęć uzyskano przede wszystkim na podstawie właśnie nakręconego już wcześniej, zmontowanego, kilkunastominutowego fragmentu filmu.

Po drugiej turze zdjęć pojawiły się pewne trudności finansowe, stąd postprodukcja trwała aż dwa i pół roku. Film został ostatecznie ukończony i miał premierę poza konkursem, ale podczas Warszawskiego Festiwalu Filmowego, czyli jednego z piętnastu światowych tzw. festiwali kategorii A. Zainteresowanie filmem wyraził wówczas także jeden z najważniejszych polskich dystrybutorów – Kino Świat. Jak dotąd jednak obraz nie wszedł do regularnej dystrybucji kinowej.

## OCENA EFEKTÓW PRZEDSIĘWZIĘCIA

Studium przypadku filmu *Hel* pokazuje nam realną możliwość przejścia grupy półprofesjonalnych twórców do projektów fabularnych. Wysiłek i pewna jednorazowość tego rodzaju przedsięwzięć o tyle nie są wielką przeszkodą, że w ich wyniku producenci dysponują już pełnometrażowym filmem fabularnym w dorobku, a to z kolei otwiera w Polsce drzwi do aplikowania o środki PISF-owskie na normalnej stopie. Przede wszystkim widać jednak rolę doświadczeń zdobytych przy mniejszych projektach, które czynią debiutującą w pełnym metrażu ekipę zdolną do ukończenia dzieła.

Kształt artystyczny filmu przekonuje, iż prezentowany sposób produkcji ma swoje mocne i słabe punkty. Na pewno wielkim atutem filmu jest jego strona wizualna. Trzech głównych operatorów, rozbudowany pion o zmiennym składzie, różne nośniki – nie przeszkodziły w wykreowaniu intrygującego stylu wizualnego. Nie bez znaczenia był tu z pewnością charakter samej fabuły – psychodelicznej, o zatartych granicach między jawą, snem a wyobrażeniem, między tym, co subiektywne i obiektywne.

Od strony produkcyjnej sukcesem jest na pewno samo ukończenie filmu mimo wielorakich trudności, ograniczeń budżetowych oraz niekonwencjonalnych rozwiązań stosowanych w toku pracy.

Słabszą stroną filmu zdaje się natomiast scenariusz. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż tutaj tkwi mankament filmu i w tym akurat aspekcie elementy nowego modelu, oparte na improwizacji, nie zaś starannym developmencie przed rozpoczęciem zdjęć, nie sprawdziły się.

Tym bardziej więc rysuje się istotna rola zagadnień scenariuszowych w animowaniu produkcji lokalnej oraz mniejszych projektach, mających jednak ambicje pełnoprawnego uczestnictwa w obiegu kinowym.

## 2. IDEE SŁAWOMIRA IDZIAKA – FILM *SPRING OPEN*

Studium przypadku filmu *Hel* jest o tyle interesujące, że pewne przyjęte w toku jego realizacji rozwiązania korespondują z ideami Sławomira Idziaka, prezentowanymi niezależnie, zmierzającymi do reformy pracy ekip filmowych oraz całego procesu wytwarzania filmu, zarówno w jego aspektach ekonomicznych, jak i organizacyjnych oraz technicznych. Opierają się one na doświadczeniach zbieranych przez lata pracy w bardzo różnych systemach produkcyjnych i umożliwiających tym samym porównania

Uwagę zwraca zwłaszcza podobieństwo trzech istotnych elementów koncepcji autora zdjęć do *Helikoptera w ogniu* oraz rozwiązań przyjętych przez realizatorów filmu *Hel*. Przejawiają się one w następujących pomysłach Idziaka: idei tzw. Previsu, czyli prewizualizacji przypominającej zarysowane wyżej podejście podobne do *start-upowego*; idei przerwy w okresie zdjęciowym jako narzędzia lepszej kontroli jakości oraz idei wielorakiego użycia drugiego unitu jako wspierającego główną ekipę, ale też obdarzonego większą niż to zazwyczaj

przyjęte swobodą w ramach ogólnie zarysowanych zadań.

Previs w definicji Sławomira Idziaka jest to: *Zrealizowany za pomocą jakiegokolwiek nieprofesjonalnej kamery fabularny przebieg filmu. Realizacja nie musi być związana z przewidzianymi scenariuszem miejscami zdjęciowymi*<sup>4</sup>.

Korzyści płynące z zastosowania tego rozwiązania Idziak widzi w możliwości lepszej oceny atrakcyjności powstającego filmu (dla widza, dla dystrybutora), jego struktury, długości, dialogu itp. Co nie mniej istotne, taka metoda może pomóc w zdobyciu dofinansowania, wocenierzeczywistych potrzeb technicznych i sprzętowych, może ułatwić komunikację dotyczącą wizji filmu między jego poszczególnymi współtwórcami. Previs nie byłby dla twórców w czasie pracy nad filmem obowiązkowy – z rozwiązania tego mogliby skorzystać tylko zainteresowani, a scenariusz nadal pozostawałby głównym dokumentem. Ważnym aspektem jest fakt, iż kolejne projekcje materiałów roboczych odbywają się w formie wyświetlania kompletnego Previsu, wciąż uzupełnianego o nakręcone właśnie sceny zastępujące w strukturze całej przewizualizacji analogiczne fragmenty materiału wcześniejszego. Idziak podkreśla, że idei Previsu nie należy utożsamiać z rozwiązaniem wprowadzonym przez Wojciecha Marczewskiego w Szkole Wajdy, mianowicie realizacji w trakcie prac developmentowych wybranej, jednej kompletnej sceny z projektowanego filmu.

Przerwa w okresie zdjęciowym proponowana po realizacji 60–70 proc. materiału zdjęciowego ma umożliwić kontrolę jakości materiału, skonfrontowanie go z potencjalną widownią oraz dystrybutorami, dać czas na narady i refleksję współtwórcom, pozwolić poszczególnym pionom na uzasadnione i celowe uzupełnienie zasobów. Istotnym aspektem tego rozwiązania jest brak dodatkowych kosztów z uwagi na zwrot na ten okres wypożyczonego sprzętu oraz brak wynagrodzeń dla ekipy w czasie z góry planowanej przerwy (ewentualnie niewielkie wynagrodzenia w tym okresie i co za tym idzie – niewielkie koszty).

Wreszcie, poszerzeniu ulegają kompetencje i wykorzystanie drugiej ekipy. W założeniach Idziaka odpowiedzialna byłaby ona m.in. za kręcenie żmudnych ujęć niewymagających obecności reżysera na planie, wykonywanie dodatkowych ujęć zleconych przez reżysera na podstawie wstępnie zmontowanego materiału oraz kompletne przygotowywanie kolejnego obiektu zdjęciowego w czasie, gdy pierwsza ekipa kręci jeszcze w obiekcie poprzednim (oraz uporządkowanie poprzedniego obiektu już po przeniesieniu się pierwszej ekipy do następnego).

Nie mniej istotna jest postulowana reforma funkcjonowania poszczególnych zawodów filmowych oraz zakresu kompetencji wykonujących je filmowców. Idziak wskazuje jako godne rozważenia m.in. połączenie w jedną grup wózków i oświetleniowców, zrezygnowanie z automatycznego angażowania kostiumografa do każdego projektu, angażowanie na wcześniejszym etapie przygotowań i poszerzenie kompetencji operatora dźwięku, jak również prowadzenie wstępnego montażu równoległe ze zdjęciami. Najciekawszy wydaje się postulat powołania do istnienia nowego zawodu filmowego – visual directora – w wyniku połączenia kompetencji operatora i scenografa. Idziak charakteryzuje go w następujący sposób: *Osoba, która będzie w całości odpowiedzialna za wizualną stronę filmu.*

---

<sup>4</sup><http://www.filmspringopen.eu/FS02015-Nowoczesna-produkcja-filmowa> [dostęp: 19.07.2016].



Nie jest ważne, czy pochodzenie tego nowego specjalisty będzie scenograficzne czy też operatorskie. Ważne, żeby na tyle przemodelował swoje podejście do dotychczasowego zawodu, aby mógł podjąć się nowych wyzwań<sup>5</sup>.

Ma to umożliwić większą efektywność pracy, często obniżaną przez sprzeczne wizje oraz konieczność kompromisów i uzgodnień (czasochłonnych i wymagających korekt) między scenografem i operatorem.

Godne podkreślenia jest, że Idziak oraz jego współpracownicy nie traktują proponowanych rozwiązań jako gotowego już modelu oraz nie twierdzą wcale, iż składają się nań bezdyskusyjne rozstrzygnięcia. Idziak pisze we wstępie do swego tekstu:

*Fundacja Film Spring Open chce zrealizować projekt studyjny, czyli wyprodukować film fabularny w oparciu o nowe narzędzia i nowy system produkcji. Nie chcemy ograniczać się tylko do teoretycznych dyskusji. Chcemy w formie „Case Study” wyprodukować mały kameralny film fabularny. Doświadczenia, które z tego wynikną, pozwolą na właściwą ocenę możliwości przedstawionej poniżej reformy.*

*Opisane poniżej zmiany w istniejącym modelu produkcji filmów dotyczyć mają przede wszystkim małych debiutanckich produkcji filmowych. Czyli realizacji filmów współczesnych bez budowy dekoracji i wielu statystów. Chcemy rozróżnić to, co w muzyce jest oczywiste, a w produkcji filmowej już nie. Powstają filmy, do których jak w muzyce potrzebny jest duży zespół (orkiestra symfoniczna), ale przecież są utwory, które nadają się do wykonania tylko przez zespół kameralny. Proponowane przez nas zmiany mają dotyczyć przede wszystkim tych małych „kameralnych” produkcji<sup>6</sup>.*

Czyni to prezentowane przez Idziaka i Film Spring Open idee przynajmniej interesującym materiałem do refleksji z perspektywy projektowanej poznańskiej „sieciowej” uczelni filmowej. Istotną cechą wielu proponowanych w raporcie rozwiązań jest innowacyjność. Nowy model produkcyjny nie jest gotowy, domaga się testów i eksperymentu. Cóż nadawałoby się do nich lepiej niż swoiste laboratorium etiid studenckich na uczelni artystycznej realizowanych w krótkim metrażu? Ponadto specyfika edukacji na UAP (film eksperymentalny, Wydział Scenografii) czyni tę szkołę szczególnie interesującym miejscem do eksperymentu z figurą visual directora. Wreszcie, edukacja ta mogłaby być prowadzona od podstaw, a kształtowanie profesjonalnych nawyków i umiejętności od początku wydaje się łatwiejszą drogą niż zmiana zawodowych przyzwyczajzeń doświadczonych czy nawet tylko już dyplomowanych operatorów i scenografów.

---

<sup>5</sup> <http://www.filmspringopen.eu/FS02015-Nowoczesna-produkcja-filmowa> [dostęp: 19.07.2016]

<sup>6</sup> Ibidem.



# ROZDZIAŁ 4:

## ŚRODOWISKO PRODUCENCKIE W POZNANIU

Celem tego rozdziału jest przedstawienie wiodących poznańskich producentów i profilu ich działalności oraz wsłuchanie się w postulaty tej części środowiska. Omawiane w tym rozdziale podmioty zostały uszeregowane alfabetycznie.

**Avantgarde Studios** oraz **CVK Studio Filmowe/CVK Rental** – Avantgarde istnieje od 1998 r. Firma zaczynała od krótkich form filmowych, które uitorowały drogę do dłuższych form dokumentalnych i fabularnych. Avantgarde zrealizowało także część audiowizualną wystawy w muzeum Brama Poznania, było też zaangażowane w produkcję fabularyzowanych dokumentów *Operacja Tannenberg* oraz *Pod opieką operacyjną*. Do tej pory występowało najczęściej w roli koproducenta, ale planuje rozszerzenie działalności i własne produkcje pełnometrażowe. Założone w 2008 r. CVK działa w dwóch obszarach. Studio zajmuje się produkcją krótkich form filmowych, takich jak teledyski, reklamy i animacje. Dysponuje również własnym zapleczem postprodukcyjnym. Druga kluczowa działalność firmy to wynajem sprzętu filmowego. Studio jest właścicielem wysokiej klasy kamer filmowych, obiektywów i osprzętu. CVK zapewnia też kompleksową obsługę planów zdjęciowych dzięki wieloletniej współpracy z wykształconą kadrą specjalistów.

**Filmpoint** – działa od 2010 r. Kieruje nim, zatrudniając 18 pracowników, Wojciech Hołysz. Firma specjalizuje się w produkcji filmów korporacyjnych, spotów reklamowych i teledysków, a także w transmisjach internetowych. Aktualnie nie jest zainteresowana produkcją krótkometrażowych filmów fabularnych lub dokumentalnych ani koprodukcjami w tych dziedzinach.

**Mad Tree Film Service** – istnieje od 2012 r. i nie zatrudnia pracowników etatowych. Firmę założył Maciej Thiem. Zajmuje się ona przede wszystkim serwisem i rentalem, w ten sposób wchodząc niekiedy w koprodukcję filmów dokumentalnych i fabularnych. Dysponuje sprzętem do super slow-motion i oferuje współpracę operatorską w zakresie korzystania z niego. Planuje rozszerzenie zakresu swojej działalności i silne zaangażowanie się w produkcję filmów dokumentalnych, które są przez Thiema traktowane priorytetowo. Deklaruje także chęć udziału w poznańskim projekcie edukacyjnym.

**Meggot – agencja kreatywna** – firma istnieje od 2010 r., zatrudnia 11 pracowników<sup>7</sup>. Kieruje nią Jan Marcinowski, natomiast działem filmu – Meggot Movie – Krzysztof Stroiński. Agencja przygotowuje przede wszystkim filmy reklamowe, relacje z imprez targowych, teledyski, filmy instruktażowe i animacje (reklamowe i instruktażowe). Dysponuje własnym

---

<sup>7</sup> Mamy świadomość, iż liczba osób zatrudnionych może być czynnikiem dyskusyjnym, gdyż zatrudnia się wykonawców do określonych projektów. Niemniej uznaliśmy, że z uwagi na to, iż nie dysponujemy dokładnymi danymi finansowymi firm, liczba zatrudnionych na stałe osób, oprócz profilu działalności i dokonań, jest być może niedoskonałym i ujmującym rzecz jedynie w przybliżeniu, lecz jednak czynnikiem obrazującym wielkość firmy.

studium oraz sprzętem zdjęciowym (z wyjątkiem oświetlenia). Meggot angażuje się w koprodukcję mniejszych przedsięwzięć i udostępnia sprzęt wraz ze wsparciem produkcyjnym i postprodukcyjnym własnym pracownikom realizującym filmy niekomercyjne. Deklaruje też chęć ewentualnego udziału w poznańskim projekcie edukacyjnym, widząc swą rolę i potencjalne pole współpracy zwłaszcza w obszarze filmu animowanego.

**Mucha – Produkcja Filmowa** – firmą kieruje Paulina Młochowska; działa od 2010 r. Zajmuje się przede wszystkim realizacją reklam na zamówienie, filmów korporacyjnych, dokumentalnych i teledysków. Angażuje się także jako koproducent w mniejsze, niezależne projekty filmowe realizowane w Poznaniu. Sprzętem, którym dysponuje, jest w stanie tworzyć małe projekty filmowe, jednak przy produkcjach reklam telewizyjnych i filmów fabularnych 90 proc. sprzętu wynajmuje.

**Oversee Production** – poznańska firma producencka działająca od 2012 r. Jej założycielami są Anna Łyszczarz-Hyz i Łukasz Dolata. Stawia sobie za cel produkcję filmów fabularnych i seriali. W 2013 r. Oversee wyprodukowała film *Hosanna* w reżyserii Katarzyny Gondek. W 2015 r. jako koproducent przyczyniła się do powstania pełnometrażowego filmu *W spirali* w reżyserii Konrada Aksinowicza (koproducentem było także Poznan Film Commission). Filmy te zostały bardzo dobrze przyjęte przez publiczność festiwalową oraz krytyków. Ponadto Oversee produkuje filmy i animacje reklamowe.

**Poznan Film Commission** – jest biurem filmowym Miasta Poznania, funkcjonującym w strukturach Estrady Poznańskiej – Instytucji Kultury Urzędu Miasta Poznania. Jego głównym zadaniem jest ułatwianie produkcji filmowej, telewizyjnej i reklamowej w Poznaniu oraz promowanie potencjału filmowego miasta wśród branży w Polsce i podczas różnych wydarzeń filmowych w kraju i poza jego granicami.

Do zadań biura należy przekazywanie informacji dot. zasobów technicznych (baza sprzętu, firm i specjalistów), lokacji miejskich (wnętrza, apartamenty, plenery). Jednostka przekazuje również informacje związane z wymaganiami formalnymi stawianymi przez służby miejskie, procedurami związanymi z blokadą dróg, lotem dronów, ustalą własność gruntu w obrębie granic administracyjnych miasta w kontekście poszukiwanej lokacji. PFC pomaga – jako lokalny producent – w szybkim i sprawnym załatwianiu formalności oraz uzyskaniu uprawnień koniecznych do utworzenia konkretnego planu zdjęciowego (pisanie rekomendacji, wniosków, pism) na terenie Miasta Poznań i Metropolii Poznań, poprzez ścisłą współpracę z urzędnikami, jednostkami miejskimi oraz ościennymi gminami. Jedną z głównych prac biura jest stała produkcja i koprodukcja filmów, programów telewizyjnych oraz innych projektów filmowych.

PFC jest operatorem Regionalnego Funduszu Filmowego Poznań, który na zasadach koprodukcji przekazuje wsparcie finansowe na realizację zdjęć dla projektów filmowych związanych z miastem.

W trakcie 3 letniej pracy, PFC brało udział w realizacji kilkadziesiątu projektów: wspierało realizację zdjęć do programów dla telewizji BBC, National Geographic, TVE, TVP, TVN; filmów fabularnych długometrażowych: *Chronology*, *W spirali*, krótkometrażowych *Decay*, *Deer Boy*, *Na drodze*, *Bransoletka*, *Przypadek*; serialu *Metr od świętości*, licznych teledysków,

dokumentów, animacji, reklam oraz spotów społecznych. Pracownicy biura mają na swoim koncie doświadczenie kilkuset dni zdjęciowych pracy na planach, co czyni biuro sprawnym organizatorem i logistyką szeroko pojętych produkcji audiowizualnych.

Poznan Film Commission współtworzy również branżowe spotkania: "Poznań Industry Days" przy Short Waves Festival oraz Animator PRO przy Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych Animator. Biuro stara się zjednoczyć i rozwijać środowisko filmowe w Poznaniu poprzez organizację i współorganizację warsztatów, szkoleń i innych wydarzeń filmowych. Jest inicjatorem i opiekunem jedynych w Poznaniu studiów z zakresu Produkcji filmowej na uczelni Collegium da Vinci.

**Poznań, I love you** oraz **Filmtank** – pierwszy podmiot istnieje od sześciu lat, drugi od półtora roku. Kieruje nimi Błażej Szydzisz, a zatrudniają łącznie 10 osób. Zajmują się przede wszystkim produkcją filmów korporacyjnych, reklamowych oraz teledysków. Okazjonalnie produkują też filmy dokumentalne. Częściowo dysponują własnym sprzętem, a częściowo korzystają z rentalu, zgodnie z potrzebami warunkowanymi konkretnymi zleceniami. Angażują się także jako koproducenci w mniejsze przedsięwzięcia niezależne i byłiby zainteresowani ewentualną współpracą w ramach poznańskiego filmowego projektu edukacyjnego.

**Poznańska Wytwórnia Filmowa** – istnieje od 2005 r. i zatrudnia 10 pracowników. W zasadzie należałoby tutaj wyróżnić trzy powiązane ze sobą przedsiębiorstwa, które łączy osoba Wacława Mączyńskiego. Są to: PWF (zajmująca się szeroko rozumianą produkcją filmową – reklam, teledysków, filmów korporacyjnych, dokumentalnych oraz produkcją bądź koprodukcją krótkometrażowych i pełnometrażowych fabuł); SQM Studio (realizujące animacje, zarówno rysunkowe, jak i 3D) i 2K4K (rental sprzętu filmowego). Firma ma własną halę zdjęciową (powierzchnia 250mkw., w tym 150mkw. powierzchni produkcyjnej) oraz wszechstronny zestaw sprzętu zdjęciowego. Współpracuje z kursem producenckim prowadzonym w Collegium Da Vinci, który jest wspierany przez PWF merytorycznie, organizacyjnie i produkcyjnie, a sprzętowo przez 2K4K. Firma stawia sobie za cel szersze zaangażowanie w tworzenie filmów fabularnych i krótkometrażowych (w chwili obecnej prowadzone są trzy tego rodzaju przedsięwzięcia), a w dalszej perspektywie mocne zaistnienie na rynku produkcji pełnometrażowych.

**Stern Pictures** – firma funkcjonuje zarówno w Poznaniu, jak i za granicą. Zatrudnia około 50 osób (w tym 26 w Polsce). Zajmuje się produkcją reklam oraz filmów fabularnych, a także rentalem. Dysponuje własną halą i sprzętem, który według słów założyciela, Michała Sterzyńskiego, czyni ją *w stu procentach samowystarczalną*. Firma, równolegle ze swoją główną aktywnością, angażuje się w koprodukcje filmów fabularnych (także krótkometrażowych niezależnych filmów poznańskich, ostatnio m.in. *Bransoletka* Jakuba Dobkiewicza) i uczestniczy w wydarzeniach edukacyjnych. Stern Pictures deklaruje chęć udziału w przedsięwzięciach młodych twórców w charakterze koproducenta i instytucji udostępniającej sprzęt. Kilka tego rodzaju działań było zresztą prowadzonych już wcześniej.

**TBA** – firma istnieje w branży od 1998 r., zatrudnia aktualnie osiem osób i działa w Poznaniu, Warszawie i Sopocie. Kieruje nią Przemysław Häuser. Istnieją też prowadząca działalność wydawniczą oficyna TBA Group oraz grupa TV Promotion (zajmująca się reklamą i promocją telewizyjną). Firma od lat zaangażowana jest w produkcję filmów i seriali dokumentalnych, m.in. *Jan Paweł II i jego przyjaciel* (1999), *Tajemnice Watykanu* (2006),

*Świadectwo* (2008), *Metr od świętości* (2014), *Apartament* (2015). TBA koprodukowała także dokument Marcela Łozińskiego *Poste restante* (2008), nagrodzony Srebrnym Smokiem oraz Nagrodą FIPRESCI na Krakowskim Festiwalu Filmowym, Europejską Nagrodą Filmową w kategorii filmu krótkometrażowego oraz nagrodą w konkursie filmów krótkometrażowych na festiwalu Camerimage w Bydgoszczy.

Łącznie w dystrybucji kinowej trzy filmy dokumentalne (*Świadectwo*, *Apartament*, *Błogosławiona wina*) produkowane przez TBA obejrzało 1,2 mln widzów (w tym ponad 1 mln widzów w kinach i ponad 120 tys. sprzedanych DVD zanotowało samo *Świadectwo*). Obecnie TBA planuje rozwój i zaangażowanie w produkcję filmów fabularnych jako producent wiodący. Współpracuje z telewizją Discovery, dzięki temu kanałowi mając dostęp do dystrybucji zagranicznej (serial dokumentalny *Strażnicy pamięci*). Zrealizowała w Chile film o Ignacym Domeyce (*Chile – śladami Ignacego Domeyki*). W produkcję filmu zaangażował się KGHM, z którym TBA współpracowała również przy okazji filmu *Mieź czy nie mieć* (reż. Ewa Ewart, nagrody na festiwalach w Toronto i Hamburgu). Szeroką telewizyjną dystrybucję międzynarodową miał także serial dokumentalny o Światowych Dniach Młodzieży (*Świętość i miłosierdzie*).

Firma w zakresie sprzętu zdjęciowego oraz możliwości postprodukcji jest samowystarczalna. Według Przemysława Häusera jest w stanie w ciągu jednego dnia obsłużyć kilka planów zdjęciowych.

## DZIAŁALNOŚĆ INSTYTUCJI FILMOWEJ FILM-ART

To wcześniej instytucja filmowa, a od 2000 r. instytucja kulturalna z siedzibą w Poznaniu przy ul. Bułgarskiej 19. Funkcję dyrektora pełni od 2011 r. Maciej Szwarc, zaś jego zastępcą został Krzysztof Mazurek.

Jest to Instytucja funkcjonująca od wielu lat i posiadająca złożoną historię. W 2005 r. ogłosiła upadłość działalności, która spowodowana była nieodpowiednim zarządzaniem jej własnościami przez poprzedniego zarządcę. Po 2008 r. Film-Art zaczął funkcjonować na nowo, gdy tylko udało się zaspokoić wszystkich wierzycieli. Dwa lata później ponownie ogłoszono likwidację tej instytucji powołując się na podobne powody jak ostatnim razem. Po raz kolejny jej funkcje zostały przywrócone w 2011 r., gdy pojawiła się możliwość na koprodukcję polskiej superprodukcji pt. *Hiszpanka* (2014, reż. Ł. Barczyk). Od tamtej pory, kiedy nadano ostateczny kształt statutowi tej Instytucji, funkcjonuje nieprzerwanie.

