

# Olga Bobrowska

---

## Prawo niszy : festiwal filmowy jako element polityki kulturalnej i bezpieczeństwa na przykładzie "86" Festiwal Filmu i Urbanistyki (Slawutycz, Ukraina)

---

Kultura Bezpieczeństwa. Nauka-Praktyka-Refleksje nr 16, 52-60

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PRAWO NISZY.  
FESTIWAL FILMOWY JAKO ELEMENT POLITYKI KULTURALNEJ I BEZPIECZEŃSTWA NA PRZYKŁADZIE „86” FESTIWAL FILMU I URBANISTYKI (SLAWUTYCZ, UKRAINA)

**THE RULE OF NICHE.  
FILM FESTIVAL AS AN ELEMENT OF CULTURAL AND SECURITY POLITICS BY THE EXAMPLE OF „86” FESTIVAL OF FILM AND URBANISM (SLAVUTYCH, UKRAINE)**

Olga Bobrowska

**Abstrakt**

Artykuł przedstawia problemy organizacji przedsięwzięcia kulturalnego w warunkach niepokoju politycznego i ekonomicznego na przykładzie festiwalu filmu i urbanistyki „86”, którego pierwsza edycja odbyła się w kwietniu 2014 roku w Sławutyczu. Podstawowe problemy wszystkich organizatorów imprez kulturalnych wywodzących się z trzeciego sektora wiążą się z pozyskaniem środków finansowych na realizację wydarzenia, możliwościami oferowanymi przez system dotacji i grantów, zakotwiczenia w lokalnej strukturze, a także opracowania koncepcji programowej, która pozostawałaby w zgodzie z misją krzewienia kultury i edukacji. Problemy te jawią się jako szczególnie trudne do przezwyciężenia w sytuacji konfliktu politycznego eskalującego do poziomu wojny.

**Słowa kluczowe**

festiwal filmowy, Euromajdan, Sławutycz, trzeci sektor

**Key words**

film festival, Euromaidan, Slavutych, voluntary sector

W czasach zamętu, politycznych i gospodarczych przesileń, w kulturze, rozumianej jako obszar życia społecznego, uwidaczniają się bolączki lokalnej, narodowej i globalnej polityki. Sytuacja zmniejszania wydatków na kulturę i ochronę dziedzictwa narodowego w państwowych oraz samorządowych budżetach w obliczu polityki „zaciskania pasa” wydaje się zjawiskiem nieuchronnym, jakkolwiek niosącym zagrożenia związane z obni-

zeniem potencjału kapitału ludzkiego czy dewaluacją znaczenia podejmowania i uczestnictwa w działaniach kulturalnych. Problemy systemowe społecznego funkcjonowania kultury obejmujące modele finansowania i dystrybucję środków, choć znaczące i niezwykle interesujące (szczególnie w kontekście ustrojowych transformacji krajów środkowo i wschodnioeuropejskich, jak i modernizacji struktur w duchu polityki Unii Europejskiej), pozostają niejako niewidoczne dla uczestników kultury. O ile nadmiernie rozbudowana biurokracja czy niejasność kryteriów częstokroć doprowadzają do silnych antagonizmów pomiędzy beneficjentami a grantodawcami, to w przestrzeni publicznej obie strony unikają ujawniania konfliktów tak, aby realizowane przedsięwzięcie kulturalne czy dzieło artystyczne nie niosło balastu quasi politycznej awantury.

Kultura staje się jednym z pierwszoplanowych uczestników gry politycznej w sytuacjach wysokiego społecznego napięcia i pozostaje w tej roli w społecznej sytuacji posttraumatycznej. Wtedy też nierzadko decyzje artystyczne i programowe nabierają znaczenia deklaracji politycznych niezwiązanych z wartościami artystycznymi<sup>1</sup>. Podporządkowanie produkcji kultury linii polityki czy dyplomacji kulturalnej zostaje przez odbiorcę natychmiast dostrzeżone, a tego rodzaju zmiany jakościowe są przez niego odbierane w sposób bezpośredni. Przybliżenie organizacji festiwalu filmowego (źródła finansowania, logistyka, ale także charakterystyka programu artystycznego) realizowanego w miejscu newralgicznym z uwagi na geopolitykę, może okazać się tematem frapującym zarówno z perspektywy kulturoznawczej, jak i politologicznej. Szczególnie interesujący wydaje się przykład „86” Festiwalu Filmu i Urbanistyki, który odbył się po raz pierwszy w dn. 24-26 kwietnia 2014 roku w Sławutyczu (północna Ukraina)<sup>2</sup>.

