

Jakub Zawodniak

ORCID: 0009-0004-4130-2942

Uniwersytet Łódzki

Zacieśnianie więzi. Realizacja założeń *audience development* przez Azjatycki Festiwal Filmowy „Pięć Smaków”

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.11>

Tightening bonds. The fourth phase of the development of film festivals and audience development — the case of Five Flavours Asian Film Festival

Abstract

The COVID-19 pandemic has fundamentally redefined the way film festivals operate. The article frames these recent changes in the logic of earlier and broader trends. Using the concept of the fourth phase of development of film festivals and the notion of audience development, the author describes the case of the Five Flavours Asian Film Festival and analyses the types of initiatives implemented by the festival organizers. In the final part of the article, the author presents the results of a study conducted on Facebook group dedicated to fans of the festival.

Keywords

Five Flavours Asian Film Festival, the fourth phase of development of film festivals, audience development

O zjawisku festiwali filmowych zwykło się myśleć z perspektywy miejsca (jak robi to chociażby Marcin Adamczak, kategoryzując je jako typowo europejskie, stanowiące podsystem względem hegemonii hollywoodzkiej¹, czy skupiająca się w swoim popularyzatorskim ujęciu na specyfice poszczególnych

1 M. Adamczak, *Kapitały przemysłu filmowego: Hollywood, Europa, Chiny*, Warszawa 2019.

miast Ewa Szponar²) i czasu (za przykład niech posłuży decyzja organizatorów o przeniesieniu Berlinale, tak aby poprzedzało Cannes, oraz, ogólnie rzecz biorąc, efekt sieciowy opisywany przez Thomasa Elsaessera³), ale dziś koncepcje te wydają się już niewystarczające. W artykule tym mam zamiar przyrzeć się formom aktywności towarzyszących współczesnym festiwalom filmowym, które zmuszają nas do zrewidowania ukształtowanych ram pojęciowych i przejścia do myślenia o tych wydarzeniach w kategoriach ciągłości i sekwencyjności praktyk. Festiwale należy zacząć postrzegać nie przez pryzmat interwału (impreza odbywająca się, najczęściej, rokrocznie) bądź efemeryczności (karnawałowy charakter, przełamanie rutyny codzienności), lecz jako instytucje kultury, które, podejmując działania kuratorskie, starają się programować stałą ofertę dla swoich odbiorców i odbiorczyń.

Tego rodzaju politykę realizuje Azjatycki Festiwal Filmowy „Pięć Smaków”, będący — w moim przekonaniu — egzemplifikacją przemian zachodzących w globalnej ekonomii kina na polskim gruncie. Organizującą tę imprezę Fundacja Sztuki Arteria proponuje swojej publiczności zróżnicowane materiały edukacyjno-popularyzatorskie, takie jak serie warsztatów, podcast czy wchodzące w dialog z ofertą repertuarową eksploatowaną na różnych polach dystrybucji publikacje naukowe. Zakrojona na szeroką skalę działalność — którą w dalszej części tekstu wpisuję w propozycję czwartej fazy rozwoju festiwali filmowych i zagadnienie *audience development* — zmienia specyfikę relacji między organizatorem/organizatorką a widzem/widzką. Choć pozostaje ona nierównomierna, pozwala na zacieśnienie więzi poprzez bardziej spersonalizowaną komunikację dotyczącą gustów filmowych. W tej perspektywie utworzenie grupy na portalu Facebook, gdzie fani i fanki mogą dyskutować o azjatyckim kinie z osobami tworzącymi festiwal, postrzegam jako naturalną kontynuację przedsięwzięć podejmowanych przez fundację i zarazem jako dążenie do spłaszczenia hierarchii. Badanie praktyk społeczności internetowej stanowić będzie uzupełnienie głównego wywodu wpisującego imprezę w wymienione wyżej ramy teoretyczne.

2 E. Szponar, *Fabryka splendoru: Światowe festiwale filmowe*, Wołowiec 2022.

3 T. Elsaesser, *Sieć festiwali filmowych*, przeł. A. Pospieszńska, M. Rawska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020. Rzecz jasna tekst Elsaessera bez problemu można byłoby przyporządkować do pierwszej kategorii.