Film-Art posiada następujące zadania statutowe (źródło: strona WWW):

- promocja oraz upowszechnianie twórczości i kultury filmowej szczególnie związanej z regionem,
- opracowywanie, konserwacja oraz archiwizacja posiadanych filmów i materiałów filmowych,
- dystrybucja i rozpowszechnianie filmów,
- produkcja filmowa,
- współpraca z organizacjami społecznymi i kulturalnymi w przygotowaniu

różnych przedsięwzięć odnoszących się do upowszechniania i tworzenia kultury filmowej,

- administrowanie i zarządzanie własnymi kinami.

W dalszej części postaram się przybliżyć dotychczasowe efekty działalności oraz szkieletowy opis instytucji po 2011 r. Powstał on na podstawie rozmowy z dyrektorem Film-Artu, Maciejem Szwarcem.

### **Zakres działalności**

W ramach swej działalności Film-Art zajmuje się poszukiwaniem pełnometrażowych projektów fabularnych, w których może wziąć udział jako producent lub aktywny koproducent. Konkurs scenariuszowy z założenia jest regularny, z wyjątkiem 2015 roku, kiedy to wyjątkowo nie odbył się ze względu na brak odpowiednich środków finansowych. Zwycięskie projekty wyłania profesjonalne jury - ostatnio pod przewodnictwem Radosława Piwowarskiego.

Samodzielnie Film-Art poszukuje scenariuszy do realizacji, zaprasza twórców do przesyłania swoich prac, poszukuje pozycji literackich do adaptacji oraz pomysłów filmowych związanych z regionem, jak również podejmowane są próby zainteresowania danym tematem wybranego filmowca. Ostateczny wybór projektu podejmuje dyrektor instytucji.

Konkurs scenariuszowy i samodzielne poszukiwania zespołu pracującego w Instytucji mają na celu wyłonić projekty związane z regionem. Podczas własnych poszukiwań Film-Art skupia się także na projektach traktujących o ważnych problemach społecznych lub będących debiutem reżyserskim. W przypadku spełnienia jednego ze wspomnianych dwóch warunków, nie jest konieczny związek projektu z regionem Wielkopolski.

### **Budżetowanie**

Organizatorem instytucji jest Samorząd Województwa Wielkopolskiego, jednak nie otrzymuje ona stałych środków finansowych od żadnego z publicznych podmiotów. Źródłem dochodów są:

- udziały w produkcjach filmowych (dotychczas m.in. *Hiszpanka*, *Życie nie umierać*) i ostatnio koprodukcjach międzynarodowych,
- konkursy grantowe (w większości przypadków PISF) oraz obecnie Instytucja kładzie duży nacisk na współpracę międzynarodową: granty z EU,
- udziały w przychodach podnajmowanych kin.

Konsekwencją braku dotacji podmiotowych jest m.in. niemożność systematycznego wspierania potencjalnych produkcji filmowych.

### **Kadra**

Na Film-Art składa się pięcioosobowy zespół: dyrektor, zastępca dyrektora, główna księgowa oraz dwóch głównych specjalistów. Profil wykształcenia poszczególnych pracowników jest zróżnicowany. Większość z nich swoje doświadczenie zawodowe w tej dziedzinie zdobyła pracując w omawianej instytucji. Jeden z głównych specjalistów ma wieloletnie doświadczenie przy organizacji dużych wydarzeń kulturalnych, w tym takich związanych z produkcją audiowizualną, drugi ma wieloletni staż pracy w Film-Arcie.

## **Dotychczasowe plany rozwoju**

Obecny dyrektor Instytucji Maciej Szwarca określa ją jako jednostkę “trwającą w budowie”. W przyszłości chciałby, aby jej głównym zadaniem było wspieranie procesów produkcji na terenie Poznania i nie tylko. Działania Film-Artu skupiają się wyłącznie na dużych i pełnometrażowych projektach filmowych o charakterze fabularnym.

Zdaniem dyrektora Instytucji dysponując niewielkimi środkami w ramach istniejącego funduszu filmowego należy podjąć działania zmierzające do zwiększenia tych środków choćby poprzez zaangażowanie przedsiębiorców zorganizowanych wokół Marki Poznań. Jeśli jednak zwiększenie puli nie byłoby możliwe, wówczas należałoby się skupić na koncentracji wspomnianych środków wokół konkretnej części/sekcji rynku audiowizualnego. Próba rozdzielenia tak znikomych (wedle słów Dyrektora Szwarca, w tym wypadku wartość pieniądza jest relatywna: ta sama kwota w Poznaniu i rozwiniętej filmowo Łodzi, wobec rynku, ma inną wartość) środków na wszystkie sekcje sprawia, że producenci i twórcy poszczególnej z nich nie mogą liczyć na sensowną pomoc finansową.

## **Rozwój “Filmowego Poznania”**

Zdaniem Macieja Szwarca Miasto Poznań powinno skonkretyzować swoją politykę względem całego sektora kultury, w tym branży filmowej. Potrzebnym jest określenie profilu pożądanych projektów, tj. określenie charakteru potencjalnych produkcji wspieranych przez Wielkopolskę. Dodatkowo, niepotrzebnie została stworzona zbyt skomplikowana ścieżka formalna w uzyskiwaniu pozwoleń na zdjęcia w przestrzeni publicznej.

Według dyrektora omawianej instytucji obecnie istniejący Regionalny Fundusz Filmowy Poznań powinien być otwarty powszechnie i zadaniem osób za niego odpowiedzialnych powinno być zapraszanie do aplikowania potencjalnie atrakcyjnych twórców z całego kraju. Jak również powinien być wpisany, tak jak inne fundusze, w (finansową) mapę filmową Polski oraz być dedykowany produkcjom profesjonalnym. Jeśli jednak myśleć o wspieraniu ruchów amatorskich, to powinny zostać stworzone dla nich osobne programy.

Istotna jest konsekwencja działania, stąd zdaniem dyrektora Film-Artu Poznań może stać się Miastem Filmowym wtedy, gdy wszelkie inicjatywy spotkają się z mocnym wsparciem ze strony lokalnych władz. Bardzo istotnym na obecnym etapie jest pomysłowe opracowanie procesu rozwoju lokalnej branży filmowej.

## **POSTULATY ŚRODOWISKA PRODUCENCKIEGO**

Jednym z założeń raportu, prócz zebrania i analizy podstawowych faktów, było też uważne wsłuchanie się w głosy płynące z lokalnego środowiska. Te zaś, zwłaszcza w przypadku środowiska producenckiego, układają się w wyraźne grupy problemowe.

Po pierwsze, w środowisku słyszalny jest ton rozzalenia na decyzje o dofinansowaniu z Regionalnego Funduszu Filmowego Poznań podmiotów spoza miasta. Uczucie owo uzasadniane jest brakiem czynnika budowy lokalnego środowiska, jak również niewielkimi preferencjami dla podmiotów płacących podatki w Wielkopolsce. Kwestia lokalnych dotacji jest zagadnieniem złożonym (poświęcony jest mu osobny rozdział), a jednocześnie



newralgicznym dla rozwoju filmowego Poznania. Dlatego, prócz rozwiązań rekomendowanych w dalszym rozdziale, warto zastanowić się nad zorganizowaniem osobnych konsultacji społecznych, wyłącznie ze środowiskiem producenckim, poświęconych ewentualnej korekcie w systemie. Konsultacje takie bardzo dobrze zadziałały na poziomie ogólnopolskim w roku 2011, przyczyniając się do korekty systemu dofinansowań Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej rok później. Byłyby o tyle zasadne, że logika systemu dofinansowania powinna wynikać z wyraźnie określonych priorytetów polityki miasta w dziedzinie twórczości audiowizualnej. Potrzebne wydaje się rozstrzygnięcie i zakomunikowanie, czy priorytetem jest rozwój lokalnej branży, czy promocja walorów turystycznych i specyfiki miasta, czy też przyciągnięcie prestiżowych pełnometrażowych produkcji fabularnych polskich bądź zagranicznych. Jak twierdzi jeden z producentów: *promocja miasta nie polega na pokazywaniu ratusza, ale na produkowaniu dobrych filmów kojarzonych potem z miastem*. Każdy z tych wyborów pociąga za sobą konieczność nieco innego zaprojektowania systemu wsparcia, a brak decyzji w tej dziedzinie wydaje się rozwiązaniem najbardziej niefortunnym z możliwych. Osobną kwestią wartą przedyskutowania jest pojawiający się w części wypowiedzi postulat podziału środków regionalnego funduszu filmowego na dwie pule: przeznaczoną dla dużych projektów fabularnych oraz na niskobudżetowe przedsięwzięcia mniejszych podmiotów. Zasadność tego rozwiązania nie jest oczywista i z pewnością wymagałaby przedyskutowania w lokalnym środowisku producenckim.

Po drugie, zaskakująco często pojawia się postulat zorganizowania szkoleń w zakresie poprawnego wypełniania wniosków, a następnie rozliczania projektów. Jest to o tyle ciekawe, że przedstawiciele PFC deklarowali gotowość pomocy i indywidualnych konsultacji w tej dziedzinie. Wydaje się zatem, iż należy wzmocnić komunikowanie tej gotowości, a być może rzeczywiście zorganizować, zwłaszcza dla mniejszych i mniej doświadczonych podmiotów, odpowiednie szkolenia. Jest to tym bardziej uzasadnione, że z kolei przedstawiciele PFC wyrażają odczucie, iż wiele wniosków przygotowanych jest w sposób niechlujny, a składane rozliczenia bywają niepoprawnie skalkulowane. Jeśli doszłoby do takich szkoleń, warto byłoby je uzupełnić gościnnymi warsztatami z udziałem osób znających od strony praktycznej system finansowania na szczeblu ogólnopolskim, realizowany poprzez Programy Operacyjne PISF. Osoby kompetentne w tej dziedzinie, pracujące niegdyś w Instytucie, wykładają w PWSFTviT w Łodzi i sprowadzenie ich na tego rodzaju warsztaty do Poznania nie powinno stanowić problemu.

Po trzecie, część producentów wyraża pogląd o konieczności rozbudowy i uszczegółowienia bazy lokacji dostępnych w Poznaniu i Wielkopolsce oraz łatwiejszego do nich dostępu w czasie preprodukcji. Przekonanie o konieczności rozbudowy bazy podzielają też przedstawiciele PFC. Jako problem wskazują brak woli współpracy ze strony podpozańskich gmin. Zasadny wydaje się zatem kontakt i współdziałanie w tej sprawie z Urzędem Marszałkowskim oraz podległymi mu agendami. Powracającym wątkiem (także w czasie konsultacji w roku 2016) jest pragnienie ułatwień w zamykaniu ulic, szybszego rozstrzygnięcia wniosków i wyrobienia u poznańskich urzędników poczucia, że wspieranie produkcji audiowizualnej jest jednym z priorytetów miasta.

Po czwarte, budujące jest to, iż niemal wszyscy z pytanych o to producentów wyrazili chęć współpracy z ewentualną poznańską inicjatywą edukacyjną polegającą na profesjonalnej edukacji filmowej. Wydaje się, że przy tej okazji można też organizować szkolenia i warsztaty

dla lokalnych producentów, z udziałem zapraszanych gości z innych ośrodków, budując w ten sposób wiedzę i kompetencje lokalnej branży, umożliwiając jej lepsze poruszanie się pośród funduszy ogólnopolskich oraz aplikowanie o fundusze PISF-owskie.

Wreszcie, istotny jest ostatni, pozornie najmniej konkretny, postulat. Otóż konieczne są pewna decyzja i pewien mocny sygnał: czy miasto Poznań zamierza uczynić z twórczości audiowizualnej jeden z filarów własnego wizerunku, promocji oraz lokalnej specyfiki, czy też zamierza wartości te oprzeć na zupełnie innych sferach (jak np. sport czy teatr)? W tym drugim przypadku wszelkie rozwiązania postulowane w tym raporcie, jak również próby ożywienia lokalnej twórczości mogą mieć co najwyżej ograniczoną skuteczność. W przypadku pierwszym jednak – który byłby o tyle lepszy, że w wieku XXI waga twórczości audiowizualnej, zarówno w jej aspektach ekonomicznych, jak i ściśle kulturowych, zdaje się rosnąć – konieczne jest zaistnienie wspomnianego mocnego sygnału. W ślad za nim powinien iść precyzyjny, rozpisany na kilka lat plan rozwoju, obejmujący kilka sektorów kultury filmowej, jasno określający cele cząstkowe do realizacji na poszczególnych etapach oraz sposoby weryfikacji stopnia osiągnięcia tychże celów. Punktem wyjścia do zarysowania konkretnego planu może być niniejszy raport. Jego znaczenie będzie jednak niewielkie, jeśli zabraknie woli i decyzji płynącej ze strony władz miasta.

# ROZDZIAŁ 5:

## MECHANIZMY ORAZ REZULTATY WSPARCIA Z FUNDUSZY MIEJSKICH PROJEKTÓW FILMOWYCH W LATACH 2008-2015

### 1. DOTYCHCZASOWE INSTYTUCJONALNE FORMUŁY WSPARCIA PRODUKCJI W POZNANIU

Regularne wspieranie produkcji filmowej z funduszy lokalnych zapoczątkowano w Poznaniu w roku 2008. Prowadzono je na bazie trzech następujących po sobie form instytucjonalnych.

**Wielkopolski Fundusz Filmowy** – działał w latach 2008-2011. Zarządzany był przez Estradę Poznańską, a na jego budżet składały się dotacje z Urzędu Marszałkowskiego oraz Urzędu Miasta Poznania. W czasie swego funkcjonowania dysponował łącznie kwotą 4 mln zł. Na dofinansowanie projektów wykorzystał 1 980 077 zł (49,5 proc. sumy pozostającej w dyspozycji – budżet nie jest rozdysponowany w całości zawsze w przypadku, gdy pozostałe filmy nie osiągają minimalnego założonego przez ekspertów pułapu punktowego w formularzach oceny wniosków). Fundusz dofinansował powstanie 2 filmów fabularnych, 1 animowanego oraz 19 dokumentalnych.

**Regionalny Fundusz Filmowy Poznań** – działał w latach 2012-2013. Również nim zarządzała Estrada Poznańska, a budżet tworzyła dotacja Urzędu Miasta Poznania. W czasie swego działania fundusz dysponował kwotą 810 000 zł. Sumą wykorzystaną na dofinansowanie projektów było 325 479 zł (40 proc. kwoty pozostającej w dyspozycji). Fundusz dofinansował powstanie 3 filmów dokumentalnych oraz 1 animowanego.

**Regionalny Fundusz Filmowy Poznań** – działa od roku 2014, zarządza nim Poznan Film Commission. Budżet stanowi dotacja Urzędu Miasta Poznania. W 2014 r. fundusz dysponował łączną sumą 361 630 zł, którą wykorzystano w 100 proc. Fundusz dofinansował powstanie 2 filmów fabularnych i 1 animowanego. W 2015 r. dysponował kwotą 300 000 zł. Łączna suma wykorzystana na dofinansowanie projektów to 201 102 zł. Dofinansowano 4 krótkometrażowe filmy fabularne. Od 2014 r. funduszem kierują Michał Gramacki (menedżer Poznan Film Commission) oraz Michał Ferlak (specjalista ds. funduszu, Poznan Film Commission). Regionalny Fundusz Filmowy Poznań od 2014 r. jest stowarzyszony w Sekcji Regionalnych Funduszy Filmowych przy Krajowej Izbie Producentów Audiowizualnych.

## 2. AKTUALNE REGUŁY WSPARCIA PRODUKCJI W POZNANIU

Kwestie naboru i oceny wniosków określa regulamin dostępny na stronie Poznan Film Commission. Punkt 6 paragrafu 1 precyzyjnie definiuje też cel, jakiemu służyć ma mechanizm wsparcia. Jest nim:

*[...] wspieranie produkcji filmowych, telewizyjnych oraz innych utworów audiowizualnych związanych z Poznaniem poprzez tematykę, lokalnych twórców, miejsce realizacji, udział mieszkańców miasta Poznania i instytucji w nim działających w powstawaniu utworów filmowych przedstawiających korzystny wizerunek miasta, promujących jego historię, architekturę, tradycję i dzień dzisiejszy, a także wybitne postaci, związane osobiście lub zawodowo z miastem Poznań. Produkcja przedmiotowych filmów powinna prowadzić do zbudowania, a następnie umocnienia w świadomości odbiorców pozytywnego wizerunku Miasta Poznania, a także prowadzić do zbudowania, a następnie umocnienia w świadomości producentów filmowych wizerunku Miasta Poznania jako miejsca otwartego i przyjaznego branży filmowej, miejsca, w którym możliwe jest zrealizowanie najbardziej zaawansowanych i niecodziennych produkcji kinowych, telewizyjnych, internetowych i multimedialnych oraz innych inicjatyw audiowizualnych.*

Owym generalnym celem służy mechanizm wyłaniania w drodze konkursów projektów filmowych, które zostają dofinansowane maksymalnie do wysokości kwoty stanowiącej 50 proc. budżetu. Wkład producenta nie może być mniejszy niż 5 proc. budżetu (w tym wkład rzeczowy producenta nie może być większy niż 95 proc. wkładu ogólnego). Procedura oceny wniosków składa się z trzech etapów. Pierwszym jest ocena formalnej poprawności wniosku, drugim ocena komisji ekspertów składającej się z minimum trzech osób reprezentujących różne zawody filmowe (np. producent bądź kierownik produkcji, reżyser, scenarzysta). Jej członkowie dobierani są z listy aktualnych lub byłych ekspertów Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Od 2014 r. w kolejnych sesjach w roli tej występowali: Jerzy Armata, Filip Bajon, Marek Drązewski, Katarzyna Fukacz-Cebula, Łukasz Jankowski, Anna Kazejak, Paweł Kędziński, Zbigniew Kotecki, Jerzy Kucia, Błażej Kujawa, Jacek Petrycki, Kamil Przełęcki, Mirosława Sikorska, Jacek Sobczyński, Ewa Sobolewska, Jakub Socha, Maciej Wojtyszko, Michał J. Zabłocki, Janusz Zaorski i Xawery Żuławski.

W trzecim etapie Komisja Miejska, w skład której wchodzi dwóch przedstawicieli PFC oraz jeden przedstawiciel Wydziału Kultury Urzędu Miasta Poznania, dyskutuje na temat projektów. Podstawą dyskusji, prócz walorów samych projektów, są przede wszystkim punktowe wyniki oceny ekspertów etapu drugiego. Są one istotną przesłanką oceny, nie mają jednak mocy wiążącej. Komisja może też prosić o poprawki w wybranych projektach filmowych. Rezultatem dyskusji są rekomendacje przedstawiane przez Komisję Miejską dyrektorowi Estrady Poznańskiej ostatecznie przyznającemu dofinansowanie. Dotąd nie zdarzyło się, aby dyrektor zmienił rekomendacje Komisji Miejskiej. Regulamin szczegółowo wylicza też koszty kwalifikowane, na które przeznaczyc można kwotę dofinansowania. Cała kwota dofinansowania

powinna być wydatkowana na terenie miasta Poznania (jakkolwiek regulamin pozostawia tutaj możliwość odstępstwa od tej zasady w szczególnych przypadkach). Komisja zbiera się raz na kwartał, specyfiką RFFP jest bowiem nabór oraz rozstrzygnięcia konkursów częstsze niż raz do roku.

Już pobieżny ogląd aktualnego mechanizmu wsparcia pozwala zwrócić uwagę na paralelność przyjętych procedur i kryteriów oceny wobec rozwiązań obowiązujących w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej (procentowa wysokość wsparcia, regulacje odnośnie do wkładu własnego producenta, trzyetapowa procedura, kadrowy zasób ekspercki, dyskusja oraz możliwość skierowania projektu do poprawek wykraczająca poza alternatywę akceptacji bądź odrzucenia projektu w całości; system punktowy oraz formularze ocen były natomiast charakterystyczną cechą mechanizmów PISF-owskich do roku 2012). Paralelność taką zauważyć można w większości polskich regionalnych funduszy filmowych.

Przyjrzyjmy się temu typowi instytucji filmowych oraz roli regionalnych funduszy w teraźniejszej architekturze wsparcia publicznego dla kinematografii w Polsce. Ich geneza sięga roku 2007, kiedy to PISF, we współpracy z Krajową Izbą Producentów Audiowizualnych, zapoczątkował tzw. Regionalną Inicjatywę Audiowizualną zmierzającą do utworzenia w polskich miastach lub województwach regionalnych funduszy filmowych. Korzyścią dla środowiska producenckiego jest możliwość uzupełniania ze środków regionalnych dotacji udzielanych przez PISF (ograniczonych na mocy Ustawy o kinematografii z 2005 r. do wysokości 50 proc. budżetu lub ewentualnie 70 proc. w przypadku tzw. filmów trudnych). Korzyścią dla lokalnych władz i społeczności były natomiast: możliwość promocji danego miasta bądź regionu, zwłaszcza w aspekcie turystycznym, uzyskanie przynajmniej częściowych zwrotów w przypadku sukcesu frekwencyjnego filmu oraz swoistego pośredniego zwrotu w postaci środków i tak wydatkowanych przez ekipę w danym mieście, a także okazja do promocji lokalnej historii i ważnych dla niej bohaterów. Czwartą potencjalną korzyścią, której zaistnienie wszakże nie zawsze daje się odnotować, jest wzmocnienie bądź budowa lokalnego środowiska producentów audiowizualnych.

Być może czwarta ze wspomnianych korzyści jest przy tym najważniejsza. Wynika to ze specyfiki świata filmu w Polsce po 1989 r., który na skutek przemian ustrojowych skoncentrował się w Warszawie w niespotykanym wcześniej stopniu. W okresie PRL-u nieformalną stolicą polskiego filmu była Łódź (PWSFTviT oraz największa w Polsce Wytwórnia Filmów Fabularnych przy ul. Łąkowej, ponadto w mieście funkcjonowały Wytwórnia Filmów Oświatowych i Studio Filmowe Semafor), rzecz jasna istotną rolę odgrywała Warszawa (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych przy ul. Chełmskiej, siedziba Zespołów Filmowych i centralnych instytucji kultury), ale widoczne były także Wrocław (Wytwórnia Filmów Fabularnych przy ul. Wystawowej) i Katowice (w latach 70. istniał tam Zespół Filmowy „Silesia”). Studia produkujące filmy animowane ulokowano również w Poznaniu (Studio Filmów Animowanych, wzbogacone następnie w nazwie o przymiotnik „Telewizyjne”), Krakowie (Studio Filmów Animowanych) i Bielsku-Białej (Studio Filmów Rysunkowych).

Owe historyczne fakty przytoczono, ponieważ one dopiero pozwalają uzmysłowić sobie skalę koncentracji świata polskiego filmu po 1989 r. w Warszawie. W wyniku transformacji większość wspomnianych ośrodków pozastołecznych upadła, przestała istnieć bądź poważnie ograniczyła swoją działalność. W spektakularny sposób zakończyła swoją działalność przede

wszystkim „Łódź filmowa”, na której gruzach powstał później Opus Film. W rezultacie tych przekształceń aktualna czołówka listy producentów-beneficjentów PISF od dnia powstania instytutu przedstawia się następująco:

## Lista producentów-beneficjentów PISF

Kwoty łączne na podstawie zawartych umów (stan na 22 lutego 2016 r.)  
(Filmy fabularne)

- **Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych:** 67 198 717,35 zł (28 filmów)
- **Akson Studio Sp. z o.o.:** 34 384 434,03 zł (11 filmów)
- **Opus Film Sp. z o.o.:** 30 698 458 zł (14 filmów)
- **SF Zebra:** 22 239 637 zł (9 filmów)
- **Apple Film Production Sp. z o.o.:** 16 400 000 zł (9 filmów)
- **SF Kadr:** 15 932 900 zł (6 filmów)
- **SF Tor:** 15 334 209,71 zł (7 filmów)
- **Skorpion Arte Sp. z o.o.:** 13 300 000 zł (6 filmów)
- **Film it Sp. z o.o.:** 13 185 000 zł (4 filmy)
- **Yeti Films Sp. z o.o.:** 10 700 000 zł (5 filmów)
- **Lambros Ziotas „Argomedia”:** 10 592 000 zł (3 filmy)
- **MD 4 Sp. z o.o.:** 10 350 000 zł (4 filmy)

W zestawieniu 12 producentów najprężniej działających (i najwięcej czerpiących z ogólnopolskich funduszy publicznych) znajdujemy tylko 2 podmioty działające poza Warszawą: łódzki Opus Film oraz wrocławskie Argomedia. Po 1989 r. w pewnym sensie cała filmowa Polska stała się prowincją Warszawy. Dotyczy to także dużych niestołecznych ośrodków miejskich. Dysproporcja nie znika w dolnych częściach listy. Nie wynika to przy tym ze złej woli PISF, po prostu w niestołecznych miastach brakuje silnych podmiotów producenckich. Dlatego zadanie przynajmniej pomocy w ich tworzeniu jawi się jako tak istotna rola RFF-ów.