Sztuka filmowa ze względu na skalę oddziaływania (zarówno w wymiarze masowego odbioru, jak i kognitywnej zdolności widza do identyfikacji z filmową rzeczywistością) od początku istnienia kinematografu uznawana była za medium o znaczącym potencjale edukacyjnym oraz indoktrynacyjnym. W swej ponad stuletniej historii kino wielokrotnie funkcjonowało jako trybuna rozlicznych ideologii stając się nieodłącznym elementem politycznych kampanii propagandowych. Definicje propagandy powstałe na gruncie kulturoznawstwa i politologii łączy brak precyzyjnego określenia granic aktywności określanej tym mianem. Jest zatem ona rozumiana jako: „(...) deklaracje polityczne lub fakty najczęściej natury politycznej, której prawdziwy cel pozostaje odmienny od celu widocznego”<sup>3</sup>, „zestaw metod stosowanych przez zorganizowaną grupę, która pragnie włączyć na zasa-

1 Warto w tym kontekście wspomnieć np. decyzję Rady Ministrów Rzeczypospolitej Polskiej z dn. 23. 07. 2014 o odwołaniu przeprowadzenia Roku Polski w Rosji w 2015 r. i odwołaniu Programu Ministra „Rosja 2015 - Promesa”, w którym po pierwszym naborze 87 polskich instytucji kulturalnych miało otrzymać dofinansowanie na realizację projektów promujących polską kulturę w Rosji. Tak odwoływanie ministerialnych konkursów, jak i ich ogłaszanie siłą rzeczy wyznacza kierunki zainteresowań organizatorów życia kulturalnego.

2 Naturalnie festiwali filmowych odbywających się w newralgicznych punktach Europy jest dużo więcej, warto choćby przywołać 20-letni i niezwykle prestiżowy Sarajewo Film Festival; Cinema Perpetuum Mobile Festival z Mińska poświęcony kinu eksperymentalnemu czy festiwal filmów animowanych Anibar (Peja, Kosowo).

3 The Penguin Political Dictionary, Penguin, London 1957, [w:] Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present, N. J. Cull, D. Culbert, D. Welch (red.), ABC-Clio, Santa Barbara 2003, s. 317.

dzie aktywnej lub pasywnej w swoją działalność masy zjednoczone psychologicznie dzięki psychologicznym manipulacjom, by w rezultacie inkorporować je w obręb organizacji”<sup>4</sup>, „najczęściej zorganizowane rozprzestrzenianie idei, informacji lub plotek, zaprojektowane tak, aby promować lub zniszczyć instytucję, ruchy etc.”<sup>5</sup> czy też jak chciałby Jacques Derrida „Wszystko jest propagandą”. Jednocześnie teoretycy tacy jak William Albig, Harold D. Laswell, Lindley Fraser czy David Culbert sytuowali definicje propagandy w opozycji lub w bliskiej relacji ze sztukami przedstawiającymi, performatywnymi, wreszcie z mediami i sztuką reklamy. Pobieźny rzut oka na historię kina potwierdza bliskie i nierzadko niebezpieczne związki pomiędzy X Muzą a aktywnością ideologiczną. Wydaje się, że najjaskrawszy przykład zespolenia propagandy i sztuki filmowej stanowi kinematografia III Rzeszy na czele z filmami Leni Riefenstahl, klasykami kina dokumentalnego, które zrewolucjonizowały język filmowy pozostając jednocześnie świadectwem totalnej dominacji ideologii. Skuteczność propagandy leży bowiem w jej zdolności do eskapizmu, jednoczesnej gloryfikacji konkretnych konstrukcji światopoglądowych i przeniesienia ich w rejestry znane widzom z życia codziennego.