Cztery fazy rozwoju festiwali

Wydana na samym początku 2023 roku publikacja o znamienym tytule *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*⁴ stanowi z jednej strony emanację dyskusji w obrębie dziedziny na przestrzeni ostatnich lat, z drugiej zaś prawdopodobnie wskaże kierunki dalszych poszukiwań. Niezależnie od siły rezonowania tej pozycji i całościowego „zwrotu post-pandemicznego”, zauważalnego, co oczywiste, również na gruncie polskim⁵, pragnę uwypuklić, że problematyka ta podejmowana była już wcześniej. W historiografii zjawiska przyjęła się periodyzacja współredaktorki wspomnianej wyżej pozycji, wiodącej w polu *festival studies* Marijke de Valck, która podzieliła rozwój festiwali na trzy fazy⁶:

Pierwsza faza trwa od powstania pierwszego cyklicznego festiwalu filmowego w Wenecji w 1932 roku do 1968 roku, kiedy to wstrząsy polityczne zaczęły zakłócać edycje festiwali w Cannes i Wenecji, a dokładniej do początku lat siedemdziesiątych, gdy — jako skutek — nastąpiła reorganizacja pierwotnego formatu festiwalu (obejmującego festiwale filmowe jako wizytówki kin narodowych). Druga faza charakteryzuje się niezależnie organizowanymi festiwalami, które działają zarówno jako strażnicy sztuki filmowej, jak i pośrednicy przemysłów filmowych. Faza ta kończy się w latach osiemdziesiątych, kiedy globalne rozpowszechnienie się festiwali filmowych i tworzenie międzynarodowego obiegu zapoczątkowuje trzeci okres, w którym zjawisko festiwalu jest szeroko profesjonalizowane i zinstytucjonalizowane⁷.

Nieustannie postępujący rozwój festiwali jako marek, dążenie do pozycjonowania się względem konkurencji — będące wynikiem kulturowego fenomenu ekonomii prestiżu⁸ — stanowiły asumpt dla Seana Farnela do ponownego przyjrzenia się ukonstytuowanemu podziałowi

4 M. de Valck, A. Damiens, *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*, Cham 2023.

5 Zob. J. Najbor, *Funkcjonowanie instytucji festiwalu filmowego w trakcie pandemii COVID-19 na przykładzie festiwalu Nowe Horyzonty*, <https://compress.edu.pl/e-wydania/item/funkcjonowanie-instytucji-festiwalu-filmowego-w-trakcie-pandemii-covid-19-na-przykladzie-festiwalu-nowe-horyzonty> (dostęp: 24.01.2023).

6 M. de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam 2007.

7 *Ibidem*, s. 19–20. Tłumaczenie własne.

8 Zob. J.F. English, *Ekonomia prestiżu*, przeł. P. Czapliński, Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

i uwspółcześnienia go poprzez dodanie fazy czwartej. Jak zauważa: „Wiele z najważniejszych wydarzeń [filmowych] przekształciło się w działających przez cały rok wystawców, dystrybutorów, fundatorów i instytucje rozwoju zawodowego. Nie są to [już] zwykłe wydarzenia kulturalne czy obywatelskie, ale w pełni zintegrowane przedsiębiorstwa z wielomilionowymi budżetami organizacyjnymi”⁹. W opisywanych przez Farnela przemianach dostrzec można korelację z rozwiązaniami zaproponowanymi przez organizatorów i organizatorki festiwalu w trakcie pandemii. Udostępnianie filmów w sieci — by wskazać choć jeden przykład — może być zarówno rezultatem uniemożliwiającego stacjonarne przeprowadzenie imprezy lockdownu, jak i sposobem na poszerzenie grupy odbiorczyń i odbiorców poprzez zniesienie granic przestrzennych (wydarzenie odbywające się w konkretnym miejscu) czy temporalnych (ograniczenie wydarzenia ze względu na czas jego trwania). Warto jednak pamiętać, że pomysł ten zrodził się wiele lat przed wybuchem pandemii, dlatego wszelkie przemiany związane z ucyfrowieniem powinno postrzegać się nie jako punkt przełomowy w zmianie myślenia o instytucji festiwalu filmowego, a jedynie jako okoliczności przyspieszające trwający od dawna proces. Idąc za tą myślą, należy zaznaczyć, że przeniesienie wydarzenia do internetu — charakterystyczne dla „zwrotu postpandemicznego” — wpisuje się w rozszerzoną periodyzację de Valck/Farnela.

Intrygująca w przywoływanym tekście może wydać się relokacja festiwalu z rejestru kulturotwórczego i dominującego w dyskursie medialnym konceptu filmu artystycznego, tak silnie utożsamianego ze Starym Kontynentem, do wymiaru merkantylnego — najczęściej kojarzonego przecież z kinem hollywoodzkim¹⁰. Rzecz jasna, tego typu porównania nietrudno dostrzec w pracach innych badaczy i badaczek, a zestawienie amerykańskiego modelu produkcji z jej europejskim odpowiednikiem stanowi rdzeń refleksji wspomnianych już tutaj Adamczaka i Elsaessera. Dla mnie jednak kluczowy jest punkt wyjścia przyjęty przez Farnela, który, koncentrując się na perspektywie historycznej, zamiast budowania kompleksowej dychotomii w globalnej strukturze ekonomicznej tworzy linearną narrację¹¹ postępującej ekspansji poprzez wskazanie jej najnowszego przejawu. Warto mieć jednocześnie na uwadze, że tekst ten, pisany z perspektywy insidera, przybiera postać przewodnika dla początkujących twórców i twórczyń, podpowiadającego,

9 S. Farnel, *Towards a Filmmaker Bill of Rights for Festivals*, [w:] *The Film Festival Reader*, red. D. Jordanova, St Andrews 2013, s. 229.