Tymczasem ich polityka w tym zakresie zarówno jest trudna w realizacji, jak i budzi kontrowersje. W praktyce bowiem wiele środków, zwłaszcza ze słabszych pod względem lokalnego środowiska producenckiego, RFF-ów pada po prostu „łupem” producentów stołecznych, domykających w ten sposób swoje budżety. Następuje więc dalszy proces eksploatacji niewielkich pozastołecznych zasobów przez podmioty warszawskie. Znakomitym przykładem jest tutaj wsparcie filmu *11 minut* Jerzego Skolimowskiego przez Kujawsko-Pomorski Fundusz Filmowy (działający w ramach szerszego projektu o nazwie „Kujawsko-Pomorskie – kreatywne marki regionu”). Za kwotę 100 tys. zł uzyskano w filmie autora Rysopisu „lokowanie produktów: Wyspa Młyńska, Park w Mysłęcinku oraz Międzynarodowy Festiwal Camerimage”. Na pytanie dziennikarki, na czym owo lokowanie polega, rzeczniczka ratusza Marta Stachowiak odpowiada: *Na umieszczeniu w tle akcji billboardu zapraszającego do wizyty w Bydgoszczy. Billboard zamieszczony będzie w centralnym punkcie najważniejszych wydarzeń filmu. Zaproszenie na billboardzie będzie wskazywać wymienione elementy nierozzerwalnie związane z miastem, które mają przyciągać osoby zainteresowane do Bydgoszczy.*

Pozostawmy nierozstrzygniętym pytanie, czy umieszczone w tle akcji billboardy „przyciągnęły do Bydgoszczy” osoby oglądające ostatni film Skolimowskiego. Za to na stronie internetowej województwa w dziale Informacje Prasowe przeczytać możemy tekst zatytułowany *Nasz fundusz filmowy ma na koncie arcydzieło*. Dalej czytamy o projekcji filmu na festiwalu w Wenecji, gdzie [...] *zebrał po festiwalowej premierze same dobre recenzje i wielu towarzyszących imprezie krytyków i dziennikarzy uważa go za zdecydowanego faworyta*<sup>8</sup>.

Miasto Poznań nigdy jeszcze nie przeznaczyło 100 tys. zł na kilka ujęć billboardu w tle sceny. Nie oznacza to jednak, że zadanie budowania znaczącego lokalnego środowiska w miejsce rezerwuaru środków dla producentów stołecznych zostało już całkowicie ukończone.

Przykłady innych procederów pojawiają się w anegdotycznych opowieściach pracowników polskich funduszy regionalnych. Usłyszeć można (zaznaczmy, że nie przy ul. Masztalarskiej w poznańskim PFC) m.in. o producentach, którzy składają swoje projekty do kilku różnych funduszy, podkreślając w każdym przypadku unikalne lokalne walory projektu, ale niekiedy gotowych przeoczyć brak zmiany nazwy miasta w dokumentach składanych do kolejnego funduszu. Lokalne rozwiązania finansowe wywierają też wpływ na tekstualny wymiar propozycji pomniejszych producentów i rosnącej popularności kina drogi, w którym bohaterowie przemierzają się pomiędzy różnymi miastami, zręcznym scenariuszowym ruchem otwierając producentom możliwość aplikowania do kilku regionalnych funduszy.

Z drugiej strony silniejsza pozycja i większa „asertywność” niektórych RFF-ów nie zawsze prowadzi do rezultatów, które moglibyśmy nazwać fortunnymi. Tutaj z kolei doskonałym przykładem jest *Uwikłanie* Jacka Bromskiego, w którym akcję powieściowego oryginału Zygmunta Miłoszewskiego o wyraźnej warszawskiej specyfice nieco mechanicznie przeniesiono do Krakowa, fotografowanego zresztą w filmie w dość „pocztówkowy” sposób (warto porównać, jak odmiennie pracuje operator *Uwikłania* Marcin Koszałka w reżyserowanym przez siebie i ukazującym Kraków lat 60. *Czerwonym pająku*).

Szczęśliwym wyjątkiem zdaje się Wrocław, który dysponuje nie tylko najzasobniejszym w Polsce budżetem (Dolnośląski Fundusz Filmowy), ale ma także względnie silne środowisko (Lambros Ziotas, Waldemar Krzystek, instytucja z sektora dystrybucji i rozpowszechniania Odra-Film) i zdolny jest do produkowania popularnych filmów realnie promujących lokalną historię na arenie ogólnopolskiej (*80 milionów* Waldemara Krzystka).

Pozostałe RFF-y, niedysponujące zasobami budżetowymi zbliżonymi do funduszu krakowskiego oraz dolnośląskiego, niemające tak silnego oparcia w mieście jak w przypadku grodu pod Wawelem (gdzie promocja miasta poprzez kulturę jest podstawą przemysłu turystycznego, stanowiącego z kolei priorytet polityki lokalnych władz), skazane są na swoiste błędne koło. Pozostaje im mianowicie niezbyt pociągająca alternatywa: wspieranie przy wykorzystaniu większości swoich ograniczonych środków i kosztem mniejszych lokalnych podmiotów jednego „dużego” filmu, najczęściej twórcy o nazwisku robiącym wrażenie przynajmniej w lokalnym polskim otoczeniu (jak Jerzy Skolimowski w Bydgoszczy czy Filip Bajon w Lublinie), który będzie można nazywać na potrzeby promocji „arcydziełem” lub, przeciwnie,

---

<sup>8</sup> <http://www.kujawsko-pomorskie.pl/biuro-prasowe-kontakt/informacje-prasowe/28197-nasz-fundusz-filmowy-ma-na-koncie-arcydzieło> [dostęp 19.07.2016].

wspieranie niewielkimi kwotami wielu mniejszych i mocno zakorzenionych lokalnie (tematycznie i środowiskowo) realizacji, najczęściej filmów dokumentalnych. W pierwszym przypadku realna korzyść dla miasta często jest niewielka, a przede wszystkim ryzykuje się, stawiając wszystko na jedną kartę, czyli jeden „duży” film w roku, który może być nieudany. W drugiej sytuacji rozproszenie środków powoduje często ulokowanie ich w mnogości mało spektakularnych przedsięwzięć, które nie zyskują szerszej dystrybucji ani ogólnopolskiej rozpoznawalności.

Poznań ma już za sobą doświadczenia z każdym z członów tej alternatywy: zarówno jednorazowym wyskobudżetowym projektem, jak i, w innych latach, dotowaniem wielu mniejszych projektów o nader ograniczonym zasięgu.

*Wielkopolski Fundusz Filmowy dofinansował masę filmów dokumentalnych, bo był tak stworzony, że miał zajmować się przede wszystkim tematami związanymi z Wielkopolską, promującymi wielkopolską kulturę, postaci związane z regionem. Tutaj na pewno był taki plus, że to rozwijało lokalną branżę i infrastrukturę, ale same tematy związane z Wielkopolską są lokalne. W związku z tym one nie miały wielkich szans promocji i co ciekawe, większość wnioskodawców w ogóle nie zakładała żadnej promocji. Były jakieś mgliste sformułowania o promesach, ale nie było sytuacji, że w budżecie są środki na promocję. Te filmy wpisywały się w założenia konkursu, ale miały minimalne szanse na zaistnienie na arenie ogólnopolskiej*

– mówi Michał Ferlak.

*Pamiętam sytuacje, kiedy już po ukończeniu filmu zwracano się do nas z prośbami o pomoc w rozmowach z dystrybutorami i telewizjami. Nazwijmy to produkt został stworzony, ukończony i dopiero wtedy zaczęto zastanawiać się, gdzie to sprzedać. Na pewno o takich sprawach należy myśleć wcześniej. To jest swego rodzaju paradoks, ale można stworzyć nawet ciekawy, wartościowy film, ale jeśli on nie będzie nigdzie pokazany, poza może jakąś umowną premierą, to niestety, ale my nie mamy z tego korzyści. Dla nas bardzo liczy się dalsze życie filmu. Wcześniej, w latach 2008-2012, nie zwracano na to tak wielkiej uwagi, ale dla nas to jest bardzo ważny element i tak chcemy kształtować logikę systemu, żeby on był zawsze uwzględniany*

– dodaje Michał Gramacki.

Uniknięcie wspomnianej alternatywy z pewnością nie jest jednak proste czy wręcz wydawać się może mało realne. W niniejszym raporcie zostanie jednak przedstawiona propozycja pewnego rozwiązania.



### 3. KONTROWERSJE WOKÓŁ MECHANIZMÓW WSPARCIA ORAZ MOŻLIWE KOREKTY W SYSTEMIE

#### PODSUMOWANIE

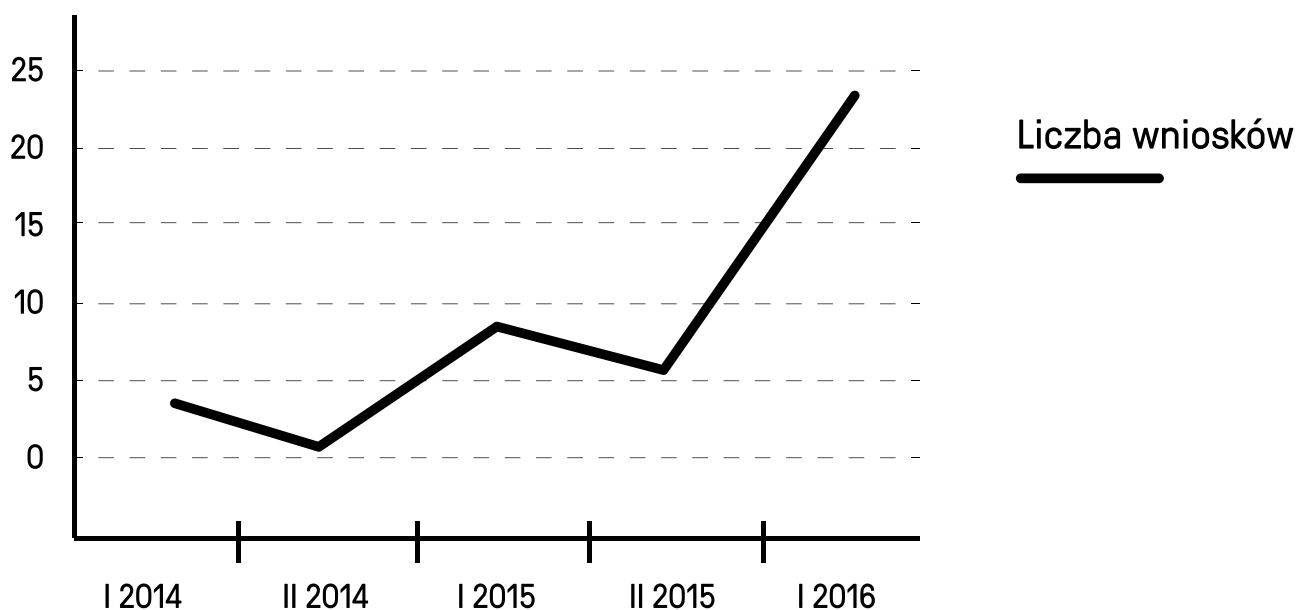
SESJE NABORU	I 2014	II 2014	I 2015	II 2015	I 2016
LICZBA WNIOSKÓW	8	6	13	11	24
ŁĄCZNA WNIOSKOWANA KWOTA W ZŁ	589 325	279 678	1 077 399	831 944	2 941 106

**Rys. 1.** Liczba wniosków oraz suma kwot wnioskowanych w poszczególnych naborach do Regionalnego Funduszu Filmowego Poznań



**Rys. 2.** Wzrost sumy wnioskowanych kwot w naborach do Regionalnego Funduszu Filmowego Poznań

## Liczba wniosków złożonych do RFF Poznań w poszczególnych naborach w latach 2014-2016



**Rys. 3.** Wzrost liczby wniosków w naborach do Regionalnego Funduszu Filmowego Poznań

**Źródło rys. 1-3:** Michał Ferlak, PFC

Wzrost liczby składanych wniosków o dofinansowanie, aktywne poszukiwanie obiecujących projektów i w efekcie pełne wykorzystanie dostępnej puli na filmy o wysokim poziomie artystycznym były priorytetami RFF Poznań po 2014 r. Dane nie pozostawiają wątpliwości, iż cel ten udało się osiągnąć. Jak to jednak często się zdarza, skuteczna realizacja celów rodzi nowe wyzwania.

Notowany wzrost jest zjawiskiem pozytywnym, pokazującym coraz większe zainteresowanie oraz skuteczność zabiegów promocyjnych reklamujących fundusz, z drugiej jednak strony nieuchronnie prowadzi do kontrowersji w sytuacji wyjątkowo ograniczonych środków budżetowych PFC. W wyniku rosnącego zainteresowania funduszem na wsparcie liczyć może co dziesiąty ze składanych projektów. Surowa selekcja prawdopodobnie sprzyja poziomowi, pociąga jednak za sobą rosnącą liczbę rozczarowanych. Wydaje się, że na dłuższą metę może to psuć atmosferę wokół PFC, dlatego jako uzasadniony jawi się postulat starań zmierzających do tego, by fundusz poznański utracił mało zaszczytne miano funduszu o najmniejszym budżecie spośród kilkunastu tego typu instytucji w Polsce.

Dla odmiany funduszem o największym w Polsce budżecie jest działający we Wrocławiu, wspomniany już Dolnośląski Fundusz Filmowy. Jedną z przyczyn wysokości jego budżetu jest fakt, iż partycypują w nim zarówno prezydent miasta, jak i marszałek województwa.

Pożądaną korektą systemu poznańskiego, zgodną zresztą z ogólnym hasłem integracji przenikającym niniejszy raport, byłby z pewnością powrót do współfinansowania funduszu poznańskiego przez marszałka województwa i szerzej, zacieśnienie współpracy z podległymi mu agendami (np. z lokalnymi samorządami Wielkopolski w celu wykonania dokumentacji i rozbudowy bazy lokalizacji). Z pewnością warto doprowadzić do rozmów na ten temat między miastem a województwem.

Regionalnemu Funduszowi Finansowemu Poznań doskwiera bolączka utrudniająca życie również innym poznańskim instytucjom kultury filmowej. Jest to mianowicie niepewność finansowania i jego organizacja w rocznym horyzoncie czasowym. Wpisanie RFFP w Wieloletni Plan Finansowy i zapewnienie trzyletniego horyzontu finansowego znacząco ułatwiłoby planowanie prac RFFP. Warto zwrócić tu uwagę na fakt, iż rytm produkcji filmowej nie pokrywa się z rocznym rytmem kalendarzowym. Obecnie środki pozostające do dyspozycji RFFP w danym roku określane są w połowie lutego, co znacząco komplikuje proces konkursowy i decyzyjny. Jeśli założymy, że kultura filmowa może być jednym z priorytetów polityki miasta, krok taki byłby tym bardziej uzasadniony. Dobrym przykładem pozytywnych skutków dłuższej perspektywy finansowania i pewności z tym związanej są losy poznańskich festiwali filmowych w ostatnich latach – rozkwitła inicjatywa mająca pewność trzyletniego finansowania (Short Waves), a zanikł interesujący festiwal niemający tego rodzaju długoterminowego wsparcia (No Women No Art).

Z uwagi na ograniczone środki, nawet przy zwiększeniu budżetu w najbliższych latach, z pewnością niemożliwe będzie zaspokojenie oczekiwań wszystkich zainteresowanych. Niewielka ilość środków tym bardziej zachęcać powinna do wyraźnego określenia priorytetów. Po części tak działało się zresztą już w latach ubiegłych. Przeglądając listy projekty dofinansowane od roku 2008, łatwo zauważyć, że o ile w pierwszych latach wyraźnie dominowały na nich poświęcone lokalnej tematyce filmy dokumentalne, o tyle w ostatnim czasie przewagę mają krótkometrażowe formy fabularne młodszych twórców. Jak się wydaje, sensowne byłoby umieszczenie na liście priorytetów form, które miałyby stać się poznańską specyfiką, związanych z profilem kształcenia potencjalnej „sieciowej” uczelni filmowej oraz profilem najważniejszych obecnie poznańskich festiwali filmowych. Byłby to z pewnością formy krótkometrażowe, fabularne i animowane, a w dalszej kolejności dokumentalne.

Tutaj docieramy do najważniejszej z proponowanych korekt. Otóż wydaje się, że dobrym rozwiązaniem, służącym budowaniu lokalnego środowiska, byłoby utworzenie specjalnego funduszu wspierającego w ramach koprodukcji etudy powstające w ramach kształcenia na potencjalnej uczelni filmowej. Istotną część kosztów ponosiłaby sama uczelnia, zadaniem wydzielonego funduszu byłoby pokrywanie tylko części budżetu. Pozwoliłoby to relatywnie niewielkim kosztem na znaczące podniesienie poziomu produkcyjnego, a co za tym idzie, również artystycznego filmów. To zaś przełożyłoby się przynajmniej na potencjał festiwalowy i rozpoznawalność na arenie ogólnopolskiej lub międzynarodowej. Jako że środki pozostające w gestii RFFP są nader ograniczone, niezbędne byłoby wyasygnowanie dodatkowych kwot po to, aby nie uszczuplać nadmiernie aktualnie istniejącej puli. Wydaje się, iż wystarczająca mogłaby być suma rzędu 100 tys. zł rocznie (przypomnijmy, że to tyle, ile ochoczo zapłaciło województwo kujawsko-pomorskie za umieszczenie kilku billboardów w filmie Skolimowskiego).

Wsparcie dla powstających etud mogłoby być elementem szerszego pakietu

dostarczanego „sieciowej” uczelni przez PFC. Oprócz dofinansowania w jego skład mogłyby wchodzić upusty w usługach rentalowych od współpracujących w ramach klastra produkcyjno-edukacyjnego firm, wynegocjowanie przez PFC darmowego korzystania z poznańskich lokalizacji oraz wsparcia służb miejskich. W efekcie natomiast umożliwiłoby to model edukacji przez praktykę. Co bardzo istotne, edukacji nie tylko reżyserów, operatorów, aktorów czy scenarzystów, lecz także producentów i kierowników produkcji – przygotowujących wnioski, *pitchujących* je, sporządzających umowy, a następnie rozliczających projekty. Zachodziłby więc tutaj podział pracy i kompetencji, nie zaś typowa dla form amatorskich sytuacja, gdy jedna osoba jest np. producentem, reżyserem, operatorem i scenarzystą, podczas gdy profesje te wymagają zupełnie różnych talentów i kompetencji. W dłuższej perspektywie rozwiązanie to umożliwiłoby budowę środowiska młodych twórców, na początek specjalizujących się w krótszych formach, i wsparcie już istniejących firm.

*Niektórzy biorą na siebie reżyserię, a do tego organizację planu i jeszcze rozliczanie projektu. Te kompetencje nie są rozgraniczane, a są one przecież zupełnie inne. Problem polega też na tym, że zdarzają się fajne projekty, których ich autorzy nie potrafią dobrze zaprezentować. Zdarza się, że złożone wnioski przygotowane są niechlujnie. Pojawiają się błędy ortograficzne albo matematyczne błędy w obliczeniach. Krótko mówiąc, wnioski często nie są dobrze przygotowane. Po prostu nie wszyscy umieją to robić*

– mówi Michał Ferlak.

Z całą pewnością zjawisko to świadczy o konieczności edukacji producentów i kierowników produkcji jako elementu niezbędnego do uzupełnienia szkoleń profesjonalnych w zakresie stricte artystycznym. Podział pracy na planie może być bardziej elastyczny w mniejszych projektach. Choćby przy okazji filmu *Hel* w rozdziale trzecim mowa jest o wymienności ról na planie, niemniej wymiennosc ról nie polega na ich utożsamieniu, a właśnie podział pracy i kompetencji należy do cech odróżniających produkcję profesjonalną czy półprofesjonalną od amatorskiej.

Ponownie hasłami wyznaczającymi kierunek myślenia stają się w tym przypadku synergia i koordynacja. Wspomniane ramy 100 tys. zł, traktowane jako wkład koproducentki, pozwoliłyby na nawet kilkanaście niedrogich projektów rocznie, co stanowiłoby już dogodną platformę dla objawiania się nowych talentów, szlifowania istniejących oraz unikania stawiania wszystkiego na jedynie kilka projektów rocznie.

Pomocne mogłoby okazać się tutaj ponownie rozważenie koncepcji przedstawianych na Film Spring Open, tym razem przez Mię Bays reprezentującą program „Film London Microwave”. Stworzony w 2006 r. model ma umożliwiać produkcję pełnometrażowych filmów o budżecie nieprzekraczającym kwoty 150 tys. funtów (co w realiach produkcji brytyjskiej jest sumą nader umiarkowaną). Specyfiką modelu jest m.in. fakt, iż wszyscy członkowie ekipy (od reżysera po oświetlaczy) otrzymują równą dniówkę w wysokości 65 funtów, a dopiero przy podziale ewentualnych zysków z dystrybucji poszczególni członkowie ekipy różnicowani są ze względu na swe wynikające z pozycji wkłady twórcze.

**Załącznik 1:**

Formularz Karty Oceny Projektu w Regionalnym Funduszu Filmowym Poznań

L.p.		
I.	<b>KRYTERIA OCENY WARTOŚCI MERYTORYCZNEJ</b>	maks. dla tego kryterium 18 pkt.
1	<b>Stopień profesjonalizmu przygotowania produkcji</b> (nieprofesjonalnie - 0 pkt., akceptowalnie - 1 pkt., bardzo profesjonalnie - 3 pkt.)	Suma
2	<b>Ogólne wrażenie, walory artystyczne, oryginalność i atrakcyjność projektu, w szczególności pod kątem możliwego zainteresowania widowni kinowej i/lub telewizyjnej – z uwagi na temat lub sposób ujęcia znanego tematu</b> (1-3 pkt.)	
3	<b>Konstrukcja dramaturgiczna (ekspresja tematu), sprawność opowiadania, sugestywność przekazu i obrazowania, w tym wyrazistość i głębia postaci, elementy zaskoczenia i zwroty akcji</b> (1-3 pkt.)	
4	<b>Prawda psychologiczna postaci, wyrazistość wizerunku bohaterów, spójność charakterów, sugestywność relacji międzyludzkich. Trafność doboru obsady aktorskiej</b> (1-3 pkt.)	
5	<b>Jakość dialogów: naturalność języka, zwięzłość, zgodność z rysunkiem psychologicznym postaci, adekwatność do wagi i znaczenia przekazywanych treści</b> (1-3 pkt.)	
6	<b>Jasność, wyrazistość oraz spójność artystycznej wizji, adekwatność planowanych rozwiązań formalnych (np. w sposobie opowiadania, w zastosowanych środkach technicznych i środkach wyrazu), planowane środki filmowe, mające posłużyć do osiągnięcia zamierzonego efektu artystycznego</b> (1-3 pkt.)	
II.	<b>KRYTERIA OCENY WARTOŚCI PROMOCYJNYCH</b>	maks. dla tego kryterium 34 pkt.
1	<b>Jasne i precyzyjne określenie działań promocyjnych</b> (nieprecyzyjne - 0 pkt., umiarkowanie 1-3 pkt., bardzo precyzyjne 4 -5 pkt.)	Suma
2	<b>Adekwatność doboru różnorodnych narzędzi promocyjnych, gwarantujących dotarcie do założonych grup docelowych oraz realizację celów</b> (nieadekwatny - 0 pkt., poprawny - 3 pkt.; bardzo dobry - 5 pkt.)	
3	<b>Sposób prezentowania miasta Poznania w kontekście fabuły scenariusza</b> (negatywny - 1 pkt., neutralny - 2 pkt., pozytywny - 3 pkt.)	
4	<b>Ujęcie charakterystycznych dla miasta plenerów, wnętrz lub budynków</b> (brak - 0 pkt., ledwo zauważalne - 1 pkt., widoczne 2-3 pkt., dominujące 4-5 pkt.)	
5	<b>Rola miasta w filmie i jego rozpoznawalność dla widza</b> (nierozpoznawalne - 1 pkt., stosunkowo rozpoznawalne - 2 pkt., ewidentne - 3 pkt.)	
6	<b>Profesjonalność przygotowania planu promocyjnego</b> (nieprofesjonalnie/brak - 0 pkt., umiarkowanie - 1 pkt., profesjonalnie - 3 pkt.)	
7	<b>Liczba i jakość mediów planowanych wykorzystywanych w planowanych emisjach</b> (media tradycyjne, niszowe - 1 pkt., media tradycyjne - 3 pkt., media tradycyjne i interaktywne - 5 pkt.)	
8	<b>Planowany zasięg dotarcia filmu do potencjalnego widza</b> (lokalny - 1 pkt., ogólnopolski - 3 pkt., międzynarodowy - 5 pkt.)	