Blizniakiem propagandy jest zaś cenzura (jak stwierdził Walter Lippmann „Bez pewnej formy cenzury, propaganda w sensie stricte tego słowa jest niemożliwa. Aby uprawiać propagandę musi znaleźć się pewna bariera pomiędzy publiką a wydarzeniem.”<sup>6</sup>), którą w ślad za Anną Misiak określać można jako „(...) zjawisko społecznie i politycznie uwarunkowane, oparte nie tylko na stosunkach władzy, ale także na skomplikowanej siatce wpływów społecznych, zjawisko często produktywne (w sensie pozytywnym lub negatywnym), a nie tylko instytucja zakazu”<sup>7</sup>. Schematy cenzury zarówno o charakterze prewencyjnym, jak i represyjnym wyznaczane są poprzez regulacje rządowe, werdykty w procesach sądowych, działania producentów i dystrybutorów, a także działalność zewnętrznych grup nacisku. Propaganda i cenzura mogą pozostawać ze sobą w stosunku komplementarnym, a w sytuacji ucisku społecznego znacząco zawężać horyzont swobody artystycznej wypowiedzi. Dlatego też historycy kina z dużą uwagą śledzą zaangażowane społecznie trendy filmowe, które antycypują lub komentują (na bieżąco czy też z dystansu czasowego) momenty kryzysowe. Dość wspomnieć o wpływie filmów takich jak „Żołnierz” („Le petit soldat”, 1963, reż. Jean-Luc Godard) czy „Bitwa o Algier” („La battaglia di Algeri”, 1966, reż. Gillo Pontecorvo) na uczestników paryskiego Maja 1968, znaczenie wczesnej twórczości „pokolenia bez ojców” (m. in. Volker Schlöndorff i Reiner Werner Fassbinder) na potrzebę przerwania powojennej zмовy milczenia w RFN czy zjawiska blaxploitation na rewolucyjne ruchy afroamerykańskie lat siedemdziesiątych XX

4 J. Ellul, *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*, Knopf, Nowy Jork 1965, s. 61.

5 *The New Penguin English Dictionary*, Penguin, London 2000, [w:] *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*, N. J. Cull, D. Culbert, D. Welch (red.), ABC-Clio, Santa Barbara 2003, s. 323.

6 W. Lippmann, *Public Opinion*, Filiquarian Publishing, Minneapolis 2007, s. 44.

7 A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*. Analiza socjologiczna, Universitas, Kraków 2006, s. 17.

wieku. Rozgłos, a w konsekwencji potencjał oddziaływania na odbiorców, jaki zyskały przywołane powyżej zjawiska nie byłby możliwe bez opiniotwórczego wpływu festiwalu filmowych (w szerszej perspektywie także klubów filmowych), instytucji weryfikujących rozwój kultury filmowej.