III.	KRYTERIA OCENY POTENCJAŁU DYSTRYBUCYJNEGO	maks. dla tego kryterium 40 pkt.	
1	<b>przejrzystość planu dystrybucyjnego</b> (0 pkt. - niejasny, 1 pkt. - akceptowalny, 3 pkt. - prawidłowy, jasny i czytelny)		Suma
2	<b>Szanse (wynikające z przedstawionych przez producenta listów intencyjnych z dystrybutorami) na emisję materiału:</b> (punkty do każdego podpunktu: 0 pkt. - brak szans, 1 pkt. - nikłe szanse, 2 pkt. - umiarkowane, 3 pkt. - duże)		
a	w kinach komercyjnych w Polsce		
b	w kinach komercyjnych za granicą		
c	w TV w Polsce		
d	w TV zagranicą		
e	na płytach DVD lub innym nośniku w Polsce		
f	na płytach DVD lub innym nośniku za granicą		
g	w Internecie (platformy VOD) w Polsce		
h	w Internecie (platformy VOD) za granicą		
3	<b>Szanse na efektywną dystrybucję ze względu na doświadczenie i wyniki dystrybutora</b> (nikłe - 1 pkt., umiarkowane - 3 pkt., duże - 5 pkt.)		
4	<b>Planowane pokazy na festiwalach w Polsce</b> (ilość festiwalu 0: 0 pkt.; 1-10: 1 pkt.; 11-20: 2 pkt.; >20: 3 pkt.)		
5	<b>Planowane pokazy na festiwalach zagranicznych</b> (ilość festiwalu 0: 0pkt; 1-10: 2 pkt.; 11 - 20: 4 pkt; >20: 5 pkt.)		
IV.	KRYTERIA EKONOMICZNE	maks. dla tego kryterium 31 pkt.	
1	<b>Szczegółowość i przejrzystość wydatkowania wnioskowanej kwoty przedstawionego w kosztorysie produkcji (załącznik nr 3)</b> (1 pkt. - dopuszczalne ale mało szczegółowo, 2 pkt. - akceptownie, 3 pkt. - bardzo przejrzystość)		Suma
2	<b>Racjonalność oszacowania kosztów, wydatki lub ich ekwiwalent osobowy zostały oszacowane na realnym, rynkowym poziomie</b> (budżet заниzony lub znacznie zawyżony - 0 pkt., adekwatny - 2 pkt.)		
3	<b>Liczba dni zdjęciowych w Poznaniu w stosunku do liczby dni zdjęciowych całego filmu</b> • 1%-30% - 1 pkt. • 30,1%-60% - 3 pkt. • 60,1%-100% - 5 pkt.		
4	<b>Procent kwoty całego budżetu wydatkowanej w Poznaniu</b> • 0-30% - 1 pkt. • 30,1% - 50% - 2 pkt. • 50,1%-70% - 4 pkt. • Powyżej 70% - 8 pkt.		
5	<b>Poziom zaangażowania lokalnych firm oraz twórców (aktorów, reżyserów, scenografów, scenarzystów, producentów, operatorów, dźwiękowców, grafików, oświetleniowców itp.) w projekcie</b> (znikomy - 1 pkt., widoczny - 2 pkt., dominujący - 4 pkt.)		
6	<b>Szanse na zrealizowanie filmu przez producenta w kontekście jego kondycji finansowej i doświadczenia w innych produkcjach</b> (0-3 pkt., przy czym: 0 pkt. - brak perspektyw, 3 pkt. - duże szanse )		
7	<b>Zadeklarowany przez producenta wkład własny w stosunku do całego budżetu produkcji</b> • 50,1%-60% 1 pkt. • 60,1%-70% 2 pkt. • 70,1%-80% 4 pkt. • powyżej 80% 6 pkt.		

<b>PODSUMOWANIE OCENY</b>	
<b>SUMA PUNKTÓW UZYSKANYCH W RAMACH KRYTERIÓW OCENY PROJEKTU</b> (maks. 123 pkt.)	
<b>OCENA UZNANIOWA EKSPERTA</b> (maks. 10 pkt.)	
<b>SUMA</b> (maks. 133 pkt.)	

\* Ekspert ma prawo do przyznania dodatkowych punktów wg własnego uznania, biorąc na przykład pod uwagę walory projektu nieuwzględnione w kryteriach określonych przez Poznań Film Commission w niniejszym formularzu na podstawie tzw. ogólnego wrażenia, jakie wywarła na nim lektura projektu. Ocena uznaniowa może też obejmować ocenę dorobku reżysera i producenta. Bez pisemnego uzasadnienia ocena uznaniowa może nie być brana pod uwagę.

## Załącznik 2:

Pełna lista dofinansowań ze środków Regionalnego Funduszu Filmowego Poznań

LICZBA FILMÓW		ROK 2008 1 000 000 zł (przeznaczonych) / 122 000 zł (rozdysponowanych)			
	l.p.	tytuł filmu	reżyser	producent	kwota otrzymana
1	1	Zrabowane dzieciństwo (Dokument)	Jacek Kubiak	Telenowa sp. z o.o.	53 000 zł
2	2	Jedyne udane powstanie (Animacja)	Grzegorz Grzeškowiak	Agnieszka Chudzińska, Fundacja Naród Sobie	69 860 zł
				<b>Cały wydatkowany budżet:</b>	<b>122 860 zł</b>
LICZBA FILMÓW		ROK 2009 1 000 000 zł / 356 827 zł			
	l.p.	tytuł filmu	reżyser	producent	kwota otrzymana
3	1	Conrad Drzewiecki	Robert Ćwikliński	TV VIMAX sp. z o.o.	56 427 zł
4	2	Przyjaciółki	Wanda Różycka-Zborowska	Mirosław Słowiński, Satchwell sp. z o.o.	46 200 zł
5	3	Poznań 1989	Dorota Latour	Telenowa sp. z o.o.	39 500 zł
6	4	Wypędzeni 1939 – Jasnowłosa prowincja/ La blonde province de Himmler	Jacek Kubiak, Klaus Salge	Telenowa sp. z o.o.	75 000 zł
7	5	Milczenie jest złotem (Fabularny)	Ewa Pytka	Python Studios Sp. z o.o.	100 000 zł
8	6	Narodziny Wolności	Jerzy Jernas	Krzysztof Wodniczak, PTAAAK	39 700 zł
				<b>Cały wydatkowany budżet:</b>	<b>356 827 zł</b>
LICZBA FILMÓW		ROK 2010 1 000 000 zł / 855 000 zł			
	l.p.	tytuł filmu	reżyser	producent	kwota otrzymana
9	1	News 1952	Piotr Barełkowski	Dorota Barełkowska	45 000 zł
10	2	Przesyłka	Dorota Latour	Jacek Kubiak	54 000 zł
11	3	Przerwany maraton. Pamięci Macieja Frankiewicza	Zbysław Kaczmarek	Michał Patecki	40 000 zł

12	4	Chopin i jego Wielkopolska	Tadeusz Litowczenko, Stanisław Kalisz	Maria Wojciechowicz-Litowczenko	73 000 zł
13	5	Felix, Net i Nika oraz teoretycznie możliwa katastrofa	Rafał Kosik, Wiktor Skrzynecki	Włodzimierz Niderhaus/Remigiusz Podniesiński	500 000 zł
14	6	Bohaterowie z wapna	Jerzy Jernas	Krzysztof Wodniczak, Tamara Przypis	39 000 zł
15	7	Z nieba do nieba	Zbigniew Kowalewski	Paweł Kędzierski	60 000 zł
17	8	Jak szukaliśmy Lailonii	Jacek Adamczak	Ewa Sobolewska, Alina Góral	150 000 zł
				<b>Cały wydatkowany budżet:</b>	<b>961 000 zł</b>
LICZBA FILMÓW	<b>ROK 2011</b> 1 000 000 zł / 681 750 zł				
	i.p.	<b>tytuł filmu</b>	<b>reżyser</b>	<b>producent</b>	<b>kwota otrzymana</b>
18	1	52 tysiące	Łukasz Hupłyś	Agata Szymańska	100 000 zł
19	2	Płomień pojednania	Janusz Zemer	Monika Piotrowska	34 000 zł
20	3	AWA - 40 lat klubu filmowego	Paweł Zabel	Paweł Zabel	39 000 zł
21	4	Komeda, Komeda	Natasza Ziółkowska-Kurczuk	Maria Mazurek	159 000 zł
22	5	Podróż w czasie	Andrzej Wolf	Anna Wolf	300 000 zł
23	6	Przemiany	Katarzyna Gondek	Mateusz Leoński	49 750 zł
				<b>Cały wydatkowany budżet:</b>	<b>681 750 zł</b>
LICZBA FILMÓW	<b>ROK 2012</b> 450 000 zł / 0 zł				
Żaden z filmów nie uzyskał dofinansowania.					
LICZBA FILMÓW	<b>ROK 2013</b> 360 000 zł / 325 479 zł				
	i.p.	<b>tytuł filmu</b>	<b>reżyser</b>	<b>producent</b>	<b>kwota otrzymana</b>
24	1	To pewna wiadomość	Joanna Jasińska-Koronkiewicz	Ewa Sobolewska, Alina Góral	84 240 zł
25	2	Pod opieką operacyjną	Anna Piasek-Bosacka	Andrzej Stachecki	68 119 zł
26	3	Polski dyplomata Feliks Hiczewski i Polenaktion	Jacek Kubiak	Jacek Kubiak	54 500 zł
27	4	Niebieska szkoła	Jędrzej Bączyk	Martyna Jeziorecka	118 620 zł
				<b>Cały wydatkowany budżet:</b>	<b>325 479 zł</b>



LICZBA FILMÓW		<b>ROK 2014</b> 361 630 zł / 361 630 zł			
	i.p.	tytuł filmu	reżyser	producent	kwota otrzymana
28	1	Chronology	Kibb Triple, Derick Wingo	Stern Pictures	250 000 zł
29	2	W spirali	Konrad Aksinowicz	Chroma PRO Agnieszka Chromicka	67 000 zł
30	3	Auto Terror	Artur Hoffmann	Studio Munka. Fifne Studio	44 630 zł
				<b>Cały wydatkowany budżet:</b>	<b>361 630 zł</b>
LICZBA FILMÓW		<b>ROK 2015</b> 300 000 zł / 201 102 zł			
	i.p.	tytuł filmu	reżyser	producent	kwota otrzymana
31	1	Bransoletka	Jakub Dobkiewicz	M and M Studio	38 862 zł
32	2	Przypadek	Przemysław Pinczak	Fisheye Media Group	22 290 zł
33	3	Na drodze	Bartosz Nowacki	Alistan Productions, Bartosz Nowacki	60 000 zł
34	4	Deer Boy	Katarzyna Gondek	Centrala Distribution Sp. z o.o.	79 950 zł
				<b>Cały wydatkowany budżet:</b>	<b>201 102</b>



# ROZDZIAŁ 6:

## BAZA TECHNICZNA

Niniejszy rozdział dotyczy stanu zaplecza technicznego będącego w posiadaniu firm prywatnych oraz instytucji publicznych mających swoją siedzibę na terenie miasta Poznania, w związku z czym ta część raportu została podzielona na dwa podrozdziały, omawiające poszczególne z wymienionych dziedzin.

Do produkcji filmu niezbędne jest zorganizowanie odpowiedniego zaplecza sprzętowego. Zakres sprzętu do wyboru jest bardzo szeroki, a zapotrzebowanie poszczególnych planów zależy od szeregu czynników, np. typów ujęć do zrealizowania, warunków na planie, logistyki, preferencji ekipy, budżetu itd. W związku z powyższym firmy producenckie z reguły nie inwestują w sprzęt, lecz wynajmują go (w zależności od zapotrzebowania) od firm tzw. rentalowych. Przedsiębiorstwa te, oprócz sprzętu, oferują również usługi związane z jego obsługą.

Kategorie sprzętu można podzielić na:

### **1. Kamery + akcesoria**

W produkcji filmowej kamera występuje jako tzw. body lub brain. Sama w sobie jest raczej bezużyteczna; wymaga akcesoriów, które są dobierane według zapotrzebowania: zasilania, kart pamięci, uchwytów, rączek, lup/wizjerów, baseplate itp.

### **2. Obiektywy + akcesoria**

Prace z obiektywami wspomagają: kompendia, follow focus, filtry, adaptory itp.

### **3. Grip**

Czyli wszystko, co jest pod kamerą i umożliwia jej ruch: statywy, wózki, krany, gimbale, slidery itp.

### **4. Oświetlenie**

Do tej grupy zaliczamy światła i modyfikatory.

### **5. Akcesoria**

To znaczy: rekordery, monitory podglądowe i reżyserskie, systemy do bezprzewodowej transmisji obrazu itp.

### **6. Sprzęt audio**

To sprzęt do rejestracji dźwięku na planie.

### **7. Stanowiska do postprodukcji (końcowej obróbki filmu)**

Omawiany fragment raportu określi stan zasobów poszczególnych jednostek prywatnych

i publicznych, każdorazowo odnosząc się do powyższego zestawienia.

Dodatkowo należy zaznaczyć, że do napisania tego rozdziału wykorzystane zostały znajomość rynku, wiedza i doświadczenie specjalisty wyznaczonego przez Poznan Film Commission, Wacława Mączyńskiego (absolwenta Szkoły Filmowej w Łodzi, od wielu lat pracującego w poznańskiej branży filmowo-reklamowej). Wspomniany ekspert zgodził się na dobrowolną i nieodpłatną współpracę przy tworzeniu raportu.

## **1. DOTYCHCZASOWE INSTYTUCJONALNE FORMUŁY WSPARCIA PRODUKCJI W POZNANIU**

Głównym źródłem informacji dla tej części były wiadomości umieszczone na stronach internetowych 12 najbardziej rozwijających się firm produkcyjno-rentalowych, wskazanych przez Poznan Film Commission i Wacława Mączyńskiego, oraz jego wiedza w tym zakresie. Dodatkowe źródła to rozmowy i dane dostarczone przez nielicznych właścicieli niektórych z wymienionych poniżej działalności.

Kolejność wymienionych podmiotów jest alfabetyczna.

### **ADVERT SPACE**

Adres: Nowy Rynek 6/22, 62-002 Suchy Las

WWW: [http://www.advertspace.pl/assets/wynajem\\_advertspace.pdf](http://www.advertspace.pl/assets/wynajem_advertspace.pdf)

Forma prawna: jednoosobowa działalność gospodarcza

Osoba reprezentująca: Emanuel Jakszewski

Kategorie: kamery, obiektywy, grip, oświetlenie, akcesoria, audio

### **CVK**

Firma producencka, posiadająca własne zaplecze sprzętowe.

Adres: ul. Sytkowska 6, Poznań

WWW: <http://www.cvk.pl/>

Forma prawna: jednoosobowa działalność gospodarcza

Osoba reprezentująca: Mariusz Lisiecki

Kategorie: kamery, obiektywy, akcesoria

### **DIGITAL24**

Główną częścią działalności Digital24 jest sprzedaż sprzętu elektronicznego. Oferta obejmuje także sprzedaż sprzętu filmowego z kategorii: kamer filmowych, gripów, sprzętu audio oraz akcesoriów.

Adres: ul. Bułgarska 2, Poznań

WWW: <http://digital24.pl/>

Forma prawna: jednoosobowa działalność gospodarcza

Osoba reprezentująca: Tomasz Kaczmarek

Kategorie: kamery, obiektywy, grip, oświetlenie, akcesoria, audio

### **DP PLAN**

Firma zajmująca się wynajmem sprzętu.

Adres: ul. Obornicka 291, Poznań

WWW: <http://www.dpplan.pl/>

Forma prawna: jednoosobowa działalność gospodarcza

Osoba reprezentująca: Dariusz Pietruszewski

Kategorie: grip, oświetlenie

### **KRETKA FILM**

Firma zajmująca się wynajmem sprzętu.

WWW: <http://www.kretka-film.iportfolio.pl/>

Forma prawna: jednoosobowa działalność gospodarcza

Osoba reprezentująca: Przemysław Kretkowski

Kategorie: kamery, obiektywy, grip, oświetlenie, akcesoria, audio

### **SAMO PRO**

Swoją działalność rozpoczęła w Gnieźnie, zaś od kilku lat funkcjonuje na stałe w Poznaniu. Zajmuje się wynajmem i obsługą sprzętu do produkcji wideo.

Adres: ul. Piękna 59/3, Poznań

WWW: <http://samopro.pl/>

Forma prawna: jednoosobowa działalność gospodarcza

Osoba reprezentująca: Tomasz Góralczyk

Kategorie: kamery, obiektywy, grip, oświetlenie, akcesoria, audio

### **SMOLINSKI.TV**

Firma zajmująca się wynajmem sprzętu.

WWW: [www.smolinski.tv](http://www.smolinski.tv)

Forma prawna: jednoosobowa działalność gospodarcza

Osoba reprezentująca: Dariusz Smoliński

Kategorie: kamery, obiektywy, grip, oświetlenie, akcesoria, audio

### **STERN PICTURES**

Zespół zajmuje się przede wszystkim produkcją filmową, ma własne zaplecze sprzętowe. Poza Wielkopolską oddziały tej grupy znajdują się w USA, Wielkiej Brytanii, Belgii i we Włoszech.

Adres w Wielkopolsce: ul. Stara Droga 8, Suchy Las

WWW: <http://www.sternpictures.com/>

Forma prawna: międzynarodowa grupa spółek

Osoba reprezentująca: Michał Sterzyński

Kategorie: kamery, gripy, oświetlenie

### **TBA GROUP**

Firma producencka z własnym zapleczem sprzętowym. Dodatkową usługą świadczoną przez TBA Group i wyróżniającą ją spośród innych podmiotów o podobnym charakterze jest współpraca na etapie postprodukcji filmowo-reklamowej.

Adres: ul. Za Cytadelą 144, Poznań

WWW: <http://tbagroup.pl/>

Forma prawna: spółka z ograniczoną odpowiedzialnością

OSOBA REPREZENTUJĄCA: Piotr Häuser

KATEGORIE: kamery, obiektywy, gripy, oświetlenie, akcesoria, audio

### **TV STUDIO FILMÓW ANIMOWANYCH SP. Z O.O.**

Telewizyjne Studio Filmów Animowanych działa w Poznaniu od roku 1980. W latach 1980-2001 było jednostką organizacyjną polskiej telewizji publicznej. W roku 2001 zostało przekształcone w spółkę prawa handlowego, której udziałowcami są pracownicy i współpracownicy oraz Telewizja Polska SA.

Studio wyposażone jest w stanowiska do tworzenia animacji technikami tradycyjnymi i do produkcji animacji 2D i 3D. Nie posiada żadnego sprzętu z kategorii wymienionych we wstępie do niniejszego rozdziału.

Adres: ul. Fredry 7, Poznań

WWW: <http://tvsfa.com/>

Forma prawna: spółka prawa handlowego

Osoba reprezentująca: Ewa Sobolewska

### **WINMAR**

Sklep ze sprzętem audio-video, który jednocześnie świadczy usługi rentalowe.

Adres: os. Władysława Jagiełły 13, Poznań

WWW: <http://winmar.pl/>

Forma prawna: jednoosobowa działalność gospodarcza

Osoba reprezentująca: Jarosław Żarski

Kategorie: kamery, obiektywy, gripy, oświetlenie, akcesoria, audio

### **2K4K**

Stanowi zaplecze sprzętowe Poznańskiej Wytwórni Filmowej. Firma posiada magazyn i halę zdjęciową.

Adres: ul. Wąska 33, Komorniki

WWW: [www.2k4k.pl](http://www.2k4k.pl)

Forma prawna: spółka jawna

Osoba reprezentująca: Wacław Mączyński

Kategorie: kamery, obiektywy, gripy, oświetlenie, akcesoria, audio

## **2. INSTYTUCJE I JEDNOSTKI PUBLICZNE**

Podrozdział dotyczący instytucji publicznych powstał na podstawie wywiadów z osobami odpowiedzialnymi za zaplecze techniczne w poszczególnych jednostkach oraz danych dostarczonych przez nie i umieszczonych na stronach internetowych instytucji. Zebrane informacje również zostały ocenione przez specjalistę, Wacława Mączyńskiego. Poniżej znajduje się krótki opis możliwości i zakres działań jednostek w ramach posiadanego przez nie sprzętu. Kolejność wymienionych podmiotów jest przypadkowa.

## **KATEDRA INTERMEDIÓW NA UNIWERSYTECIE ARTYSTYCZNYM W POZNANIU**

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu to publiczna wyższa szkoła artystyczna, w której znajduje się Katedra Intermediów nakierowana na edukację z zakresu sztuki mediów. Rok temu otwarto tam specjalność Film eksperymentalny, z założenia kształcąca przyszłych artystów reżyserów, autorów obrazu, operatorów i montażystów.

We wrześniu 2016 r. według realnych planów ma zostać oddane do celów dydaktycznych nowe i wyremontowane studio filmowe. Koszt stworzenia studia wraz z wbudowaną infrastrukturą wynosi ok. 3 mln zł. Cały sprzęt służący do rejestracji audio i wideo znajdujący się w posiadaniu Katedry Intermediów jest łącznie wart ok. 0,5 mln zł. Na wyposażenie składają się kamery wideo, gripy, akcesoria.

Większość sprzętu znajdującego się pod opieką Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu jest pożytkowana na cele dydaktyczne i artystyczno-badawcze, bez możliwości wypożyczenia go osobom z zewnątrz. Wynajmowane jest jedynie tak zwane małe studio wraz ze znajdującym się tam sprzętem, którym opiekuje się omawiana katedra.

Pracownicy, którzy zajmują się sprzętem audio-wideo będącym własnością uczelni, są specjalistami wybieranymi przez kierownika katedry Jakuba Jasiukiewicza. Droga poszukiwania odpowiednich osób jest jednak utrudniona z powodu niemożności zaproponowania wysokiego wynagrodzenia, adekwatnego do unikalnych zdolności tych osób, czego przyczyną są ograniczenia finansowe instytucji. Dodatkowo zauważalny jest brak wyszkolonych technicznie profesjonalistów zamieszkałych w Wielkopolsce.

## **WYDZIAŁ ANIMACJI NA UNIWERSYTECIE ARTYSTYCZNYM W POZNANIU**

Wydział Animacji to publiczna jednostka edukacyjna, która funkcjonuje dopiero od 2015 r. Wcześniej stanowiła jedną ze specjalności kierunku Rejestracja obrazu na Wydziale Komunikacji Multimedialnej. W związku z tym całkiem niedawno część sprzętu została przekazana pod opiekę tej nowej struktury, w tym także wyposażenie dziś już nieużywane, ale posiadające muzealne i dydaktyczne znaczenie (np. stół do montażu taśmy filmowej).

Na bazę techniczną wydziału składa się sprzęt nowego oraz starego typu, który wciąż funkcjonuje w obiegu dydaktycznym, z kategorii kamer wideo, audio i stanowisk do postprodukcji.

W budynku znajdują się używane od wielu lat stanowiska o małej powierzchni do tworzenia animacji poklatkowej wraz z kamerami zamontowanymi na stałe. Studenci i pracujący na wydziale dydaktycy mogą także korzystać z nowoczesnej przestrzeni zdjęciowej Motion Capture, ulokowanej w pomieszczeniu zaaranżowanym jako tzw. green-box. Ta technologia umożliwia tworzenie animacji 3D i wirtualnego świata przedstawionego na wysokim poziomie.

Obecnie na stałe jest zatrudnionych dziewięciu pracowników dydaktycznych, wykształconych artystycznie w różnych dziedzinach. Osoby te mają duże doświadczenie w tworzeniu animacji w technice tradycyjnej, a kilka z nich zajmuje się także obsługą sprzętu nowszej generacji. Władze wydziału dotychczas nie miały problemu ze znalezieniem odpowiedniej kadry.

## **OŚRODEK DYDAKTYCZNO-MULTIMEDIALNY**

### **UNIWERSYTECKIE STUDIO FILMOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU**

Jednostka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, powołana do promocji uczelni i nauki zgodnie z misją edukacyjną uniwersytetu. Omawiany podmiot jest wyposażony w sprzęt audio-wideo do realizacji filmowej i telewizyjnej w postaci kamer cyfrowych HD oraz urządzeń do profesjonalnego zapisu dźwięku; ma także możliwości postprodukcji obrazu i dźwięku.

Celem działań ośrodka jest transferowanie informacji w polskim środowisku naukowym. Zespół Studia Filmowego UAM produkuje filmy dokumentalne, popularnonaukowe, promocyjne i programy telewizyjne (debaty, wykłady uniwersyteckie itp.), jak również zapisy filmowych wydarzeń, koncertów oraz transmisji internetowych na żywo – organizowanych przez UAM i jednostki zewnętrzne. Jest to obszar tak zwanej działalności usługowej studia. Omawiana jednostka dodatkowo prowadzi projekt pierwszej w Polsce Naukowej Uniwersyteckiej Telewizji Internetowej – UAM.TV. Rocznie Studio Filmowe UAM generuje ok. 70 różnego typu produkcji filmowych.

Aktualnym kierownikiem Studia Filmowego UAM jest doktor Stefan Habryło. Określa on swoich pracowników jako osoby wykształcone w swojej dziedzinie (są to absolwenci szkół filmowych, związane z animacją, informatyką itd.) i mające w niej kilkuletnie doświadczenie zawodowe. Budując stałą kadrę, dr S. Habryło spotkał się z dużą trudnością znalezienia na poznańskim rynku pracy osób z odpowiednio wyspecjalizowanymi umiejętnościami.

### **WYDZIAŁ NAUK POLITYCZNYCH I DZIENNIKARSTWA NA UNIWERSYTECIE IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU**

Wydział Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM w Poznaniu od 2008 r. zlokalizowany jest w nowoczesnym i wyposażonym (m.in. w studio telewizyjne i radiowe) budynku w kampusie Morasko. To właśnie dzięki temu studenci specjalności Nowe media prowadzonej w ramach kierunku Dziennikarstwo i komunikacja społeczna mogą uczestniczyć w wielu kursach i zajęciach praktycznych, wymagających odpowiedniego sprzętu audio-wideo.

Łączny koszt sprzętu znajdującego się w studiach telewizyjnym i radiowym wynosi ok. 800 tys. zł.

Zaplecze studyjne wykorzystywane jest wyłącznie w celach dydaktycznych lub badawczych. Studio, poza zajęciami, udostępniane jest studentom w celu realizacji projektów indywidualnych, badaczom oraz innym jednostkom Uniwersytetu, które takich zasobów potrzebują. Według osoby zarządzającej całością sprzęt używany do celów edukacyjnych jest wykorzystywany zaledwie w połowie swoich możliwości.

Wynajem obydwu studiów dla osób i jednostek zewnętrznych dla celów innych niż dydaktyczne, edukacyjne lub badawcze jest niemożliwy w wyniku zarządzenia władz wydziału. Ta decyzja jest uwarunkowana negatywnymi doświadczeniami związanymi z nieposzanowaniem wynajmowanego sprzętu przez osoby wykorzystujące go do celów własnych lub komercyjnych. Zespół obsługujący cały sprzęt i infrastrukturę znajdującą się pod opieką wydziału składa się z trzech osób. Dwaj pracownicy posiadają wykształcenie wyższe techniczne, m.in. informatyczne, jedna osoba ma także wykształcenie filmowe; każda z nich



dotatkowo prowadzi zajęcia dydaktyczne.

## **POZNAŃSKIE CENTRUM SUPERKOMPUTEROWO-SIECIOWE**

PCSS jest jednostką badawczo-rozwojową afiliowaną przy Instytucie Chemii Bioorganicznej PAN, która działa od 1993 r. z misją „Integracja i rozwój infrastruktury informatycznej nauki”. PCSS jest operatorem krajowej sieci naukowej PIONIER, sieci miejskiej POZMAN, centrum obliczeniowym i składowania danych oraz silnym ośrodkiem badawczo-rozwojowym w obszarze ICT, rozpoznawanym na arenie międzynarodowej.

Szeroki zakres prowadzonych przez PCSS prac badawczo-rozwojowych obejmuje także media; prace te koncentrują się na nowych scenariuszach zastosowań i wykorzystania technologii teleinformatycznych (ICT) – m.in. w procesach digitalizacji, produkcji, składowania, przetwarzania, dystrybucji, wyszukiwania i udostępniania mediów.

PCSS jest operatorem Platformy Naukowej Telewizji PlatonTV, która została wdrożona, we współpracy z partnerami z konsorcjum, w sieci PIONIER. Platforma ta umożliwia produkcję i udostępnianie w Internecie treści audiowizualnych w jakości HD. PCSS posiada także zaawansowaną infrastrukturę telewizyjną do produkcji treści multimedialnych, w której skład wchodzi studio telewizyjne oraz sześciokamerowy wóz realizatorski, w technologii HD w standardach broadcastowych. Wyposażenie to pozwala na realizację pełnego cyklu produkcyjnego, obejmującego m.in. zdjęcia, montaż i udźwiękowienie oraz oprawę graficzną i lektorską materiałów audiowizualnych. Instytucja dysponuje zespołem profesjonalistów, mającym wieloletnie doświadczenie zdobyte podczas produkcji różnorodnych materiałów (także podczas wcześniejszej pracy w stacjach telewizyjnych), w obszarach m.in. redakcji materiałów audiowizualnych, przygotowania zdjęć i montażu, rejestracji i postprodukcji dźwięku, udźwiękowienia, grafiki i grafiki 3D, a także animacji. Współpracując – w ramach platformy PlatonTV – z innymi jednostkami naukowymi w kraju, PCSS może podejmować wyzwania dotyczące przedsięwzięć audiowizualnych wymagających zwielokrotnienia zasobów telewizyjnych (nawet do 24 pełnych torów kamerowych).

W zasobach platformy PlatonTV znajduje się obecnie ponad 5 tys. materiałów audiowizualnych (blisko 2 tys. godzin), zrealizowanych w ostatnich latach przez PCSS oraz partnerów ze środowiska akademickiego, produkujących i udostępniających treści na platformie. Działalność produkcyjna PCSS obejmuje różnorodne formy począwszy od cykli tematycznych i reportaży, przez programy studyjne i realizacje telewizyjne, aż po realizacje koncertów czy transmisje operacji medycznych. Jednym z przykładów współpracy lokalnej jest projekt UAM.TV, realizowany wspólnie przez UAM i PCSS na bazie zasobów technologicznych platformy PlatonTV.

PCSS posiada laboratoria wyposażone w sprzęt m.in. przeznaczony dla mediów. Prowadzone są w nich prace z zakresu produkcji i przesyłania treści 8K/3D, akwizycji/skanowania i modelowania treści 3D, realizacji zdjęć specjalnych, akwizycji ruchu, akwizycji, przetwarzania i reżyserii dźwięku wielokanałowego w środowiskach interaktywnych, animacji i wizualizacji (w tym z wykorzystaniem wirtualnej jaskini, tzw. cave) oraz procesów digitalizacji i przetwarzania archiwalnych materiałów filmowych.

Jeśli chodzi o obszar 8K/3D, warto nadmienić, że PCSS posiada unikalny – wyprodukowany i dostarczony przez firmę Sony – system transmisji, umożliwiający przekaz treści 3D w rozdzielczości 8K w sieci Internet. Sygnały wizyjne dostarczane są z czterech kamer filmowych Sony F65 i mogą być prezentowane w sali kinowej wyposażonej w skalibrowany kolorystycznie system tylnoprojekcyjny, oparty na 12 projektorach 4K.

W obszarze zdjęć specjalnych PCSS może wykonywać zdjęcia lotnicze z wykorzystaniem jedyne w Polsce egzemplarza platformy latającej firmy Intuitive Aerial, która jest używana w Hollywood. Jest ona produkowana seryjnie i certyfikowana do przenoszenia kamer filmowych (m.in. Red Dragon i Phantom Flex 4K). PCSS może realizować także zdjęcia podwodne. Ważnym obszarem wyposażenia laboratorium jest infrastruktura do zdjęć szybkozmiennych, umożliwiająca realizację zdjęć filmowych do 1000 klatek/sekundę w rozdzielczości 4K, obejmująca dwie kamery Phantom Flex 4K, oświetlenie oraz wyspecjalizowanego robota kamerowego do unikalnych ujęć w ruchu. Na wyposażeniu laboratorium są ponadto kamera Red Dragon, zestawy optyki filmowej stało- i zmiennoogniskowej, monitory kamerowe, statywy, kran kamerowy, wózek filmowy, akcesoria grip, a także wysokiej klasy monitory referencyjne, rigi 3D i systemy sterowania optyką, systemy bezprzewodowej transmisji oraz przesyłu sygnałów wizyjnych w sieci IP i oświetlenie.

W obszarze digitalizacji i przetwarzania archiwalnych materiałów filmowych PCSS dysponuje kompletną linią technologiczną do wysokojakościowej digitalizacji materiałów filmowych z taśm 16/35 mm. Wyposażenie to stół przeglądowy do materiałów filmowych i czyszczarka ultradźwiękowa, umożliwiająca czyszczenie taśmy celuloidowej ultradźwiękami i specjalistycznymi płynami. Materiały filmowe digitalizowane są przy użyciu skanera filmowego ARRI Scan 4K Archive, wyposażonego w moduł tzw. mokrej bramki, umożliwiający uzyskanie skanów w rozdzielczości do 6K. Digitalizację dźwięku wykonuje się z zapisu magnetycznego, wykorzystując specjalistyczny magnetofon, lub z zapisu optycznego (po zeskanowaniu pełnej klatki w tzw. trybie overscan), wykorzystując właściwe oprogramowanie. Zeskanowane materiały poddaje się przetwarzaniu na wyspecjalizowanych stanowiskach, m.in. na stanowisku rekonstrukcji obrazu, restoracji i postprodukcji dźwięku oraz korekcji kolorów z wykorzystaniem zaawansowanego systemu korekcji kolorów Quantel Pablo Rio 4K. Ponadto do wyposażenia linii technologicznej należą także stanowiska montażu nieliniowego, umożliwiające montaż i zgranie materiałów wynikowych.

Laboratoria te korzystają z zaawansowanej infrastruktury teleinformatycznej m.in. w obszarze składowania i archiwizacji treści, a także mocy obliczeniowej, co umożliwia badanie nowych scenariuszy aplikacyjnych, a w ślad za tym kreowanie narzędzi i usług dla branży filmowej.

We wspomnianych powyżej laboratoriach prowadzi się prace badawcze i eksperymentalne prac rozwojowe. PCSS świadczy także usługi dla przemysłu, oferując je poprzez spółkę zależną TechInnowacje Sp. z o.o., powołaną w celu komercjalizacji wyników prac badawczo-rozwojowych i udostępniania usług i zasobów. Kompleksowa oferta dla branży filmowej spodziewana jest w III kwartale 2016 r.

# ROZDZIAŁ 7:

## SEKTOR KIN W POZNANIU

W Poznaniu działa obecnie 11 kin. Są to: Apollo, Charlie Monroe Kino Malta, Cinema City Kinopolis, Cinema City Plaza, Kino Bułgarska 19, Multikino 51, Multikino Malta, Multikino Stary Browar, Muza, Nowe Kino Pałacowe, Rialto. Dysponują łącznie 62 ekranami. Grupę tę uzupełnia dwunaste kino IMAX wyświetlające typowe dla tego typu obiektów formy filmowe. Poza tym sieć kin Helios planuje otwarcie swojego pierwszego obiektu w Poznaniu na czwarty kwartał 2016 r., co wzbogaci miasto o dodatkowe 8 ekranów. Według danych PISF liczba sprzedawanych w nich biletów sytuuje Poznań w ścisłym gronie kilku największych ośrodków miejskich, a w przeliczeniu na mieszkańca stolica Wielkopolski ustępuje tylko Warszawie.

Większa część biletów sprzedawana jest w multipleksach dwóch sieci (Cinema City i Multikino). Z kolei w kinach studyjnych w 2015 r. sprzedano: w Muzie 77 tys. biletów, w kinie Rialto 64 tys., a w Nowym Kinie Pałacowym 46 tys. Ogółem w kinach studyjnych w Poznaniu sprzedano w 2015 r. 240 tys. biletów. Pozostałe 53 tys. sprzedanych biletów przypada więc łącznie na kina: Apollo, Charlie Monroe Kino Malta oraz Bułgarska 19.

ROK	LICZBA WIDZÓW		
	KINO MUZA	KINO RIALTO	NOWE KINO PAŁACOWE
2006	16 222	-	-
2007	32 234	-	-
2008	66 773	-	-
2009	76 846	-	-
2010	81 226	-	-
2011	95 767	42 000	-
2012	82 353	58 000	-
2013	65 674	54 000	25 900
2014	74 612	64 000	36 200
2015	77 825	65 000	46 400

**Źródła:** Małgorzata Kuzdra (kino Muza), Piotr Zakens (kino Rialto), Ewa Kujawińska (Nowe Kino Pałacowe).

Nie negując znaczenia multipleksów, które są obecnie podstawowym miejscem obcowania ze sztuką filmową dla szerokiej widowni, chcielibyśmy szczególnie skupić się na kinach tradycyjnych, niefunkcjonujących w potężnych sieciach multipleksowych. To one mają większe znaczenie w kształtowaniu lokalnej kultury filmowej. Wynika to z kilku przyczyn. Kinom studyjnym łatwiej jest wykreować repertuar, jak i okołofilmowe wydarzenia towarzyszące, niż częściowo przynajmniej podporządkowanym wymogom i merkantylnym kalkulacjom korporacyjnych centrów multipleksom. Mniejsze sale pozwalają na większą swobodę w doborze tytułów. Słabsza pozycja rynkowa zmusza przy tym tego rodzaju placówki do poszerzania działalności o przedsięwzięcia edukacyjne i kulturalne oraz wymusza niekonwencjonalne pomysły na pozyskiwanie widowni. Tym samym czyni je naturalnym i atrakcyjnym partnerem dla projektów związanych z szeroko pojętą kulturą filmową. Wreszcie, kina te są zrzeszone w Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych. Drugi z przymiotników w nazwie sieci jest nie mniej istotny niż pierwszy. Rzeczywiście, na różne sposoby kina te można wpisać w kulturalną tkankę miasta. Nierzadko działając od ponad stu lat, w różnych okolicznościach politycznych i systemach ekonomicznych, są one fenomenami trwale związanymi z kulturą Poznania. W raporcie szczególna uwaga zostanie więc poświęcona trzem tego typu placówkom, w których sprzedaje się najwięcej biletów w tym sektorze. Co warto uwagi, są one doceniane także na arenie ogólnopolskiej. Rialto było czterokrotnie nominowane do prestiżowej Nagrody Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w kategorii Kino w latach 2012–2015, w roku 2015 otrzymując nagrodę. Muza również była nominowana do tego wyróżnienia i została uhonorowana kolejną nominacją w roku 2016.

## 1. KINO MUZA

Istnieje w podwórzu kamienicy przy ul. Św. Marcin 30 od 1908 r. Na widowni znajduje się dziś 160 miejsc. Przez długi czas kino to uchodziło za najstarsze w Polsce działające nieprzerwanie. W Szczecinie doszukano się jednak informacji, jakoby istniejące tam kino Pionier miało prowadzić regularne seanse już dwa lata przed oficjalnym rozpoczęciem swojej działalności, i uzyskano stosowny wpis w Księdze rekordów Guinnessa. Stąd poznańskiej Muzie przypada dziś zaszczytne miano drugiego najstarszego kina w Polsce i jednego z najstarszych w Europie. Przed wojną funkcjonowało ono kolejno pod nazwami: Teatr Apollo, Colosseum, Europa i Świt, a po wojnie jako Wolność i następnie Muza.

Kierowniczką kina od 2007 r. jest Małgorzata Kuzdra (obecnie we współpracy z Joanną Piotrowiak), zaś operatorem Estrada Poznańska. Już w pierwszym roku kierowania kinem Kuzdrze udało się zwiększyć sprzedaż biletów o 100 proc. Kino, wcześniej należące do Gutek Film, jest obecnie dzierżawione przez Estradę Poznańską od ZKZL (miasta Poznań). Od ponad pół wieku w Muzie działa Dyskusyjny Klub Filmowy „Kamera”. Placówka jest zrzeszona w sieci Europa Cinemas oraz Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych. W lutym 2015 r. Muza uhonorowana została przez pierwszą z tych sieci prestiżowym wyróżnieniem Cinema of the Month. Została także zaproszona do udziału w projekcie 28 Times Cinema, w ramach którego spośród widzów kina wyłania się osoby mające szansę zasiąść w jednym z jury Festiwalu Filmowego w Wenecji.

Małgorzata Kuzdra od 2014 r. jest członkiem Rady Kin Studyjnych i Lokalnych. Bywa także

jurorką na międzynarodowych festiwalach filmowych w gremiach jurorskich delegowanych przez stowarzyszenia kin (m.in. Jury Europa Cinemas Label w Locarno w 2014, Jury CICAIE w sekcji Forum na Berlinale w 2015, Jury Europa Cinemas Label w sekcji Panorama na Berlinale w 2016 r.).

Jednym z projektów Muzy prezentowanych na międzynarodowych sympozjach i spotykających się tam z żywym zainteresowaniem jest Kino Dynamo. Jak się okazuje, prąd potrzebny do uruchomienia kinowego projektora można wytworzyć, pedałując na dwóch rowerach. We współpracy ze sklepem rowerowym, dzielącym z kinem podwórze, zorganizowano cieszące się dużą popularnością seanse, w trakcie których projektor funkcjonował dzięki wysiłkowi zmieniającej się sztafety pedałujących widzów. Premierowym filmem, który wyświetlano w tej formie, był *Drive* Nicolasa Windinga Refna.

*Kino sobie poradzi, ta forma oglądania filmów będzie miała dalej swoich fanów, traktujących ją trochę jak święto. Ważna dla przyszłości będzie oczywiście terazniejsza edukacja filmowa i dlatego też ją prowadzimy, ale przede wszystkim zdecyduje coś jeszcze innego. Mianowicie myślę, że przyszłość należy do event cinema, co jest już tendencją zauważalną w Europie. Po prostu musi być coś jeszcze dodane do filmu, jakaś atrakcja, jakieś wydarzenie, coś intrygującego, co sprawi, że widz w naturalny sposób wybierze przyjście do nas, a nie obejrzenie filmu w domu. Oczywiście w przypadku event cinema trzeba cały czas pamiętać, żeby to jednak wciąż było bardziej cinema niż bardziej event*

– mówi Małgorzata Kuzdra.

Wielkim zainteresowaniem poznania cieszyła się też możliwość zwiedzania kabiny projekcyjnej w kinie w trakcie Nocy Muzeów (projekt „35 mm historii kina”). Mógłby on stanowić w przyszłości element inicjatyw poświęconych praktycznej stronie działalności producenckiej, dystrybucyjnej i kinowej branży filmowej, o których myślą Kuzdra i Piotrowiak, roboczo tytułując przedsięwzięcie: „Skąd się biorą filmy?”.

Muza od lat współpracuje ze Stowarzyszeniem Nowe Horyzonty, prowadząc programy edukacyjne adresowane do przedszkolaków, uczniów szkół podstawowych, gimnazjów i szkół średnich. Mają one klasyczny układ: prelekcja – projekcja – dyskusja. W kinie organizowane są również niedzielne poranki rodzinne (średnio ok. 80 uczestników), a także cykle „Dziecko do kina” (dla rodziców z dziećmi w wieku 5–9 lat) oraz „Dzieciaki na horyzoncie” (dla nieco starszych dzieci). Budowa u podstaw lokalnego audytorium kinowego poprzez zwrócenie uwagi na edukację filmową najmłodszych zasługuje na podkreślenie.

Kino współpracowało też wcześniej z Muzeum Narodowym oraz Ośrodkiem Doskonalenia Nauczycieli i nie ma nic przeciwko powrotowi do współpracy zarówno z pierwszym z podmiotów (np. warsztaty kostiumograficzne i scenograficzne), jak i drugim (edukacja nauczycieli, ze szczególnym podkreśleniem roli nowych form medialnych w edukacji). Kuzdra i Piotrowiak chętnie gościćby w swoim kinie także warsztaty dla młodzieży licealnej ukazujące praktykę twórczości filmowej.

## 2. KINO RIALTO

Mieści się przy ul. Dąbrowskiego 38. Od 2003 r. jest dzierżawione od Instytucji Filmowej Film-Art przez Jolantę Myszkę i Piotra Zakensa. Pierwsze seanse w tym budynku zorganizowano w grudniu 1937 r. Kino działało wcześniej pod nazwami Adria (przed wojną) oraz Jedność (bezpośrednio po wojnie). Obecnie Rialto posiada 227 miejsc i dwa specjalne miejsca dla osób niepełnosprawnych. Znajdujący się nad kinem neon, zainstalowany w latach 60. i poddany renowacji w 2010 r., zwyciężył niedawno w plebiscycie czytelników „Głosu Wielkopolskiego” na najpiękniejszy neon Poznania.

W czasach PRL-u Rialto było tzw. kinem zgrywającym, czyli prezentującym tytuły schodzące już z repertuaru innych kin miasta (co nie bez znaczenia, na eksploatowanych już kopiach). W wieku XXI, w wyniku wieloletnich działań Myszki i Zakensa, jego pozycja wśród kin poznańskich jest zdecydowanie bardziej eksponowana i jest cenione także na arenie ogólnopolskiej. Dowodem tego jest uznanie ze strony kapituły Nagród Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz nominacje do nagrody Instytutu w kategorii Kino (co roku do nagrody nominowane są zaledwie trzy placówki z całej Polski). Pierwsze lata ich działalności były jednak trudne. Najpierw oparli oni swój repertuar na kinie art house, co było w rzeczywistości początkiem XXI w. wyborem naturalnym.

*Całkowicie zmieniliśmy profil i staliśmy się kinem arthouse’owym. Inna sprawa, że nie graliśmy filmów komercyjnych także dlatego, że nie mieliśmy do nich dostępu. Wiedzieliśmy też, że multipleksy są naturalnie uprzywilejowanymi miejscami dla tego rodzaju filmów i dla nas nie ma już do nich powrotu. Pójście w stronę kina arthouse’owego było jedynym wyjściem, żeby znaleźć dla siebie jakąś niszę*

– mówi Piotr Zakens.

Dzięki temu wyborowi kino szybko spełniło kryteria programowe i mogło przystąpić do sieci Europa Cinemas (należy do niego od 2004 r.) oraz Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych (od 2005 r.). W kolejnych latach liczba widzów wciąż jednak spadała i w kinie wkrótce sprzedawano jedynie 30 tys. biletów rocznie.

*W ciągu naszej dwudziestoletniej działalności mieliśmy tutaj dwa absolutnie krytyczne momenty. Pierwszy nastąpił gdzieś koło roku 2006, kiedy było naprawdę kiepsko, a drugi w 2011, dosłownie na moment przed cyfryzacją. Gdyby nie udało nam się jej wtedy przeprowadzić, to pół roku później już by nas tutaj nie było*

– wspomina Zakens.

Cyfryzacja umożliwiła swobodniejszy dostęp do oferty dystrybutorów i częściową zmianę profilu repertuarowego na obowiązujący do dziś. Rialto wyświetla obecnie mniej eksperymentalnego arthouse'u, preferując solidne europejskie kino środka i dzieła europejskich reżyserów o ustalonej renomie. W pierwszym roku po cyfryzacji i korekcie profilu repertuarowego liczba widzów wzrosła o 50 proc. i zachowała tendencję wzrostową w kolejnych latach. W 2015 r., rekordowym od czasu objęcia kina przez Myszka i Zakensa, sprzedano w nim 64 tys. biletów.

Kino prowadzi autorski projekt zatytułowany Wielkopolska Edukacja Medialna. Program trwa przez cały rok i polega na organizowanych raz w miesiącu projekcjach wybranych filmów (wraz z prelekcją), wzbogacanych niekiedy o elementy warsztatowe i konkursy. Obecnie w programie uczestniczy co roku 1000-1400 uczniów (600-800 z klas I-III, 200-300 z gimnazjum, reszta ze szkół ponadgimnazjalnych). Specjalna forma Wielkopolskiej Edukacji Medialnej adresowana jest do przedszkoli.

Specyfiką kina Rialto jest dbałość o grupę społeczną często pomijaną w rachubach operatorów kin i dystrybutorów, mianowicie seniorów. Myszka i Zakens odnotowali w tej dziedzinie spektakularny sukces, jakim jest powodzenie wśród starszych widzów Filmowego Klubu Seniora. Jego początki sięgają roku 2008 i pierwszych pokazów organizowanych we współpracy z fundacją SIC! oraz Centrum Inicjatyw Senioralnych. W pierwszym seansie uczestniczyły dwie osoby, w drugim żadna. Po jakimś czasie liczba uczęszczających regularnie na filmowe seanse seniorów wzrosła jednak do 30. Dziś liczba widzów spotykających się we wtorki na dwóch seansach z prelekcją, z biletami w cenie 10 zł (po okazaniu ZUS-owskiej legitymacji emeryta lub rencisty), sięga 300 osób.

Wielką wartością tego kina jest też konsekwentne budowanie własnej widowni w lokalnym otoczeniu oraz działania zmierzające do wpisania się w kulturową tkankę miasta i dzielnicy Jeżyce.

*Wychodzimy z założenia, że jesteśmy też kinem dzielnicowym, i staramy się wpisywać w tę „jeżyckość”. Chcemy, żeby ludzie, którzy tutaj mieszkają, mieli możliwość wyboru, w tym sięgnięcia po nieco lżejsze rozrywkowe kino, oraz decyzji, czy chcą obejrzeć je w swoim sąsiedztwie, czy też wolą jechać samochodem do centrum handlowego i multiplexu*

– mówi Zakens.