W zdecentralizowanym modelu produkcji kultury organizacją festiwalu zajmują się najczęściej instytucje trzeciego sektora (organizacje pozarządowe i instytucje działające na zasadach non-profit) przy udziale jednostek budżetowych jako grantodawców, sponsorów komercyjnych oraz partnerów barterowych. Festiwal filmowy rozumiany jest przez tego typu organizatorów jako misja, która w swej esencji odwołuje się do artykułu 22 „Powszechnej deklaracji praw człowieka” mówiącym o prawie każdego członka społeczności „do urzeczywistniania – poprzez wysiłek narodowy i współpracę międzynarodową oraz zgodnie z organizacją i zasobami każdego Państwa - swych praw gospodarczych, społecznych i kulturalnych, niezbędnych dla jego godności i swobodnego rozwoju jego osobowości”. Festiwal filmowy, rozumiany jako przejaw misji społecznej, ma charakter działania z pogranicza edukacji i rozrywki. Z jednej więc strony święto filmowe staje się elementem działań edukacyjnych dzięki krzewieniu zasad krytycznego odbioru dzieła filmowego, prezentacji historycznych retrospektyw, spotkań z twórcami i dyskusji panelowych, często także możliwością wzięcia udziału w praktycznych warsztatach filmowych. Tego typu aktywność wpisuje się w definicję edukacji stawianą przez Wojciecha Kojsa: „Edukacja jest jednak nie tylko procesem ułatwionego i uproszczonego, pośredniego i bezpośredniego nawiązywania więzi ze społeczeństwem. Jest także wytworem życia społecznego, istotnym faktem kulturowym, wymagającym poznania, powodującym, iż potrzeba uczenia (się) staje się potrzebą edukacji i poznawania edukacji”<sup>8</sup>. Jednocześnie jednak festiwal spełnia głęboko zakorzenioną w człowieku potrzebę zabawy, przejścia z życia „zwykłego” w sferę tymczasowości usankcjonowaną przez realizację potrzeb ducha – „Wszyscy badacze kładą nacisk na bezinteresowny charakter zabawy. To coś, co nie jest >>zwyčajnym życiem<< znajduje się poza procesem bezpośredniego zaspokajania konieczności i żądz, a nawet proces ów przerywa. (...) [Zabawa – dop. O.B.] Upiększa życie, uzupełnia je i w tej właśnie mierze jest niezbędna – niezbędna jako funkcja biologiczna dla poszczególnej osoby i niezbędna dla społeczeństwa z uwagi na zawarty w niej sens, ze względu na swoje znaczenie, na wartość wyrazu i z uwagi na związki duchowe i społeczne, które tworzy: słowem jako funkcja kulturalna.”<sup>9</sup>

Jak zauważa Dorota Ilczuk „Trzeci sektor w Europie Środkowo-Wschodniej jest – w badaniach międzynarodowych – definiowany jako prokulturalny. (...) taki profil trzeciego

8 W. Kojs, O edukacji i jej priorytetach, [w:] Edukacja narodowym priorytetem. Księga jubileuszowa w 85. rocznicę urodzin profesora Czesława Kupisiewicza, Sosnowiec 2009, s. 137, za: G. Habiger-Pipska, Wpływ edukacji społeczeństwa na bezpieczeństwo państwa, [w:] Bezpieczeństwo RP. Historia – ekonomia – polityka. Studia z zakresu bezpieczeństwa państwa, Andrzej Żebrowski, Andrzej Jaeschke, Robert Klaczyński (red.), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013, s. 148.

9 J. Huizinga, Homo ludens – zabawa jako źródło kultury, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Altheia, Warszawa 2010, s. 22.

sektora w nowych demokracjach europejskich jest w znacznym stopniu wynikiem starego komunistycznego porządku. Wtedy bowiem kultura – choć objęta supermecenatem państwa – była tą dziedziną, w której tolerowano przejawy autonomii i samo-organizacji<sup>10</sup>. Jednocześnie dostrzegalny jest relatywnie niski stan wykorzystywania możliwości trzeciego sektora w krajach postkomunistycznych. Trzeci sektor działa bowiem sprawnie tam, gdzie notuje się wysoki poziom zaufania społecznego, a więc społeczeństwo obywatelskie ma szansę nie tylko na poprawne funkcjonowanie, ale także na kreatywny rozwój. Jest to zaś możliwe w warunkach ustabilizowanego poczucia bezpieczeństwa narodowego.

Ukraiński festiwal został zorganizowany przez organizację non-profit „86” i zarządzany jest przez ludzi młodych<sup>11</sup>. Są to dobrze wykształceni mieszkańcy stolicy, sprawnie posługujący się językiem angielskim, często podróżujący po krajach zachodnich, posiadający wysoką znajomość nowoczesnych technologii. Organizatorzy posiadają bogate doświadczenie w działalności na rzecz aktywizmu społecznego. W 2014 roku uczestniczyli w protestach Euromajdanu, lecz ich działalność kulturalna i społeczna (związana z promocją kina dokumentalnego oraz przeciwdziałaniem dyskryminacji ze względu na płeć, pochodzenie itp.) rozpoczęła się już kilka lat wcześniej. Organizatorzy z Ukrainy zwracają się do publiczności, którą można podzielić na dwie zasadnicze grupy: 1. mieszkańcy dużych miast zainteresowani kulturą alternatywną, 2. lokalni mieszkańcy poszukujący inteligentnej rozrywki. Zgodnie z duchem misji społecznej organizatorzy przyznają bowiem każdemu członkowi społeczności prawo do realizacji potrzeby dostępu do kultury niezależnej, rozpoznania niszy i wyrobienia sobie na jej temat własnej opinii. Wyznaczniki takie jak legalny status organizatora oraz określona grupa docelowa są konstytutywne dla sposobu funkcjonowania festiwalu tak na poziomie lokalnym, krajowym, jak i w ramach międzynarodowych partnerstw.