*Ważne, żeby wiedzieli, że jest taka alternatywa oraz że dzielnica żyje i rozwija się. I teraz mogą jechać do galerii handlowej i w środku mają wszystko, dowolny sklep czy rodzaj rozrywki. Ale mogą też przyjechać na Jeżyce, przejść się paroma ulicami i na tych kilku ulicach też mają wszystko*

– dodaje Zakens.

### 3. NOWE KINO PAŁACOWE

Istnieje w dawnym Zamku Cesarskim od 1965 r., od początku pod nazwą Pałacowe. Od początku było też miejscem znaczącej działalności kulturalnej. Prócz repertuarowych pokazów, cyklicznych przeglądów oraz festiwali w kinie tym działały DKF „Kinematograf '75”, Młodzieżowy DKF „Kinematograf '77”, a w Centrum Kultury Zamek (wcześniej: Pałacu Kultury) Amatorski Klub Filmowy AWA.

W grudniu 2012 r., po trzyletnim, gruntownym remoncie, do użytku oddano Nowe Kino Pałacowe. Ma ono 143 miejsca i dalsze 450 miejsc w drugiej sali (Sala Wielka) oraz możliwość projekcji 3D.

Kino prowadzi, szefująca także Działowi Filmowemu Centrum Kultury Zamek, Ewa Kujawińska (przy współpracy Jana Rajpolta). Placówka jest stowarzyszona w sieci Europa Cinemas oraz w Sieci Kin Lokalnych i Studyjnych. Ewa Kujawińska zasiadała w 2016 r. w jury CICAIE w sekcji Panorama na Berlinale.

Oprócz regularnych seansów repertuarowych w kinie organizowane są wydarzenia specjalne oraz Klub Krótkiego Kina, prowadzony przez Mikołaja Jazdona (jest on jednocześnie dyrektorem goszczącego w Pałacowym cenionego festiwalu kina dokumentalnego Off Cinema). W Nowym Kinie Pałacowym organizuje się wiele przedsięwzięć z innymi działami oraz pracowniami Centrum Kultury Zamek, np. cykl „Kino wokół fotografii” (wraz z Pracownią Fotografii), cykl projekcji i wykładów poświęconych zagadnieniom adaptacji literatury na ekran (wraz z Działem Literatury) czy pokazy towarzyszące organizowanym w Centrum Kultury wystawom sztuk plastycznych. Od 2014 r. działa wyposażona w nowoczesny sprzęt, prowadzona przez Dorotę i Andrzeja Gosienieckich, Pracownia Animacji. Wciąż aktywny jest zasłużony Amatorski Klub Filmowy AWA, pozostający obecnie pod opieką Pawła Zabła.

W kinie odbywają się również pokazy dyplomowych filmów z Wydziału Animacji Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. W maju 2016 r. reaktywowano Dyskusyjny Klub Filmowy, działający obecnie pod nazwą Zamek. Nowe Kino Pałacowe organizuje też pokazy filmowe towarzyszące prezentowanym na zamku wystawom (m.in. „Znaki i ślady. Współczesna sztuka aborygeńska” czy „Francja elegancja. Z historii mody XX wieku”). Z cykli tematycznych dużą popularnością cieszył się zwłaszcza przegląd „Pora na Skandynawię”.

Szczególnie oryginalnym pomysłem są projekcje „Secret Place Cinema”, w ramach których seanse organizowane są w rozmaitych, na co dzień niedostępnych zakamarkach zamku (balkony, strychy, piwnice), do których widzowie są doprowadzani. Tym samym wykracza się poza samą kulturę filmową i przybliża poznanianom także walory niegdyśszego Zamku Cesarskiego.

Niewykorzystywanym od kilku sezonów (wyłącznie ze względów budżetowych) potencjałem zamku jest możliwość powrotu do popularnych swego czasu letnich seansów na dziedzińcu.



## 4. CHARLIE MONROE KINO MALTA

Jedno z kultowych kin studyjnych Poznania. Od 1958 r. działało przy ul. Filipińskiej na Śródcie. W wyniku powrotu nieruchomości, w której się mieściło, w posiadanie Kościoła, kino zakończyło swoją działalność. Reaktywowano je w 2011 r. w nowym obiekcie przy ul. Rybaki 6a. Kino Malta ponownie jest kinem dwusalowym. Sala Charlie liczy 31 miejsc, natomiast Marylin 52 miejsca. Specyfikę kina tworzy nie tylko starannie dobrany repertuar, lecz także „kinofilsko” urządzone wnętrza, obecność antykwariatu oraz odrestaurowany neon z 1964 r.

W kinie działa DKF „Klaps” kontynuujący tradycje działającego przez ponad 30 lat legendarnego DKF-u „Dziesiątka”, funkcjonującego przy X Liceum Ogólnokształcącym w Poznaniu. W „Klapsie” wciąż aktywny jest wieloletni szef „Dziesiątki” Maciej Plewiński. Maltą kieruje Robert Dorna, postać zasłużona dla poznańskiej kultury filmowej, mająca bogate doświadczenia w prowadzeniu DKF-u, a następnie kina, sięgające 1992 r.

## 5. KINO APOLLO

Jedno z najstarszych i najatrakcyjniejszych architektonicznie kin Poznania mieści się w Pasażu przy ul. Ratajczaka 18. Początki tego miejsca sięgają końca XIX w., kiedy funkcjonowały tu teatr i restauracja. W 1921 r. dwóch poznańskich kupców – Jan Łuczak i Józef Czepczyński – przebudowało je na kino. W 1927 r. po kolejnej przebudowie otwarto tutaj nowe, liczące 900 miejsc kino Metropolis. Obiekt spłonął w 1945 r. Kino Apollo odbudowano po wojnie, a generalny remont w 2005 r. w jeszcze większym stopniu przywrócił mu kształt nawiązujący do Metropolis. Kino dysponuje obecnie dwiema salami liczącymi łącznie 490 miejsc i należy do Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych.

## 6. KINO BUŁGARSKA 19

Kino działa od 2012 r. Dysponuje salą liczącą 50 miejsc. Mieści się w budynku należącym do Instytucji Filmowej Film-Art, gdzie do końca 2011 r. działało kino Orbis Pictus. Jego repertuar bazuje na kinie arthouse’owym, a seanse są organizowane nie tylko na bazie projekcji cyfrowych, lecz także z taśmy 35 mm i 16 mm. Kino jest zrzeszone w Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych.

## 7. OBIEKTY SIECI MULTIKINO

W Poznaniu istnieją obecnie trzy obiekty sieci Multikino należące pierwotnie do grupy ITI, a obecnie, po wykupieniu 100 proc. udziałów, do brytyjsko-irlandzkiego operatora Vue Entertainment. Multikino 51, znajdujące się przy ul. Królowej Jadwigi, dysponuje ośmioma salami i 2 292 miejscami. Działa od roku 1998, co czyni je obiektem historycznym, jest bowiem pierwszym powstałym w Polsce multipleksem. Multikino Stary Browar także liczy osiem sal, ma 1 367 miejsc. Kino otwarto w 2007 r. Multikino Malta składa się z 10 sal (w tym są 3 sale

Premium) i dysponuje 1 986 miejscami (w tym 132 w salach Premium). Otwarto je w 2009 r.

## 8. OBIEKTY SIECI CINEMA CITY

W Poznaniu znajdują się dwa obiekty należące do tej sieci. Cinema City Kinopolis powstało w 2001 r. Zostało kupione przez Cinema City w roku 2007. Obecnie liczy 18 sal i 6 661 miejsc. Cinema City Poznań Plaza dysponuje 9 salami oraz 2065 miejscami, a także salami IMAX 2D i 3D z łącznie 874 miejscami. Działa od 2005 r.

## 9. KINA – UWAGI

W niezmiernie konkurencyjnym biznesie prowadzenia kina w całej jego stuletniej historii nie brakuje historycznych przykładów zażartej rywalizacji między prowadzącymi „teatry świetlne” (jej przykłady na ziemiach polskich sięgają jeszcze czasów zaborów i rywalizacji Aleksandra Hertza i Mordechaja Towbina). Tym bardziej uderzająca jest specyfika poznańskiego sektora wyświetlania, tradycyjnie charakteryzującego się dobrymi relacjami i współpracą wybranych kin.

Przyjacielskie relacje między poznańskimi kinami przetrwały do dziś i są szczególnie widoczne w powiązaniach trzech tak istotnych dla kultury filmowej współczesnego Poznania kin, jak Muza, Rialto i Pałacowe. W dobie rywalizacji o widza z konkurencyjnymi mediami uwagę menedżerów kin przyciąga tzw. *event cinema*, czyli uczynienie z seansu filmowego wydarzenia oferującego atrakcje wykraczające poza samą projekcję filmu.

W Halloween w roku 2015 Rialto, Muza i Pałacowe zorganizowały łączony potrójny seans wybranych z uwagi na charakter wydarzenia tytułów. Pokaz „Wampiry na mieście” otworzył obraz *Tylko kochankowie przeżyją* Jima Jarmuscha w kinie Rialto, następnie w Pałacowym wyświetlono *O dziewczynie, która wraca nocą sama do domu* Any Lily Amirpour, a w Muzie *Co robimy w ukryciu* Jemaine’a Clementa i Taiki Waititi. Widzowie przebrani w stroje nawiązujące do kina grozy przemieszczali się z kina do kina w mrocznym korowodzie. Wcześniej mogli udoskonalić przebranie dzięki pomocy profesjonalnej makijażystki. Towarzyszyli im szczudlarz i połykacz ognia. Odbędzie się losowanie peleryny wampira, a na zakończenie wieczoru w ostatnim z kin można było zrobić sobie zdjęcie w trumnie. Organizatorzy postrzegają wydarzenie jako sukces frekwencyjny (uczestniczyło w nim ok. 140 osób; liczba ta była wyznaczona liczbą foteli w najmniejszym z kin) i myślą o kontynuacji bądź organizacji podobnych wydarzeń w duchu *event cinema*. Trzeba zauważyć, że wydarzenia tego rodzaju nie są jeszcze szeroko rozpowszechnione w Polsce.

Warto w tym miejscu wspomnieć o innym wspólnym przedsięwzięciu trzech kin. W pierwszej dekadzie sierpnia 2016 r. kina zorganizowały letnie wydarzenie filmowe zatytułowane przewrotnie „Nic się tu nie dzieje”. Wykorzystując znakomite kontakty pośród dystrybutorów, zarządzający kinami Muza, Rialto i Pałacowe wyświetlili w swoich placówkach w ciągu pięciu dni pięćdziesięciu starannie dobranych filmów. Między innymi podczas

wydarzenia został zaprezentowany film dystrybuowany przez poznańską firmę Tongariri Releasing, specjalizującą się w prezentacji kina LGBT. Jedną piątą repertuaru omawianej inicjatywy stanowiły filmy przedpremierowe. Program rozszerzony został o liczne wydarzenia towarzyszące, m.in. powtórny pokaz łączony w trzech kinach, zakończony tym razem finałem na plaży miejskiej, pokazy kina niemego z muzyką na żywo, seanse plenerowe oraz była możliwość zwiedzania technicznej infrastruktury kin (która do tej pory cieszyła się ogromną popularnością w czasie Nocy Muzeów). Inicjatywa ta, wykorzystująca kontakty i doświadczenia zarządzających poznańskimi kinami, była intrygującym eksperymentem, którego jednym z celów było odpowiedzieć na pytanie, czy jest w Poznaniu miejsce na nową inicjatywę filmową opartą przede wszystkim na świetnym repertuarze oraz otwarciu na lokalną społeczność, mniej zaś na typowo festiwalowy blichtr filmowej branży.

Trzy z wymienionych powyżej kin (Muza, kino Rialto i Nowe Kino Pałacowe) oraz doświadczenie, inicjatywy i pomysłowość osób je prowadzących są z pewnością cennym kapitałem Poznania w dziedzinie kultury filmowej. Dobra współpraca tych kin idzie w parze z ich specyfiką i budową charakterystycznych, indywidualnych wyróżników. Dla Muzy jest to specjalizacja w art house i edukacja, dla kina Rialto zainteresowanie seniorami, uwaga kierowana na lokalny kontekst dzielnicy i także edukacja, dla Pałacowego naturalne powiązania z innymi pracowniami i działami Centrum Kultury Zamek.

**Istotne byłoby wzmocnienie już istniejących marek w sektorze rozpowszechniania filmów oraz rozwinięcie ich potencjału. Wpisuje się to w jedną z głównych rekomendacji wyłaniających się z raportu, jakimi są wspieranie i rozwijanie istniejących już wartościowych fenomenów, i uczynienie z nich kilku wizytówek, nie tyle kultury filmowej Poznania (bo już nimi są), ile szerzej – kultury Poznania, a nawet po prostu wizytówek samego miasta.**

Projekty, które mogłyby jeszcze wzmocnić markę poznańskich kin lokalnych i studyjnych, oraz postulaty prowadzących je osób zamykają się w grupie trzech pomysłów o różnych potencjalnych kosztach i spodziewanym wpływie na otoczenie.

Pierwszy z nich związany jest z edukacją.

*Ważne jest, żeby uświadomić szkoły, że edukacja w dziedzinie kultury audiowizualnej jest dziś równie niezbędna, jak nauka fizyki czy chemii. Komunikujemy się dzisiaj cyfrowo, na audiowizualności oparte jest życie społeczne. Dlatego o ścieżce medialnej w edukacji trzeba pomyśleć w nieco inny sposób niż do tej pory. Dzisiaj często, kiedy nauczyciel chce realizować tę ścieżkę, to po prostu „idzie z uczniami na film”. A tu nie chodzi o takie proste „pójście na film”, tylko oryginalne, innowacyjne pomysły na taką edukację*

– mówi Piotr Zakens.

*Film jest współcześnie ważnym medium, żyjemy w kulturze obrazkowej i trzeba z tym medium sobie radzić i go nauczać, używać go też w edukacji. To nie może być myślenie, że to jest takie „wyjście do kina na film”,*

tylko że jest to integralna, poważna część programu nauczania. A do tego metody: dzieją się teraz na świecie naprawdę nowoczesne rzeczy w dziedzinie edukacji z użyciem nowych mediów. Trochę można podpatrzeć, mamy też swoje pomysły i powiedziałabym nawet, że tu jest duży potencjał pierwszeństwa na arenie ogólnopolskiej

– twierdzi Małgorzata Kuzdra.

W różnorodnej ofercie uzupełniających działań edukacyjnych kierowanych do dyrekcji szkół trudno jest bez wnikliwej analizy, a najczęściej praktycznych doświadczeń odróżnić propozycje wartościowe od tych zdecydowanie mniej godnych polecenia. Oferta związana z edukacją filmową wciąż cierpi też na pokutujący status okazjonalnego „wyjścia z klasą do kina”. Rozwiązaniem pożądanym przez prowadzących działalność w poznańskich kinach studyjnych jest wprowadzenie rekomendacji ze strony oficjalnych czynników (kuratorium lub odpowiedniej komórki władz miasta), polecającej i doceniającej niekwestionowane walory edukacyjne przedsięwzięć prowadzonych we wspomnianych kinach. Korzyści z tego rozwiązania obejmowałyby zarówno ułatwienie orientacji dyrekcjom szkół, jak i przede wszystkim zapewnienie poznańskiej młodzieży wysokiej jakości edukacji audiowizualnej, o której roli we współczesnym świecie chyba nie trzeba już nikogo przekonywać.

Drugim rozwiązaniem postulowanym przez rozmówców jest zamówienie profesjonalnych badań lokalnej widowni filmowej w Poznaniu, skupionej zwłaszcza na tych jej segmentach, o których wiadomo relatywnie najmniej (grupa wiekowa 35–50) i do których oferta jest kierowana w najmniejszym stopniu. Badania widowni filmowej są nurtem obecnym od lat w filmoznawstwie anglosaskim, wciąż relatywnie mało popularnym w Polsce (ostatnio w interesujący sposób rozwijanym zwłaszcza w ośrodku łódzkim przez Konrada Klejsę i Magdalenę Saryusz-Wolską). Być może tutaj akurat dobrze byłoby zaangażować podmiot zewnętrzny, zupełnie niezwiązany z lokalnym środowiskiem. Godne uwagi jest zainteresowanie zarządzających poznańskimi kinami jak najprecyzyjniejszym poznaniem preferencji i opinii ich widowni, które pozwoliłoby w sposób bardziej skuteczny, profilowany i racjonalny przygotowywać ofertę repertuarową dla konkretnych grup. Badania takie można zlecić wyspecjalizowanej firmie, najlepiej przy zaleceniu współpracy dysponujących fachową wiedzą filmoznawców i socjologów akademickich (np. ze wspomnianego ośrodka łódzkiego).

Postulat pierwszy nie pociąga za sobą niemal żadnych kosztów, drugi zaś – relatywnie niewielkie. Trzeci z nich jest pomysłem najśmielszym i potencjalnie droższym, lecz także o niebagatelnym potencjale korzyści. Jest to inicjatywa trzech kin: Muzy, kina Rialto i Pałacowego, wpisująca się właśnie w strategię wzmacniania i promowania istniejących marek oraz promowania kin studyjnych jako konkurencyjnej propozycji względem obiegu multipleksowego. Warto tutaj spojrzeć świeżym okiem na dwa przeciwstawiane sobie często obiegi kinowe i zrewidować stereotypy na temat kin arthouse'owych.

W drugiej dekadzie XXI w., dzięki grantom ministerialnym, PISF-owskim i unijnym, przeszłością jest już obraz kina studyjnego jako podrzędnego względem jakości projekcji i wygody otoczenia. Cyfrowe projektory, jakość rzędu 4K, dźwięk stereo, wygodne fotele, kawiarnie lub księgarnie obok kinowej sali – to rzeczywistość współczesnych kin studyjnych.

*Zależało mi zawsze na zerwaniu z takim stereotypem, że kino studyjne oznacza*

*niewygodne fotele, słaby obraz i dźwięk, zaniedbaną salę. Tutaj jest kawiarnia, świetnie zaopatrzona księgarnia. Filmy pokazujemy w komfortowych warunkach. I nie wyświetlamy żadnych reklam przed seansem*

– mówi Ewa Kujawińska.

Patrząc na to, jak przyjemnym miejscem do oglądania filmów stało się po remoncie zamku Nowe Kino Pałacowe, i doceniając także jakość projekcji w kinach Muza i Rialto, trudno nie zgodzić się, że do ostatecznego pokonania stereotypu brakuje już tylko jednego, końcowego elementu – mianowicie pokazania tego, jak atrakcyjną ofertą mogą być kina studyjne w nowej postaci jak najszerzej grupie poznania.

Przekonaniu do nich widzów służyć miała inicjatywa wspólnej, zintegrowanej promocji wspomnianych trzech kin. *Chcieliśmy przypomnieć szerszej rzeszy poznaniaków, że takie małe, tradycyjne kina istnieją i wyświetlają aktualny repertuar* – tłumaczą inicjatorzy.

Istotne jest przy tym, że inicjatywa ta w założeniu pozostawała otwarta dla chcących się do niej przyłączyć innych placówek. Polegała na wspólnej kampanii billboardowej na ulicach miasta, obecności stałego pasma w dowolnej lokalnej rozgłośni radiowej o możliwie największym zasięgu pod postacią cotygodniowej godzinnej audycji oraz analogicznego programu telewizyjnego w stacji WTK. Koszt wprowadzenia tych rozwiązań oszacowano na 150-180 tys. zł (bez badań focusowych i szkoleń dla prowadzących kina; wraz z nimi koszt ten wynosiłby 200 tys. zł). Istotne jest jednak, iż kina dysponowały deklaracją wsparcia przez sponsorów w kwocie 50 tys. zł oraz wkładem własnym w wysokości 30 tys. zł, czyli ponad połowę budżetu w wersji okrojonej do promocji medialnej.

Pomysł ten z pewnością wart jest uwagi. Jasne jest przy tym, że może wzbudzić kontrowersje (wspomagane wybrane placówki, nie zaś multipleksy). Niemniej multipleksy, będące częściami potężnych korporacji, poruszają się w nieco innych strefach rzeczywistości rynkowej i mają niebagatelne fundusze na reklamę i specjalne akcje promocyjne. W tym wypadku chodziłoby zaś o wsparcie innego rodzaju form obcowania z kulturą filmową, promocję podmiotów od wielu dekad związanych z Poznaniem i współtworzących kulturową specyfikę miasta oraz – rzecz niebagatelna – tutaj płacących podatki i czynsze za wynajem sal. Nie chodziłoby więc o dyskryminowanie (zatrudniających z kolei licznych mieszkańców miasta oraz dostarczających nam wielu odbiorczych wrażeń) multipleksów, ale swego rodzaju rynkowe wyrównanie szans i ponowne rozpropagowanie różnorodnych form doświadczenia kinowego.

Doceniane w środowisku ogólnopolskim poznańskie kina tym razem zdolne byłyby stworzyć sieciowy fenomen łączonej promocji oraz integracji, mogący być wzorcem na terenie kraju. W tego rodzaju działaniu sporo da się osiągnąć dzięki odpowiedniej koordynacji i integracji zasobów. Chociażby z tego powodu należy poważnie zastanowić się nad tym rozwiązaniem.

Trzecim pomysłem mogłoby być stworzenie miejsca spotkań służącego do integracji lokalnego środowiska filmowego (producenckiego, działającego również w sektorze rozpowszechniania filmów, edukacji czy festiwalu). Takie działanie prowadziłoby do trwałych rezultatów, które nie pozostawiłyby w sferze wyobrażeń takich haseł jak integracja

i współpraca lokalnego środowiska. Zarazem dobrze byłoby, gdyby miejsce takie umożliwiło kontakty nieformalne oraz niosło ze sobą walor pewnej naturalności regularnych spotkań i innego powodu do nich niż formalne zaproszenia na „zebrania”. Warto przyjrzeć się tutaj możliwościom otwierającym się dzięki planowanemu poszerzeniu przestrzeni kina Muza.

Na etapie planowania jest obecnie remont i przebudowa lokalu znajdującego się nad kinem Muza (mieszczącego kiedyś kluby „Głośna samotność” i „Cicha kuna”). W rezultacie Muza powiększyłaby się o dwie sale liczące po ok. 50 miejsc oraz – być może – również niewielki bar lub kawiarnię. Znajdująca się w centrum miasta kameralna sala kinowa z pobliskim barem idealnie nadaje się do tego, by być punktem wymiany myśli.

Projekcje ostatnich osiągnięć poznańskich producentów i uczelni stanowiłyby dogodny naturalny powód do spotkania. Seanse pozwoliłyby na poznanie dokonań innych oraz talentów aktorskich, operatorskich, scenograficznych, reżyserskich itd. Nieformalna część wydarzenia dostarczałaby zaś przestrzeni do dyskusji na temat ostatnich przedsięwzięć, aktualnych wydarzeń, środowiskowych postulatów. To tutaj mogłaby funkcjonować kadencyjna rada (po jednym przedstawicielu bądź przedstawicielce sektora kin, produkcji, edukacji oraz festiwalu), stanowiąca swoisty łącznik między władzami miasta a środowiskiem filmowym. Tutaj odbywałoby się zbieranie postulatów, sondowanie opinii, przekazywanie informacji o projektach i potrzebach istniejących na szczeblu magistratu.

## 10. DZIAŁANIA OKOŁOKINOWE I KINA PLENEROWE

Kultura filmowa w Poznaniu to coś znacznie więcej niż tylko pokazy kinowe. Miasto Poznań może poszczycić się szeroką ofertą tzw. pokazów specjalnych oraz event cinema, których udział w polskim rynku kinowym cały czas wzrasta i jest coraz popularniejszy wśród widzów poszukujących ciekawej odskoczni od klasycznych seansów.

Coraz więcej mówi się również o edukacji filmowej oraz niestandardowych formach, jakie może ona przyjąć.

Interesującym podmiotem na mapie kultury filmowej Poznania jest prywatna firma Ferment Kolektiv. Istnieje od 2007 r., a prowadzą ją Radosław i Paulina Tomasikowie. W czasie prawie 10-letniej działalności Ferment wyspecjalizował się w pokazach plenerowych oraz kinie objazdowym (m.in. Mobilne Kino Skody w ramach Transatlantyku, które było jednym ze stałych punktów programu festiwalu już od jego pierwszej edycji w 2011 r., Wędrujące Ale Kino! prezentujące repertuar innego z wiodących poznańskich festiwalu, Suspense Film Festival w Kołobrzegu oraz Bajkobus). Pokazy organizowane przez Ferment bardzo często wzbogacane są o komponent warsztatowy (np. warsztaty z animacji przy użyciu plasteliny).