Pierwsza edycja festiwalu „86” odbyła się w kwietniu 2014 roku. Data ta została wybrana nieprzypadkowo, bowiem Sławutycz to najmłodsze ukraińskie miasto, zbudowane w 1986 roku po eksplozji w elektrowni jądrowej w Czarnobylu (odległość od Sławutycza – 50 km) dla ewakuowanych z Czarnobyla i Prypeci pracowników. W budowę miasta włączyły się radzieckie republiki Armenii, Azerbejdżanu, Estonii, Gruzji, Łotwy, Litwy, Rosji i Ukrainy. Obecnie miasto liczy ok. 25 tysięcy obywateli, wśród nich wielu pracowników elektrowni pochodzących z różnych stron Związku Radzieckiego. Organizatorzy festiwalu zainteresowali się Sławutyczem m.in. ze względu na jego unikalną architekturę opisywaną przez Nadię Parfan jako „idealną miejską utopię epoki sowieckiej”<sup>12</sup>. Centralny

10 D. Ilczuk, *Polityka kulturalna w społeczeństwie obywatelskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Narodowe Centrum Nauki, Kraków 2002, s. 29. Badaczka podkreśla jednak ograniczoną adekwatność badań i wniosków przeprowadzonych przez naukowców z Uniwersytetu Johns Hopkinsa (Baltimore) w ramach „Międzynarodowego Programu Badań Porównawczych Sektora Nonprofit”, które przywołuje. „Trzeba jednak podkreślić, że przedstawiona sytuacja, wraz z jej uzasadnieniem, odnosi się do czterech zbadanych krajów postkomunistycznych [są to Republika Czeska, Słowacja, Węgry, Rumunia – dop. O.B.]”.

11 Założycielami festiwalu „86” są Illia Gładshtein (idea, program) i Nadia Parfan (idea, program, PR, finanse) urodzeni w latach osiemdziesiątych.

12 Wywiad z Nadią Parfan, 27. 04. 2014, Sławutycz, nagranie w posiadaniu autorki.

plac, gdzie znajduje się dom kultury goszczący festiwal, a także urząd miasta i memoriał poświęcony ofiarom eksplozji w Czarnobylu, otaczają dzielnice, których nazwy i architektura wraz z ornamentyką odwołują się do specyficznych rysów kulturowych konkretnych republik-darczyńców. Sławutycz nie oferuje mieszkańcom rozrywek kulturalnych innych niż cykliczny program domu kultury oraz ekspozycja w miejskim muzeum poświęconym historii Czarnobyla i budowie Sławutycza. Aktywizacja lokalnej społeczności stała się głównym celem organizatorów, których ekipa (poza wolontariuszami) w całości pochodzi z Kijowa.

W naturalny więc sposób koncepcja programowa odwoływała się do zdarzenia determinującego zbiorową pamięć lokalnej społeczności, jednocześnie z szacunkiem podkreślając dystans czasu i miejsca – „>> Miasto Bez Przeszłości<< dostarcza nowego punktu widzenia na 1986, zarówno jako na rok wielkiego końca, jak i na rok wspaniałego początku. >>86<< Festiwal Filmu i Urbanizmu to próba wyjścia z Zony. Poszukujemy nowych perspektyw i niespodziewanych poglądów na Czarnobyl. Opuściliśmy wygodną przestrzeń i zostawiamy za sobą megalopolis. (...) Nasz program jest zainspirowany lokalnym kontekstem: przestrzenią Sławutycza, która zachęca do urbanistycznej refleksji; widowiskowa natura Polesia i bliskość Elektrowni sprawiają, że człowiek zaczyna myśleć w kategoriach ekologii.”<sup>13</sup>

Kluczem do programu pierwszej edycji „86” stała się szeroko rozumiana kategoria miasta, zarówno jako przestrzeni lokalnej związanej z małymi społecznościami, jak i szczególnej przestrzeni zewnętrznej. Przyjęta przez pomysłodawców globalna perspektywa sprawiła, że publiczność zgromadzona w sali kinowej w Sławutyczu poprzez pełnometrażowe filmy dokumentalne uzyskała akces do codziennej rzeczywistości getta w Baltimore („12 O’Clock Boys”, 2013, reż. Lofty Nathan), ubogiej ulicy handlowej w Mexico City („Lopez Street”, 2013, reż. Gerardo Barroso Alcalá, Lisa Tillinger) czy tzw. „Farmy”, jednej z najsłynniejszych hipisowskich komun („American Commune”, 2012, reż. Rena i Nadine Mundo). W analizie tych przestrzeni przydatna wydaje się kategoria heterotopii wprowadzona przez Michele Foucaulta, którą objaśnia Dariusz Czaja: „Heterotopia znajduje się w pół drogi między oswojonym i znanym miejscem rzeczywistym (topos) a miejscem pozbawionym realnej przestrzeni, istniejącym jako byt wyobrażony, pomyślany (ou-topos). Heterotopia jest, ale istnieje inaczej niż miejsca rutynowo dostępne, odwiedzane i doświadczane. Funkcjonuje jako byt inny, osobny, wyróżniony. (...) Jest koncesjonowanym przez kulturę wyjątkiem od reguły”<sup>14</sup>. Wśród przykładów heterotopii Foucault wymieniał kina, teatry, przede wszystkim zaś cmentarze, a zatem miejsca, w których nie tylko zestawione zostają przestrzenie przynależne do różnych porządków rzeczywistości, ale także takie, w których dochodzi do zawieszenia naturalnego wymiaru czasu. Dzięki konkretnym decyzjom programowym odbiorcze doświadczenie multiplikacji pojęcia lokalności wyzwolone zostało w Sławutyczu – miejscu, w którym przeszłość i pamięć determinowane są poprzez katastrofę i poczucie

13 Ilja Gladshstein, Nadia Parfan, Out of Zone, 86 Festival of Film and Urbanism, katalog 2014.

14 D. Czaja, Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje, [w:] Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria, Dariusz Czaja (red.), Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013, s. 14.

zbiorowej traumy.

Świadomość silnego indoktrynacyjnego potencjału sztuki filmowej oraz intelektualnej utopii, jaką jest przekonanie o neutralności ideologicznej aparatu kinematograficznego, jest niezmiernie wysoka wśród młodych, dobrze wykształconych, prozachodnich ukraińskich aktywistów. Pamięć o zależności Ukrainy od Związku Radzieckiego i doświadczenie zrywów wolnościowych z lat 2004 (Pomarańczowa Rewolucja) i 2014 (Euromajdan) wpływa na obiektywizację modelu programowania imprezy filmowej, w którym dominuje podejście refleksyjne skłaniające się ku wieloaspektowości w naświetlaniu problemów oraz zasada pluralizmu ideologicznego. Program festiwalu „86” odsłania paradoksy współczesnej kultury miejskiej akcentując motywy narastającego rozwarstwienia społecznego w obrębie dynamicznie rozwijającej się cywilizacji, której dostępność pozostaje przywilejem nielicznych. Z drugiej strony również kulisy organizacji festiwalu znakomicie ilustrują paradoksalny charakter obszaru, w którym przecina się współczesna ukraińska polityka i produkcja kulturalna.