Drugim z filarów działalności Fermentu jest sięgająca jeszcze początków istnienia firmy współpraca z Multikinem, polegająca na projektowaniu wydarzeń edukacyjnych w kinach sieci. Akademia Filmowa Multikino przyciąga każdego roku ok. 90 tys. uczestników, z tego w samym Poznaniu 10-15 tys. Poznań postrzegany jest zdaniem Radosława Tomasika jako bardzo mocny punkt na mapie polskiej edukacji filmowej. Edukację tę twórcy Fermentu rozumieją

szeroko, nie tylko jako naukę historii kina czy zasad języka filmowego, ale także używanie filmu w roli narzędzia edukacyjnego (m.in. w kierowanych do młodzieży i zrealizowanych już profilaktycznych projektach przeciwko uzależnieniom oraz przemocy słownej w internecie).

Przykład działalności tej właśnie firmy jest o tyle interesujący, iż pokazuje możliwość współpracy przy okazji projektów edukacyjnych nie tylko z kinami studyjnymi, ale także z siecią multiplexów. Założyciel Fermentu podkreśla, że myśląc o kulturze filmowej i planując działania ją rozwijające, nie warto zapominać o udziale tego rodzaju podmiotów lub z góry go skreślać, zwłaszcza że dominują one na polskim rynku kinowym.

Powracając jednak do kin plenerowych i objazdowych, warto podkreślić ich popularność wśród poznańskiej publiczności, a także znaczenie w aktywizowaniu społeczności z dzielnic miasta, które są oddalone od głównych ośrodków kinowych. Jedną z pierwszych tego typu inicjatyw jest kino letnie na dziedzińcu Starego Browaru, które w 2016 r. organizuje już 11. edycję. Nowy właściciel tego centrum handlowo-biznesowego zdecydował się kontynuować ten projekt, któremu udało się już zgromadzić wielotysięczną publiczność. W ostatnich latach na pokazach można było zobaczyć zarówno klasykę światowego kina, jak i współczesne produkcje.

Od 2015 r. na terenie Międzynarodowych Targów Poznańskich w ramach cyklu „Lato na Targach” odbywają się pokazy plenerowe, prezentujące zróżnicowany program. Dodatkową atrakcją jest dobrze zorganizowane zaplecze gastronomiczne obecne podczas każdego wydarzenia. Istotną rolę tutaj odgrywa także infrastruktura Targów, która w przypadku złych warunków pogodowych pozwala na przeniesienie pokazu do jednego z pawilonów.

Centrum Handlowe Malta organizuje letni „Projekt Weekend”, w ramach którego działa kino plenerowe. W lipcu i sierpniu widzowie mogą wziąć udział w „bitwach filmowych”, które polegają na tym, że poprzez portal Facebook można oddać głos na jedną z dwóch filmowych propozycji organizatora. Zwycięski tytuł zostaje wyświetlony na pokazie, a widzowie dzięki tego typu działaniu mają wpływ na prezentowane treści.

Dużą popularnością cieszą się także pokazy plenerowe na terenach nadwarciańskich. Każdego roku zwiększa się liczba podmiotów zainteresowanych promowaniem swojej działalności poprzez działania kulturalne, w tym filmowe. W tym wymiarze pionierem jest mobilne centrum kultury i sztuki KontenerArt. Ewa i Zbigniew Łowżyłowicze we współpracy z licznym gronem aktywistów z dziedziny kultury od lat realizują liczne seanse filmowe. Jednym z nich jest nowa inicjatywa „Kino Wodna”, w ramach której będzie można zobaczyć przegląd filmów marynistyczno-wodniacko-żeglarskich. Pokazy filmowe odbywają się także na plaży miejskiej na Chwaliszewie. W tym roku będzie to przegląd filmów Greckiej Nowej Fali, przygotowany przez redaktora „Czasu Kultury” dr. Andrzeja Marca. Także Fundacja Ad Arte zajmuje się organizacją cyklu „Wartostrada filmowa”, podczas którego wyświetlane są filmy krótkometrażowe w różnych nadwarciańskich miastach.

Projekcje filmowe mają miejsce również w poznańskich parkach i ogrodach. W dużej mierze to zjawisko jest związane z odświeżeniem kulturalnym, jakie rozpoczęło się w dzielnicy Łazarz. Kolektyw Kąpielisko organizuje tam pokazy filmowe w ramach projektu „Kinoogród w Parku Kasprowicza”. Także Generator Malta w kreowanym przez siebie Ogrodzie Łazarz,

tworząc przestrzeń przyjazną mieszkańcom, otwartą na różne potrzeby i gusty, znalazł miejsce dla filmu.

Od kilku lat funkcjonuje letnie „Kino na Rybitwach”, organizowane przez Stowarzyszenie Antropologów Kultury Etnosfera na skwerze pomiędzy ulicami Rybaki i Strzałową w okolicy Starego Miasta. W repertuarze znajduje się zarówno kino autorskie, jak i klasyka kinematografii, a także pokazy z muzyką na żywo. „Kino na Rybitwach” to nie tylko projekcje, ale również warsztaty dla dzieci oraz pikniki sąsiedzkie, które mają za zadanie spajać lokalną społeczność.

Pokazy plenerowe ma w swoim programie także Festiwal Animator i Festiwal Malta. To stanowi swego rodzaju argument potwierdzający znaczenie tego rodzaju inicjatyw, którymi zainteresowanie wzrasta z roku na rok. Warto wziąć pod uwagę fakt, że stanowią one wartościowe uzupełnienie poznańskiego życia kulturalnego. Kino plenerowe wzbogaca mapę miasta o dużą liczbę nieoczywistych miejsc oraz propozycji programowych. W ten sposób skutecznie obala znany mit o braku aktywności kulturalnej w okresie letnim. Duże znaczenie dla rozwoju wielu ze wspomnianych powyżej inicjatyw mają dofinansowania przyznawane przez Urząd Miasta Poznania w konkursie Centrum Warte Poznania. Kontynuowanie wspierania tego typu działań, również poprzez inne konkursy grantowe, mogłoby stanowić znaczące potwierdzenie budowania przez władze Poznania miasta przyjaznego jego mieszkańcom oraz propagowania kultury filmowej.

W Poznaniu poza kinami plenerowymi odbywa się także wiele inicjatyw, których celem pośrednim jest prezentacja filmów. Wydarzeniami związanymi z filmem i odbywającymi się cyklicznie są śniadania filmowe w Concordii Design. W sezonie 2015/2016 odbyły się tam pokazy najpierw we współpracy z Transatlantyk Festival, a następnie z dystrybutorem Gutek Film, znanym z prezentowania wysokiej jakości filmów poddanych szczegółowej selekcji. Wątek kulinarny w filmowym kontekście to swego rodzaju kontynuacja inicjatywy proponowanej przez Festiwal Transatlantyk, który w roku 2015 został przeniesiony do Łodzi. W tej samej lokalizacji odbywały się także Kino Fusion – wydarzenie stworzone przez organizatorów Short Waves Festival w marcu 2016 r. – oraz lunch filmowy podczas wspomnianej już inicjatywy „Nic się tu nie dzieje”.

Kolejną kategorią wydarzeń są pokazy filmowe w miejscach niesłychanych z prezentacji filmów – typu kluby muzyczne. Część lokali takich jak Meskalina, Dragon, Las czy Projekt Lab jest otwarta na tego rodzaju inicjatywy, jak np. Short Talk z Uniwersytetem SWPS w klubie Dragon: to spotkania ze specjalistami, którzy po obejrzeniu krótkometrażowego filmu podejmują dyskusję z publicznością na temat problemu poruszonego przez jego autorów. Od ponad roku w Poznaniu funkcjonuje Centrum Amarant. Okazjonalnie odbywają się tam pokazy filmowe.

W tym samym miejscu stosunkowo regularnie od 2015 r. odbywają się spotkania dla amatorów filmowców „Weź To Nakręć! Poznań”. Inicjatywę zapoczątkował Tomasz Soliński (absolwent Szkoły Filmowej w Łodzi), aktualnie kontynuują ją Michał Kucharski i Aleksandra Gwiazda. Ich celem jest integracja oddolna środowiska oraz edukacja i profesjonalizacja działań. W chwili przygotowywania raportu odbył się już pierwszy pokaz filmów stworzonych przez zespoły filmowe, powstałe z osób obecnych na spotkaniach.



## ROZDZIAŁ 8:

# FESTIWALE FILMOWE W POZNANIU

Festiwale filmowe odgrywają we współczesnej kulturze audiowizualnej rolę wykraczającą poza samo wyświetlanie filmów. Opierając się na koncepcjach Marijke de Valck, można stwierdzić, że festiwal to wydarzenie spełniające znacznie więcej funkcji, istotnych dla promocji miast-gospodarzy, dla uwarunkowań politycznych oraz geopolitycznych, a także aspektów ekonomicznych. Jedną z ważniejszych funkcji festiwalu jest stwarzanie alternatywnych sposobów zaangażowania widza, mających na celu uatrakcyjnienie doświadczenia filmów prezentowanych na pokazach. Festiwal filmowy nie tylko przedstawia pewne pozycje filmowe, ale także nadaje im dodatkową wartość, która wynika z samego faktu bycia częścią tego kilkudniowego wydarzenia. Często publiczność pojawia się na pokazach nie tylko z powodu chęci obejrzenia dzieła, ale również po to, aby wziąć udział w „spektaklu”, jaki stanowią tego typu imprezy.

To też miejsce, którego celem jest łączenie kultury z komercją, obszar do eksperymentowania z nowymi formami wydarzeń kulturalnych i wytwarzania alternatywnych sposobów rozrywki. Jednak najważniejszą funkcją festiwalu jest produkowanie przestrzeni networkingowej – sieci kontaktów, które mogą zaowocować współpracą między twórcami z różnych branż w środowisku filmowym na międzynarodowym poziomie.

Warto dodać, że przyznawanie nagród finansowych dla najzdolniejszych twórców jest również stałym elementem cechującym każdy szanowany festiwal filmowy. Jest to jeden z atrybutów, który odróżnia ten typ wydarzeń od innych imprez, na których także odbywają się np. przeglądy filmów. Takie działanie ma na celu nie tylko zwiększenie renomy w środowisku nagrodzonych filmowców, ale także sprawia, że zwiększa się ilość zgłoszeń do konkursów oraz poprawia się jakość prezentowanych podczas imprezy treści (contentu).

Powyższa próba zdefiniowania festiwalu filmowego, jest swego rodzaju odpowiedzią na potrzebę odróżnienia go od innych wydarzeń kulturalnych, w których także ważną rolę odgrywa pokaz filmów. Do takowych należą m.in. kluby dyskusyjne czy jednorazowe prezentacje bloków filmowych.

W niniejszym rozdziale zostaną omówione cztery najważniejsze festiwale filmowe, które odbywają się na terenie Poznania. Są to: Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych Animator, Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych Off Cinema, Short Waves Festival oraz Międzynarodowy Festiwal Filmów Małego Widza Ale Kino!.

Powodem, dla którego ten rozdział znajduje się w raporcie, jest potrzeba pewnych zmian, o których dyrektorom tych wydarzeń udało się wstępnie porozmawiać w trakcie konsultacji społecznych, jakie odbyły się w Urzędzie Miasta Poznania 12 kwietnia 2016 r. Wspomniane kwestie dotyczą licznych zagadnień ściśle powiązanych m.in. z prowadzeniem obecnej polityki kulturalnej miasta.

Omawiane w tym rozdziale festiwale zostały uszeregowane alfabetycznie.

# 1. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW ANIMOWANYCH ANIMATOR

## Dane podstawowe

Pierwsza edycja festiwalu: 2008 r.

Edycja w 2016 r.: 9.

Dyrektor festiwalu: Joanna Stankiewicz

Podmiot organizujący: Estrada Poznańska (powstała w 1954 r.)

Liczba uczestników wszystkich wydarzeń festiwalowych: 15 tys.

Szacunkowy roczny budżet festiwalu: > 1 mln zł

Szacunkowa liczba międzynarodowych gości: 40

Szacunkowa liczba dziennikarzy: 50

Szacunkowa liczba przedstawicieli z branży/kraju: 150

**Źródło danych:** Joanna Stankiewicz, MFFA Animator

Czynnikiem wyróżniającym ten festiwal, wprowadzonym przez pierwszego dyrektora Animatora Wojciecha Juszcza, jest wszechobecna fuzja animacji z muzyką.

## Misja i cele

Misją festiwalu jest popularyzacja animacji i edukowanie publiczności, w tym walka ze stereotypowym myśleniem o animacji jako gatunku filmowym przeznaczonym tylko dla młodszej widowni. Celem festiwalu jest prezentacja i popularyzacja polskiego i światowego, artystycznego kina animowanego oraz ukazywanie związków filmu animowanego z innymi dziedzinami sztuki.

## Program festiwalu i nagrody

Na Animatorze prezentowane są zarówno krótko-, jak i pełnometrażowe filmy animowane. Centralną część festiwalu stanowi konkurs, w ramach którego przyznawane są statuetka Złotego Pegaza oraz nagroda finansowa w wysokości 45 tys. zł dla reżyserki lub reżysera filmu wybranego przez jury. Jury przyznaje ponadto kilka innych nagród, w tym pieniężną w wysokości 45 tys. zł dla filmu pełnometrażowego. Własne nagrody przyznają również dyrektor artystyczny Marcin Giżycki oraz publiczność festiwalu.

## Grupa docelowa

Uczestnikami festiwalu są ludzie w wieku produkcyjnym, aktywni i uczestniczący na co dzień w imprezach kulturalnych, inwestujący we własny rozwój i widoczni „w tłumie”, kształtujący postawy innych. To w głównej mierze mieszkańcy i mieszkanki Poznania, ale także innych dużych miast, w tym Warszawy i Krakowa. Liczną grupę odbiorców stanowią goście związani z branżą filmową z całego świata.

## **Edukacja**

W ramach działań edukacyjnych podczas festiwalu odbywa się wiele różnorodnych wydarzeń. We współpracy z Centrum Sztuki Dziecka organizowane są warsztaty z wykorzystaniem różnych technik animacji, skierowane do młodzieży oraz najmłodszych widzów festiwalu. Podczas Animatora mają miejsce także Master Classes oraz warsztaty z rozpoznawalnymi profesjonalistami z branży filmowej, skierowane do widzów dorosłych. Od 2014 r. organizowane są również konferencje naukowe we współpracy z Katedrą Filmu, Telewizji i Nowych Mediów.

## **Wydarzenia dodatkowe**

Podczas Animatora odbywają się liczne wydarzenia dodatkowe. Zazwyczaj przybierają formę koncertów z odpowiednią oprawą wizualną, wystaw, spotkań z autorami filmów. W trakcie imprezy ma miejsce także inicjatywa współtworzona z Poznan Film Commission: Animator Pro. To wydarzenie organizowane dla branży filmowej i animacji, służąca integracji i wymianie doświadczeń między jej członkiniami i członkami.

## **Nowe rozwiązania**

W ostatnim czasie festiwal wprowadził pewne zmiany wewnątrz swojej struktury. Zdaniem dyrektora Joanny Stankiewicz dzięki staraniom poczynionym w doborze odpowiedniego zespołu oraz ustaleniu priorytetów imprezy, jakimi są z jednej strony skierowanie części działań do lokalnej społeczności (Bloki Animacji), a z drugiej rozwój współpracy z branżą (Animator PRO), praca nad festiwalem okazała się dużo sprawniejsza.

## **Wnioski z dotychczasowej działalności**

Silną stroną festiwalu jest wypracowana już marka imprezy, publiczność, która od kilku lat wiernie uczestniczy w wydarzeniach festiwalowych, oraz stabilna sytuacja finansowa, związana z finansowaniem ze środków publicznych. Problemem jest pozyskiwanie sponsorów prywatnych.

Coraz większym wyzwaniem staje się współpraca z mediami, ale jest to związane z ogólnym kryzysem mediów.

Dyrektor festiwalu zauważa potrzebę sformułowania długoterminowej polityki kulturalnej miasta. Taki model powinien zostać wypracowany oddolnie, być może na zasadzie regularnych konsultacji ze środowiskiem.

## 2. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW DOKUMENTALNYCH OFF CINEMA

### Dane podstawowe

Pierwsza edycja festiwalu: 1997 r.

Edycja w 2016 r.: 20.

Dyrektor festiwalu: Mikołaj Jazdon

Podmiot organizujący: CK Zamek/instytucja kultury

Liczba uczestników wszystkich wydarzeń festiwalowych: ok. 10 tys.

Szacunkowy roczny budżet festiwalu: < 250 tys. zł

Szacunkowa liczba międzynarodowych gości: 10

Szacunkowa liczba dziennikarzy: 30

Szacunkowa liczba przedstawicieli z branży/kraju: 50

**Źródło danych:** Ewa Kujawińska, MFFD OFF Cinema

Festiwal OFF Cinema skupia się na prezentacji i promocji dokumentu, o którym opowiada na wielu płaszczyznach. Ten gatunek filmowy jest silnie związany z obszarem Wielkopolski, gdzie od wielu lat cieszy się dużą popularnością wśród lokalnej widowni. W ten sposób OFF Cinema w roku 2016 będzie obchodził 20. rocznicę swojego istnienia.

### Misja i cele

Podstawowym celem OFF Cinema jest prezentowanie aktualnej twórczości dokumentalnej z całego świata wraz z trendami i zmianami, jakie zachodzą w tej dziedzinie. W znacznej jego części dominują premiery filmowe i debiuty. Dla organizatorów ważnym aspektem jest także stwarzanie przestrzeni do rozmowy dla osób z branży, które zajmują się dokumentem i reportażem. Podczas festiwalu odbywają się pokazy filmów, wystawy, spotkania autorskie z filmowcami oraz reporterami itp. – każdy element jest dla organizatorów równie istotny.

### Program festiwalu i nagrody

Festiwal składa się z konkursu głównego oraz pokazów specjalnych. Najlepsze filmy, wybrane przez jury spośród nadesłanych na konkurs, są prezentowane kilkutysięcznej widowni (średnia z ostatnich 3 lat wynosi nieco ponad 4 tys. osób). Często po pokazie odbywają się rozmowy autorów filmów z publicznością podczas moderowanych dyskusji. Co roku z puli wybranych propozycji nagradzane są 3 filmy, zaś autor najlepszego z nich otrzymuje figurę Złotego Zamku oraz nagrodę finansową w wysokości 12 tys. zł. Dodatkowo przyznawane są także nagroda publiczności dla filmu, który otrzyma najwięcej głosów od widzów festiwalu, oraz nagroda specjalna – Platynowy Zamek dla wybranego artysty za całokształt osiągnięć artystycznych.

### Grupa docelowa

Odbiorcy OFF Cinema to grupy zróżnicowane pod względem wieku i środowisk społecznych, narodowości oraz profesji. Jedną z nich stanowią autorzy filmów uczestniczących w konkursie głównym. Wśród nich znaczącą liczbę stanowią studenci i absolwenci szkół filmowych z całego świata. Z powodu wielowymiarowości działań

festiwalowych i prezentowanych filmów trudno jest określić jedną grupę docelową.

## **Edukacja**

Podczas każdej edycji ma miejsce wiele wydarzeń edukacyjnych. Jednym z elementów są warsztaty związane z dokumentem lub reportażem oraz Master Classes – warsztaty połączone z wykładem ze znaną osobą wyspecjalizowaną w swojej dziedzinie. Poza tym podczas 17. edycji, we współpracy z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, została zorganizowana konferencja naukowa poświęcona filmowi dokumentalnemu w środkowej i wschodniej Europie. W ramach działalności edukacyjnej i naukowej zostały też wydane trzy publikacje poświęcone tematyce dokumentu: dwie książki i jeden katalog wystawowy, związany z osobą filmowca Władysława Ślesickiego. Katalog wydawany z okazji każdej edycji, oprócz podstawowych informacji na temat imprezy, takich jak program oraz listy prezentowanych filmów, zawiera także teksty pisane przez filmoznawców, co nadaje mu wartość literacką i edukacyjną.

## **Wydarzenia dodatkowe**

Oprócz pokazów filmów i warstwy o charakterze dydaktycznym w trakcie festiwalu odbywają się co roku wydarzenia dodatkowe. Należą do nich wystawy zdjęć dziennikarzy oraz spotkania autorskie. Jednym z bardziej istotnych jest projekcja filmów, a następnie panel dyskusyjny z gościem specjalnym festiwalu, którym od trzech lat jest osoba nominowana do Platynowego Zamku. Największy nacisk organizatorzy kładą na stwarzaniu przestrzeni do rozmów i dyskusji na istotne tematy, ściśle związane z gatunkiem filmowym propagowanym przez festiwal.

## **Nowe rozwiązania**

W ostatnich latach organizatorzy festiwalu wprowadzili wiele zmian.

- Poprawa jakości identyfikacji festiwalu ułatwiła dotarcie do odbiorców.
- Wprowadzenie nagrody dla zasłużonego twórcy dokumentu Platynowy Zamek co roku stwarza okazję do zaproszenia do Poznania ważnej postaci z branży filmowej.
- Wyraźny podział obowiązków wspomógł prace organizacyjne nad imprezą.
- Stworzono grupę wolontariuszy, którzy w sposób naturalny z pomocników przekształcili się we współpracowników na czas festiwalu. Dbanie o nich oraz utrzymywanie dobrych relacji spowodowało, że co roku od kilku lat pojawiają się te same osoby. Wpłynęło to na poprawę organizacji imprezy.

## **Wnioski z dotychczasowej działalności**

Co roku festiwal koryguje ścieżkę swojego rozwoju, ulepszając swoją formułę. Wraz ze zmianami wzrastają potrzeby finansowe każdej imprezy i dotychczasowe środki okazują się coraz bardziej niewystarczające. Organizatorzy nie mają możliwości wzięcia udziału w części konkursów grantowych, gdyż prawo to nie przysługuje instytucji publicznej. To też okazuje się przyczyną niemożności zatrudnienia nowych osób i poszerzenia zespołu na stałe, ponieważ tego typu decyzje także mogą być podejmowane tylko na wyższym szczeblu.

Szansy na rozwój Festiwalu OFF Cinema organizatorzy upatrują w coraz większym zainteresowaniu kinem dokumentalnym, a także w większym wsparciu finansowym. Zagrożeniem jest przede wszystkim niepewność związana z wysokością dotacji, jaką festiwal otrzyma (o ile w ogóle) w danym roku.

### **3. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW MŁODEGO WIDZA ALE KINO!**

#### **Dane podstawowe**

Pierwsza edycja festiwalu: 1969 r.

Edycja w 2016 r.: 34.

Dyrektor festiwalu: Jerzy Moszkowicz

Podmiot organizujący: Samorządowa Instytucja Kultury Centrum Sztuki Dziecka (powstała w 1984 r.)

Liczba uczestników wszystkich wydarzeń festiwalowych: ok. 16 tys.

Szacunkowy roczny budżet festiwalu: 0,5-1 mln zł

Szacunkowa liczba międzynarodowych gości: ok. 200

Szacunkowa liczba dziennikarzy: ok. 90 (2015 r.)

Szacunkowa liczba przedstawicieli z branży/kraju: ok. 100

**Źródło danych:** Tatiana Kauczor, MFFMW Ale Kino!

Ponad czterdzieści lat temu w Poznaniu zorganizowano I Ogólnopolski Festiwal Filmów dla Dzieci i Młodzieży. Nieprzypadkowo powstał on właśnie tutaj. W latach 1963-1966 odbywał się w Poznaniu Przegląd Filmów Animowanych i Dziecięcych, do którego tradycji odwołuje się Ale Kino!.

#### **Misja i cele**

Jednym z założeń festiwalu jest przedstawienie szerokiej publiczności, krytyce i środowiskom twórczym współczesnej niekomercyjnej polskiej i światowej kinematografii dla dzieci i młodzieży, znajdującej się poza obiegiem dystrybucyjnym. Dla organizatorów istotne jest również stworzenie wielopłaszczyznowej platformy debaty, w ramach której, obok tematyki filmowej, mieści się szeroko pojmowana problematyka dzieci i młodzieży, opisywana i komentowana za pomocą medium kina. Cele to także promocja polskiego kina dla młodego widza na świecie oraz zachęcenie polskich środowisk filmowych do tworzenia dla dzieci.

#### **Program festiwalu**

Ale Kino! składa się z jednej sekcji konkursowej podzielonej na dwie kategorie: kino dziecięce i młodzieżowe. Do konkursu kwalifikują się pełno- i krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane. Dodatkowo odbywają się pokazy specjalne – pozakonkursowe prezentacje filmów dla dzieci, młodzieży i dorosłych oraz sekcje tematyczne. Międzynarodowe

jury przyznaje cztery nagrody Złotych Koziółków dla najlepszego pełnometrażowego filmu dziecięcego oraz młodzieżowego, którego reżyser otrzymuje nagrodę pieniężną o wysokości 4 tys. euro. Nagrody (w tym pieniężną w wysokości 1,5 tys. euro) otrzymują także najlepszy krótkometrażowy film dziecięcy oraz młodzieżowy. Łącznie na gali zamknięcia festiwalu wyróżnione jury, główny sponsor i inne instytucje przyznają ok. 15 nagród.