Okres przygotowań i okres realizacji pierwszej edycji festiwalu „86” różnią się od siebie diametralnie, przynależą wręcz do zupełnie innych porządków. Tzw. „preprodukcja” małego festiwalu zajmuje 6 – 8 miesięcy i polega na równoległym tworzeniu koncepcji programowej oraz pozyskiwaniu środków finansowych. Niezależnie od lokalizacji wydarzenia, organizatorzy niszowych imprez nie liczą na wsparcie sponsorskie podmiotów komercyjnych, lecz na granty dystrybuowane przez instytucje publiczne oraz potężne, często transnarodowe, fundacje powołane specjalnie w tych celach. Wstępny etap przygotowań do realizacji festiwalu „86” miał miejsce w przededniu wydarzeń na Euromajdanie. Inercja ukraińskich instytucji publicznych (w tym przede wszystkim Ministerstwa Kultury), które nie prowadziły otwartych programów wspierających niezależne przedsięwzięcia kulturalne sprawiła, że organizatorzy „86” poszukiwali środków finansowych na realizację festiwalu u innych grantodawców. Głównymi źródłami finansowania pierwszej edycji „86” były Ambasada Stanów Zjednoczonych w Ukrainie oraz Fundacja Rinata Achmetowa, czyli instytucje reprezentujące znacząco odmienne strategie polityczne w obliczu wydarzeń, jakie zaistniały w Kijowie w listopadzie 2013 roku i w przeciągu kilku miesięcy eskalowały do poziomu wojny domowej na wschodzie i wojny hybrydowej z Federacją Rosyjską. Podczas gdy wsparcie amerykańskie dla ruchów prodemokratycznych i oddolnych inicjatyw obywatelskich na Ukrainie nie wzbudza żadnego zaskoczenia, a tematem debaty jest jedynie stopień formalnego zaangażowania oficjalnych struktur USA w Euromajdan, to mariaż „86” z Fundacją Achmetowa wydawać się może zastanawiający. Rinat Achmetow, oligarcha z Doniecka i zdecydowany zwolennik Wiktora Janukowycza, dopiero w maju 2014 roku (przed wyborami prezydenckimi) opowiedział się po stronie nowego rządu w Kijowie i zdecydowanie potępił ruchy separatystyczne. Dla organizatorów „86” sięgnięcie po wsparcie Fundacji Rinata Achmetowa oznaczało z jednej strony kompromis moralny, z drugiej zaś inaugurację nowego modelu redystrybucji dóbr na cele kulturalne bez konieczności podejmowania kompromisów programowych, które



wchodziłyby w ten sposób w obszary cenzury lub propagandy. Środki pozyskane dzięki akceptacji przez Fundację propozycji przedstawionej w otwartym konkursie rozdysponowali w zgodzie z misją „86”. Dotację dla festiwalu firmowała Olesia Ostrowska, obecna wiceminister kultury w rządzie Arsenija Jaceniuka oraz kandydatka Euromajdanu na stanowisko ministra, które ostatecznie przypadło w udziale Jewhenowi Nyszczukowi, wodzirejowi rewolucyjnej sceny w Kijowie i zarazem mainstreamowemu aktorowi.

Trzecim istotnym źródłem finansowania festiwalu, które jednocześnie zagwarantowało przedsięwzięciu integralność, był Urząd Miasta Sławutycz reprezentowany przez burmistrza Władimira Udowyczenko. Polityk ten, który już od wielu lat zasiada w prezydialnym fotelu, wystąpił z prezydenckiej Partii Regionów po wydarzeniach 30 listopada<sup>15</sup>. Kolejnym paradoksem produkcji kultury na Ukrainie jest wyjątkowa i owocna współpraca lokalnego polityka o określonej przynależności partyjnej z kijowskimi demokratami. Zaangażowanie miasta w realizację festiwalu widać było szczególnie wyraźnie podczas samego wydarzenia – to w murach urzędu miejskiego mieściło się biuro festiwalowe, publiczny dom kultury stał się festiwalowym centrum, a zaproszeni goście (poza Ukraińcami byli to twórcy filmowi i organizatorzy festiwali z USA, Francji, Białorusi, Polski) stołowali się w położonej w centrum miasta szkole podstawowej.

Zabezpieczenie finansowe projektu na każdym etapie (preprodukcji, produkcji, rozliczenia i ewaluacji) jest najtrudniejszym wyzwaniem stającym przed organizatorami imprez kulturalnych. Opóźnienia transferów kolejnych transz dotacji są normą we współczesnych europejskich systemach produkcji kultury. Zaogniona sytuacja polityczna wyzwoliła ogromne skoki wartości hrywny (szczególnie w lutym i marcu 2014), co w połączeniu z opieszałością przekazywania dotacji zmieniało wartość budżetu festiwalu na przestrzeni miesięcy. Z tym najtrudniejszym problemem logistycznym twórcy „86” musieli skonfrontować się w momencie dramatycznych wydarzeń politycznych bezpośrednio rzutujących na poczucie bezpieczeństwa w mieście i kraju, a także na ich życie prywatne. Choć organizatorzy przyznają<sup>16</sup>, że myśl o odwołaniu festiwalu wielokrotnie przychodziła im do głowy, to nie zdecydowali się oni na ten krok ze względu na specyficzny, niejako terapeutyczny charakter pracy, nakazujący oderwanie się od mediów, portali społecznościowych i wydarzeń na ulicy, a kierujący w stronę określania najbardziej skutecznych metod stworzenia przestrzeni spotkania i komunikacji pomiędzy różnymi członkami społeczeństwa.

15 „Gazeta Lviv On-line”, Мєр Славутича, який вийшов з ПР, не пустив до міста „Бєркут” [Burmistrz Sławutycz, który odszedł z PR, nie pozwolił na wjazd „Berkutu” do miasta], <http://www.gazeta.lviv.ua/news/2014/01/29/22092>, (29.01.2014).

16 Wywiad z Nadią Parfan, 27. 04. 2014, Sławutycz, nagranie w posiadaniu autorki.

## Bibliografia

- CZAJA D., Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje, [w:] Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria, D. Czaja (red.), Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.
- ELLUL J., Propaganda: The Formation of Men's Attitudes, Knopf, Nowy Jork 1965.
- Gazeta Lviv On-line, Мер Славутича, який вийшов з ПР, не пустив до міста „Беркут” [Burmistrz Sławutycza, który odszedł z PR, nie pozwolił na wjazd „Berkutu” do miasta], <http://www.gazeta.lviv.ua/news/2014/01/29/22092>, (29.01.2014).
- GLADSHTEIN I., PARFAN N., Out of Zone, 86 Festival of Film and Urbanism, katalog 2014.
- HABIGER-PIPSKA G., Wpływ edukacji społeczeństwa na bezpieczeństwo państwa, [w:] Bezpieczeństwo RP. Historia – ekonomia – polityka. Studia z zakresu bezpieczeństwa państwa, Andrzej Żebrowski, Andrzej Jaeschke, Robert Kłaczyński (red.), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków.
- HUIZINGA J., Homo ludens – zabawa jako źródło kultury, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Altheia, Warszawa 2010, s. 22.
- ILCZUK D., Polityka kulturalna w społeczeństwie obywatelskim, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Narodowe Centrum Nauki, Kraków 2002.
- KOJS W., O edukacji i jej priorytetach, [w:] Edukacja narodowym priorytetem. Księga jubileuszowa w 85. rocznicę urodzin profesora Czesława Kupisiewicza, Sosnowiec 2009.
- LIPPMANN W., Public Opinion, Filiquarian Publishing, Minneapolis 2007.
- MISIAK A., Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna, Universitas, Kraków 2006.
- The New Penguin English Dictionary, Penguin, London 2000.
- The Penguin Political Dictionary, Penguin, London 1957.
- Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present, N. J. Cull, D. Culbert, D. Welch (red.), ABC-Clio, Santa Barbara 2003.
- Wywiad z Nadią Parfan, 27. 04. 2014, Sławutycz, nagranie w posiadaniu autorki.

Olga BOBROWSKA

Doktorantka filmoznawstwa (Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ) przygotowująca rozprawę na temat klasycznego chińskiego filmu animowanego (1957 – 1989) pod kierunkiem prof. Alicji Helman. Autorka artykułów poświęconych kinu chińskiemu oraz filmowi animowanemu. Dyrektor polsko-słoweńskiego festiwalu animacji stop motion StopTrik International Film Festival. [olga.bielanska@gmail.com](mailto:olga.bielanska@gmail.com)