### **Grupa docelowa**

Widownia złożona jest z dzieci, ich rodziców i nauczycieli oraz młodzieży. Grupy szkolne to znacząca większość widowni festiwalowej. Repertuar Festiwalu Ale Kino! od lat jest rekomendowany przez dyrektora Wydziału Oświaty w Poznaniu oraz wielkopolskiego kuratora oświaty. Dodatkowo w programie znajdują się projekcje dla osób starszych, które są zachęcane do uczestnictwa w imprezie poprzez przygotowane dla nich bezpłatne wejściówki lub obniżone ceny biletów na specjalne pokazy.

### **Edukacja**

Organizatorzy traktują cały festiwal Ale Kino! jako wydarzenie edukacyjne i taka jest jego główna funkcja. W związku z tym każdy element imprezy – w tym pokazy i warsztaty dla dzieci, młodzieży, nauczycieli i profesjonalistów – mają charakter dydaktyczny.

### **Wydarzenia dodatkowe**

W ramach omawianego festiwalu, oprócz pokazów filmów, mają miejsce inne wydarzenia związane z tematyką dziecięcą i młodzieżową. Pierwszym z nich jest Forum Nauczycieli i Filmowców. To platforma spotkania nauczycieli i edukatorów kultury filmowej z twórcami filmowymi. Zadaniem forum jest wymiana doświadczeń i rozmowa dotycząca kierunków rozwoju kinematografii dzieci i młodzieży oraz edukacji filmowej. Odbywają się tu wykłady, dyskusje panelowe, prezentacje warsztatu filmowego i projekcje filmowe. W forum bierze udział ok. 100 pedagogów z całego kraju oraz zaproszeni filmowcy.

Kolejnym wydarzeniem są warsztaty filmowe dla dzieci w wieku gimnazjalnym Filmuj z gwiazdą. Prowadzącymi są zaproszeni na Ale Kino! reżyserzy prezentujący swoje filmy w programie festiwalowym oraz popularni polscy aktorzy. Warto wymienić także inicjatywę Impuls: to wiele różnego typu spotkań, którym towarzyszą liczne materiały edukacyjne.

Główna idea polega na organizowaniu dla dzieci, młodzieży i nauczycieli spotkań dyskusyjnych na konkretny temat oraz powiązanych z tym zagadnieniem projekcji filmowych. W roku 2016 motywem przewodnim będzie hasło „Śmiech w kinie. Siła radości w filmowym opowiadaniu”.

Ale Kino! Industry Pro to projekt przeznaczony przede wszystkim dla polskiego środowiska filmowego, ze szczególnym uwzględnieniem studentów szkół filmowych i innych, kształcących twórców filmu aktorskiego i animowanego, z wydziałów powiązanych z twórczością filmową i telewizyjną. Ponadto uczestnikami tego wydarzenia są studenci szkół filmowych z innych krajów europejskich, a także profesjonaliści będący uczestnikami MFFMW Ale Kino!. W trakcie Ale Kino! Industry Pro odbywają się m.in. *pitching* dla studentów szkół filmowych oraz networking.

## Nowe rozwiązania

W ostatnim czasie organizatorzy festiwalu Ale Kino! wprowadzili zmiany w kilku obszarach swojej działalności.

Do najważniejszych należy stworzenie jasnego podziału zadań wewnątrz swojej struktury, co upłynniło współpracę w zespole. Kolejną było wzmocnienie sekcji filmów dla młodzieży, także dzięki współpracy programowej z niemieckim festiwalem Berlinale (filmy z kategorii Generation Kplus i Generation 14plus).

## Wnioski z dotychczasowej działalności

Bardzo istotne dla organizacji okazało się znalezienie dla festiwalu komercyjnego partnera głównego. Dzięki temu możliwe stało się dofinansowanie działań na rzecz promocji imprezy oraz, co ważniejsze, obniżono ceny biletów wstępu, co zwiększyło frekwencję widzów o mniej więcej 20 proc. Z pomocą sponsora udało się także sfinansować projekt Ale Autobus!, dzięki któremu festiwal ma możliwość docierać do dzieci i młodzieży z mniejszych miejscowości, opłacając koszty ich przyjazdu do Poznania, gdzie organizowane są pokazy.

Wyciągając wnioski z powyższego rozwiązania, warto zauważyć, jakie znaczenie dla instytucji i organizacji kultury mogłoby mieć faktyczne zrealizowanie pomysłu konsorcjum marki. Zdaniem dyrektora Moszkowicza warto byłoby także wypracować wśród poznańskich koordynatorów projektów kulturalnych, szczególnie filmowych, dobrą praktykę wpisywania się do miejskiego kalendarza wydarzeń. Taki mechanizm powinien być stworzony odgórnie, aby ułatwić komunikację między podmiotami oraz usprawnić ewentualną współpracę.

Dodatkowo według organizatorów Ale Kino! miasto Poznań powinno zacząć promować się festiwalami filmowymi, które się tutaj odbywają. Mógłby to być główny atut promocji regionu na tle całego kraju.

# 4. SHORT WAVES FESTIVAL

## Dane podstawowe

Pierwsza edycja festiwalu: 2009 r.

Edycja w 2016 r.: 8.

Dyrektor festiwalu: Szymon Stemplewski

Podmiot organizujący: Fundacja Edukacji Kulturalnej Ad Arte (powstała w 2003 r.)

Liczba uczestników wszystkich wydarzeń festiwalowych: ok. 6 tys. w Poznaniu i blisko 3 tys. w całej Polsce

Szacunkowy roczny budżet festiwalu: 0,5-1 mln zł

Szacunkowa liczba międzynarodowych gości: ok. 40

Szacunkowa liczba dziennikarzy: 25

Szacunkowa liczba przedstawicieli z branży/kraju: 55

**Źródło danych:** Emilia Mazik, Short Waves Festival



„Najbardziej treściwy festiwal krótkiego kina” – tak określa się Short Waves Festival. To międzynarodowy festiwal skupiający się na prezentowaniu i promowaniu filmów krótkometrażowych z całego świata. Organizatorzy poprzez tego typu działalność inicjują dialog z publicznością, dla którego punktem wyjścia jest krótkie kino i szereg wydarzeń towarzyszących mocno osadzonych w polu sztuki współczesnej.

### **Misja i cele**

Celem twórców imprezy jest pokazanie publiczności i gościom festiwalu szerokiego spektrum obrazów filmowych z całego świata. Widzowie mogą wziąć udział również w multimedialnych wydarzeniach z obszaru sztuk wizualnych, łączących krótkie kino, muzykę czy instalacje. Jednym z najistotniejszych działań dla organizatorów jest kreowanie przestrzeni dialogu między publicznością a twórcami i przedstawicielami branży filmowej. Misją festiwalu jest zachowanie formy otwartej na eksperymenty oraz charakteru bezkompromisowości względem prezentowanych treści.

### **Program festiwalu i nagrody**

W trakcie ósmej edycji festiwalu odbyło się pięć konkursów, w tym dwa główne: Krajowa Siódemka, w ramach którego prezentowane były filmy polskie, oraz międzynarodowy Poznań Open. Kolejne konkursy, Dances with Camera i Urban View, skupiają się na filmach dotyczących kolejno tańca i architektury, a Best of Seven to selekcja najciekawszych obrazów wybranych przez przedstawicieli najważniejszych festiwali filmowych w Europie. Ogólna pula nagród na Short Waves Festival wyniosła 61 tys. zł, które zostały rozdysponowane wśród 13 laureatów. Poza pokazami konkursowymi w programie znajduje się wiele dodatkowych sekcji, jak zmieniający się co roku fokus (w 2016 r. były to filmy z Grupy Wyszehradzkiej), programy dla dzieci i seniorów czy filmy krótkometrażowe nominowane do Oscara.

### **Grupa docelowa**

Według wewnętrznych badań organizatorów przeważającą grupą odbiorców festiwalu są osoby dorosłe zainteresowane filmem czy sztuką współczesną, należące do tak zwanej klasy kreatywnej. Ponadto w trakcie ostatnich edycji organizowane były warsztaty i pokazy adresowane do dzieci oraz widzów w podeszłym wieku. Co roku grono odbiorców znacznie się poszerza.

### **Edukacja**

Program edukacyjny festiwalu podczas każdej edycji przybiera inną formę. Trzonem tej sekcji są warsztaty. W 2014 r. miał miejsce projekt Film Rave, będący serią warsztatów, które w skondensowanej formie odzwierciedlały wszystkie procesy zachodzące przy produkcji filmu. Dodatkowo w trakcie festiwalu, jak i po nim, odbywała się seria spotkań w ramach cyklu „Short Talk”. Podczas tych cieszących się dużą popularnością wydarzeń wyświetlano wybrany film krótkometrażowy. Pokaz stanowił punkt wyjścia do dyskusji na temat konkretnego problemu społecznego z zakresu prawa, psychologii i krytyki filmowej. Spotkaniu zawsze towarzyszyli specjaliści zajmujący się dziedziną związaną z omawianym zagadnieniem.

### **Wydarzenia dodatkowe**

Oprócz samych pokazów filmowych w trakcie Short Waves Festival odbywa się wiele wydarzeń dodatkowych. Są to m.in. pokazy specjalne wraz z przygotowaną na tę okazję oprawą audiowizualną, jak np. Kino Fusion łączące filmy, muzykę i gotowanie lub Park in

Cinema odbywające się w przestrzeni parkingu Starego Browaru. Do Random Home Cinema organizatorzy angażują poznanian, urządzając pokazy filmowe w ich prywatnych mieszkaniach. Wieczorami odbywają się także imprezy klubowe i koncerty. W 2015 r. we współpracy z Poznań Film Commission została zainicjowana istotna sekcja festiwalu – Poznań Industry Days. Celem i zarazem powodem, dla którego powstała, jest od samego początku integracja i stymulacja rozwoju lokalnej branży filmowej. W trakcie PID odbywały się dyskusje z profesjonalistami z branży filmowej z całego kraju, wykłady i konsultacje społeczne organizowane we współpracy z Urzędem Miasta Poznania.

### **Nowe rozwiązania**

Wraz z dynamicznym rozwojem imprezy organizatorzy wprowadzili wiele zmian.

- Wydłużenie cyklu produkcyjnego wydarzenia z kilkumiesięcznego na niemal całoroczny zaowocowało profesjonalizacją działań.
- Dokonano starannego doboru partnerów.
- Skupiono się na poznańskiej części wydarzenia (Grand Prix Tour, które jeszcze w roku 2015 było częścią festiwalu, a pokazy w ramach tego projektu odbyły się w 100 miejscach na całym świecie, zyskało status odrębnego wydarzenia).
- Bardzo ważną zmianą okazało się wprowadzenie do programu Short Waves sekcji adresowanej do lokalnego środowiska filmowego. Dyskusje, które rozpoczęły się podczas Poznań Industry Days w 2016 r., zaowocowały pracą nad raportem, którego celem jest przedstawienie realnego stanu branży filmowej oraz wsparcie jej rozwoju.
- Budowano sieć kontaktów z ważniejszymi festiwalami w Europie.

### **Wnioski z dotychczasowej działalności**

Podobnie jak inni dyrektorzy festiwali Szymon Stemplewski zaznaczył, że niezwykle istotna powinna być silna współpraca pomiędzy wszystkimi lokalnymi festiwalami filmowymi. Dialog między organizatorami oraz wzajemne wsparcie w dziedzinie promocji powinny rozpocząć się jak najszybciej. Wytworzenie dobrych praktyk we wzajemnych relacjach może stać się szansą na poszerzenie grup odbiorców wszystkich współpracujących podmiotów.

Rozwój Short Waves Festival w dużej mierze jest uzależniony od wysokości regularnych dotacji otrzymanych od miasta. Mają one decydujące znaczenie dla istnienia festiwalu i jego kształtu. Dzięki trzyletniemu finansowaniu ze strony miasta Short Waves mogło zachować stabilność i pracować nad swoją marką.

Najtrudniejszym zadaniem, z jakim co roku mierzy się fundacja zarządzająca festiwalem, jest znalezienie środków na utrzymanie zespołu oraz lokalu w trybie całorocznym. Fundacja Ad Arte uważnie śledzi działania miasta z zakresu udostępniania przestrzeni na działalność kulturalną. Stworzenie miejsca, w którym zakwaterowana byłaby większość poznańskich organizacji związanych z filmem, byłoby optymalnym rozwiązaniem, a także wzmocniłoby

współpracę między poszczególnymi podmiotami.

Stale finansowanie festiwalu znacznie poprawiłoby stabilność jego struktury. Istotne jest także uwzględnienie kosztów związanych z nawiązywaniem kontaktów z europejską siecią festiwalu filmowych, co – po wielu latach konsekwentnego działania w budowaniu marki w kraju i za granicą – już przynosi efekty.

## **PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU O FESTIWALACH FILMOWYCH W POZNANIU**

Większość organizatorów festiwalu w Poznaniu zgodnie przyznaje, że obecnie najbardziej istotną sprawą jest pozyskiwanie sponsorów prywatnych dedykowanych ich imprezie. Jak pokazuje przykład festiwalu Ale Kino! niezwykle ważnym dla organizacji okazało się wsparcie miasta w znalezieniu dla festiwalu komercyjnego partnera głównego. Dzięki temu możliwe stało się dofinansowanie działań na rzecz promocji imprezy oraz, co ważniejsze, obniżono ceny biletów wstępu, co zwiększyło frekwencję widzów o mniej więcej 20 proc.

Kolejna kwestia wymagająca zmian dotyczy wniosków wieloletnich. Jeśli festiwale otrzymałyby miejskie finansowanie na kilka lat, mogłyby zaplanować swoje działania długoterminowo, w ten sposób zwiększając swój zasięg i tworząc bardziej wartościowy program.

Warto zaznaczyć, że festiwal jest wydarzeniem, które buduje się w trybie całorocznym. Takie działanie ma wpływ na budowanie marki, co sprzyja promocji festiwalu i miasta w Polsce oraz poza granicami kraju. Tworzenie sieci kontaktów z organizatorami z całego świata to newralgiczne zadanie dyrektorów i ich zespołów, ponieważ sprzyja poprawie jakości pokazywanych filmów. Gwarancja wieloletniego wsparcia finansowego również umożliwiłaby organizacjom zatrudnienie wyspecjalizowanych pracowników, bardzo istotnych przy organizacji wydarzeń kulturalnych i podnoszących prestiż imprezy.

Ważnym zagadnieniem poruszonym przez większość organizatorów, jest potrzeba bliższej współpracy pomiędzy wszystkimi lokalnymi festiwalami filmowymi umożliwiającą wzajemną wymianę doświadczeń i kontaktów. Pewnym ułatwieniem byłoby też wytworzenie u organizatorów dobrej praktyki wpisywania wszystkich swoich działań w miejski kalendarz wydarzeń kulturalnych ze stosownym wyprzedzeniem.

Zdaniem większości rozmówców, miasto Poznań powinno promować się festiwalami filmowymi, które się tutaj odbywają. Mógłby to być główny atut promocji regionu na tle całego kraju, ponieważ – jak wiadomo – dziesiąta muza w obecnych czasach cieszy się największą popularnością.



# ZAKOŃCZENIE

W toku prowadzonych prac jasne stało się dla nas, że Poznań dysponuje wieloma atutami w dziedzinie kultury filmowej i sporo można osiągnąć w tym obszarze, już przy relatywnie niewielkich nakładach, dzięki lepszej koordynacji, integracji wysiłków i efektowi synergii. Kluczem do powodzenia oraz podstawą rozwoju filmowego Poznania powinno być powołanie uczelni filmowej za sprawą rozwinięcia istniejących już struktur edukacyjnych. Powołanie uczelni przyczyni się także w średniej i dłuższej perspektywie do wzmocnienia lokalnej branży filmowej oraz daleko idącego jej rozwoju. Wobec aktualnych ograniczeń budżetowych i oddalenia od warszawskiego centrum produkcyjnego specyfiką twórczości w Poznaniu powinny stać się mniejsze formy: krótkometrażowa fabuła, animacja i dokument. Zamyśl taki dobrze wpisuje się zarówno w profil najważniejszych obecnie w mieście festiwali filmowych, jak i w poznańskie tradycje, do których należy m.in. tworzenie animacji czy krótkich form filmowych.

W dłuższej perspektywie koncentracja na mniejszych formach oraz zdobyte w ten sposób doświadczenie i umiejętności przedstawicieli poszczególnych zawodów filmowych zdolne będą umożliwić harmonijne przejście także do produkcji filmów fabularnych, zwłaszcza przy wykorzystaniu nowych modeli produkcji, warunkowanych rozwojem technologii cyfrowych, czyniących samo wyprodukowanie filmu zdecydowanie łatwiejszym niż wcześniej.

Istotnym narzędziem służącym miastu Poznań do rozwoju branży filmowej jest Poznan Film Commission. Po przeprowadzeniu analizy dotychczasowych działań tej jednostki należałoby wskazać na potrzebę jej wzmocnienia i usamodzielnienia. Miałoby to służyć ułatwieniu wykonywania zadań statutowych PFC oraz upłynnić proces decyzyjny, a także wprowadzić większą swobodę w pozornie prozaicznych kwestiach w rodzaju własnej obsługi księgowej czy prawnej. Taki proces mógłby uczynić z PFC kluczową instytucję kultury filmowej Poznania, kotwiczącą oraz integrującą aktywności w różnych jej dziedzinach i stanowiącej dobry łącznik między środowiskiem a miastem.

Z raportu wynika również, że środowisko filmowe w Poznaniu wymaga bodźców, które posłużą jego integracji i profesjonalizacji. Istotne jest, aby wspierać ów rozwój poprzez różnego typu wydarzenia i inicjatywy kierowane do branży. Ten cel z pewnością mógłby zostać osiągnięty, z jednej strony poprzez konsekwentne rozwijanie podjętych już działań w tej sferze, z drugiej dzięki stworzeniu osobnego bytu operacyjnego. Przykładowym projektem jest pomysł stworzenia Filmowego Klastra Poznańskiego, którego funkcją byłaby integracja wszystkich profesjonalistów zajmujących się tą dziedziną zamieszkałych w Wielkopolsce.

Poznania nie dzieli wiele od stworzenia własnej, lokalnej specyfiki filmowej oraz stania się wzorem oryginalnego, nowatorskiego podejścia w kwestiach filmowej edukacji profesjonalnej (elastyczna „sieciowa” uczelnia), specjalizacji w określonych formach filmowych i uczynienia z nich laboratorium produkcyjnego eksperymentu, uczenia się poprzez praktykę i wykształcenia samowystarczalnego, jeśli idzie o talenty i umiejętności lokalnego środowiska.

Doceniając znaczenie poznańskich festiwali, widzimy je jako część szerszej całości, pragnąc uniknąć cechującą politykę kulturalną wielu samorządów koncentracji

na spektakularnych, lecz krótkotrwałych wydarzeniach. Warto podkreślić, że długotrwałe finansowanie tego typu inicjatyw lub wsparcie organizatorów w znalezieniu stałego sponsora głównego przyczyniłoby się do znacznego rozwoju każdego z festiwali, a przez to istotnie przyczyniłoby się do promocji miasta Poznania. W dużej mierze festiwal filmowy to nie tylko pokaz filmów, ale też wydarzenia, które wspierają lokalną branżę, np. Animator Pro MFFA Animator czy Poznań Industry Days w trakcie Short Waves Festival, oraz działania edukacyjne, np. konferencje naukowe poświęcone dokumentowi podczas MFFD Off Cinema czy warsztaty dla najmłodszych widzów w trakcie MFFMW Ale Kino!. Poprzez inwestycje w obecnie istniejące festiwale może stać się możliwym, że miasto Poznań będzie znane z dopracowanych i przemyślanych projektów kulturalnych, które charakteryzuje profesjonalizm i wieloletnie doświadczenie.

Nie chcemy szafować pojęciem poznańskiego pozytywizmu, niemniej skojarzenia z tą tradycją wielokrotnie nasuwały się w trakcie rozmów oraz myślenia o rozsądnym zaprojektowaniu rozwoju filmowego Poznania. Nie potrzebujemy rewolucji, lecz starannie przemyślanej ewolucji. Potrzebujemy rozsądnych inwestycji w rozwój potencjału już istniejących podmiotów. Potrzebujemy cierpliwej, przeprowadzonej krok po kroku budowy lokalnej branży filmowej i środowiska z kluczową integrującą rolą uczelni filmowej (która będzie także producentem form krótkometrażowych).

Pożegnanie się z obrazkiem dworca Poznań Główny, na który pociągi z Warszawy przywożą operatorów i reżyserów na poznańskie plany reklamowe, zabierając studentów wyruszających po profesjonalną edukację filmową do Łodzi i Warszawy, nie przekracza możliwości Poznania. Potrzebna jest jednak przede wszystkim jasna decyzja co do tego, czy Poznań ma zamiar postawić na rozwój produkcji audiowizualnej w mieście czy też nie. W przypadku odpowiedzi pozytywnej istotny będzie kilkuletni precyzyjny plan rozwoju, wraz z określeniem celów częściowych i kryteriów ich weryfikacji, a następnie konsekwentne jego realizowanie.

### **Na podstawie wniosków z raportu rekomendować możemy następujące działania:**

- stopniowe tworzenie w Poznaniu uczelni filmowej na bazie istniejących placówek. Konieczne jest z pewnością spotkanie na poziomie rektorów bądź dziekanów, określenie szczegółowych warunków i kalkulacja kosztów;
- zwiększenie budżetu PFC przynajmniej do średniego poziomu polskich regionalnych funduszy filmowych, co w praktyce oznacza zwiększenie aktualnego budżetu mniej więcej o połowę. W chwili obecnej PFC ma najniższy budżet na wsparcie produkcji ze wszystkich regionalnych funduszy filmowych w Polsce;
- utworzenie specjalnego funduszu pozostającego w dyspozycji PFC, wspierającego produkcje studenckie nowej „sieciowej” uczelni filmowej, powstające w ewentualnych koprodukcjach z lokalnym środowiskiem producenckim;

- nawiązanie współpracy pomiędzy Poznan Film Commission oraz Regionalnym Funduszem Filmowym Poznań z Urzędem Marszałkowskim, zwłaszcza w aspekcie daleko idącego rozszerzenia bazy lokalizacji oraz rozmów o połączeniu funduszy na wsparcie produkcji i innych działań w obszarze filmu;
- prowadzenie dalszych konsultacji społecznych z lokalnym środowiskiem producenckim na temat mechanizmów selekcji i finansowania projektów z regionalnego funduszu filmowego oraz rozwoju inicjatyw wspierających integrację i profesjonalizację branży filmowej w Poznaniu; temu może posłużyć uruchomienie osobnego bytu np. Klastra filmowego;
- wzmocnienie potencjału istniejących już podmiotów reprezentujących sektor filmowy w Poznaniu, poprzez stworzenie korzystnych warunków do ich rozwoju (stabilizacja zatrudnienia pracowników, długofalowe finansowanie);
- powołanie, np. przy Poznan Film Commission, trzy- lub czteroosobowej grupy pełniącej rolę łącznika środowiska z władzami miasta, w której, wybierani na roczne kadencje, znaleźliby się przedstawiciele bądź przedstawicielki producentów, operatorów kin, instytucji edukacyjnych i festiwali filmowych;
- organizowanie stałych, kwartalnych spotkań przedstawicieli branży przy okazji projekcji dorobku poszczególnych podmiotów z ostatnich trzech miesięcy;
- wsparcie poznańskich kin poprzez współfinansowanie działań promocyjnych w lokalnych mediach;
- stworzenie trwałych mechanizmów współpracy między podmiotami organizującymi festiwale filmowe oraz miastem Poznań na polu komunikacji i promocji;
- zwiększenie finansowania istniejących festiwali, zwłaszcza w trybie wieloletnim; umożliwienie współpracy z Konsorcjum Marki Poznań oraz pomoc w pozyskaniu sponsorów przez przedstawicieli władz samorządowych;
- oparcie specyfiki filmowego Poznania na krótkim metrażu, animacji, dokumencie i filmie dla dzieci jako formach wpisanych w tradycje kultury filmowej miasta oraz związanych z wiodącymi festiwalami odbywającymi się aktualnie w mieście.

## **Kultura filmowa w Poznaniu. Stan aktualny oraz perspektywy rozwoju**

**Raport został przygotowany przez Fundację Edukacji Kulturalnej Ad Arte na zlecenie Estrady Poznańskiej i Poznan Film Commission.**

© Estrada Poznańska

© Fundacja Edukacji Kulturalnej Ad Arte

**Zespół redakcyjny:** Marcin Adamczak, Aleksandra Gwiazda, Emilia Mazik, Szymon Stemplewski, Monika Wójtowicz

**Korekta:** Elżbieta Gola

**Opracowanie graficzne i skład:** Adam Romel

**Złożono krojem pisma:** GT Pressura

**Druk cyfrowy i oprawa:** STI-Poligrafia

**Nakład:** 110 egzemplarzy

**Wydanie pierwsze, Poznań 2016**