10 Szczególnie wymowne jest nazywanie przez niego festiwalu wielkim biznesem.

11 Pomimo postulowanego odejścia od teleologicznej wizji biegu dziejów (zob. K. Poblöcki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Warszawa 2017) uważam, że w metodzie wykorzystującej studium przypadku jest ona do pewnego stopnia uprawniona.

jak odnaleźć się w sprekaryzowanej rzeczywistości przemysłu filmowego, a tym samym nie koncentruje się w pełni na sproblematyzowaniu zaproponowanej koncepcji i pozostawia szerokie możliwości interpretacyjne. Wpisanie w ramy koncepcji Farnela konkretnego studium przypadku staje się w tych okolicznościach zadaniem tyleż ciekawszym, co trudniejszym do uargumentowania.

Egzemplifikację koncepcji czwartej fali festiwalu filmowych stanowić mogą — w mojej opinii — działające przy nich coraz prężniej fundusze filmowe. Bolesław Racięski¹² i Jan Topolski¹³, opisując reguły funkcjonowania podmiotów, takich jak berlińskie World Cinema Forum, hiszpańskie Programa Ibermedia czy holenderski Hubert Bals Fund, koncentrują się na wypukleniu neokolonialnych zależności i przemocy symbolicznej utrwalanych poprzez narzucany odgórnie tryb współpracy z państwami globalnego Południa. Pośrednim tematem ich prac jest wyłaniający się model festiwalowej produkcji filmowej, w ramach którego wielkie marki, zamiast selekcjonować zgłoszone zewsząd tytuły, zapełniają harmonogramy wyprodukowanym przez siebie (oraz dla swoich widzów i widzek) contentem. Tym samym — ograniczając możliwość ogrzania się w swoim ciepłe zaproszonym twórcom i twórczyniom — gwarantują sobie zgarnięcie całego splendoru w wypadku ewentualnego sukcesu własnych filmów. Innym przykładem tego typu działalności jest program „Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej”, od siedemnastu lat funkcjonujący pod egidą wrocławskiego festiwalu Nowe Horyzonty. W jego ramach przygotowywane są materiały dydaktyczne stanowiące pomoc dla nauczycieli i nauczycielek w realizacji podstaw programowych. Podczas tegorocznej edycji (przypadającej na rok szkolny 2022/2023) organizatorzy i organizatorki zaproponowali 150 filmów w ramach 17 cykli, a w sumie inicjatywa zawitała do blisko pięćdziesięciu miast¹⁴.

W wymienionych wyżej inicjatywach dostrzec można tendencję do poszerzania obszaru działań, a tym samym odchodzenie od myślenia o festiwalu w kategoriach „niedekonstruowanej pojedynczości”, jak definiował to „wydarzenie” cytowany przez Elsaessera Jacques Derrida¹⁵. W sposób przejrzysty praktyki te wpisują się w propozycję Farnela i choć jego koncepcja rozszerzonej periodyzacji może przybierać również inne wymiary, jak choćby wspomniane wyżej przejście do internetu, wybrane przeze mnie przykłady sfunkcjonalizować można także z innej perspektywy.

12 B. Racięski, *Safari na globalnym Południu*, „Ekran” 2020, nr 1.

13 J. Topolski, *Hubert Bals Fund i problemy Trzeciego Świata*, „Ekran” 2017, nr 1.

14 Więcej informacji o programie „Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej”: <https://nhf.pl/program> (dostęp: 24.01.2023).

15 T. Elsaesser, *Sieć festiwalu filmowych...*, s. 257.

Rozwój widowni

Zagadnienie funduszy filmowych, poza aspektami ideologicznym i ekonomicznym prestiżu, wpisuje się także w kwestię *audience development*. Termin ten, posiadający proveniencję muzealniczą, odnosi się do zmiany paradygmatu obejmującego przejście od centralnej pozycji kustosa czy kuratorki do wypuklenia roli publiczności. Ponadto, jak pisze Bartek Lis, zagadnienie to opisuje:

takie podejście do działalności (szeroko rozumianych) instytucji kultury, w którego centrum znajduje się człowiek. To coraz powszechniejsze, również w polskim kontekście, pojęcie przywedrowało do nas z krajów anglosaskich i pierwotnie oznaczało głównie zabiegi dotyczące zwiększenia widowni przedstawień i telewizyjnych produkcji (wzrostu oglądalności). Współcześnie nadal bywa ograniczane do zwykłego marketingu lub intensyfikacji działań promocyjnych. Jest to założenie, do którego podchodzę krytycznie w swojej praktyce badawczej, szkoleniowej i instytucjonalnej, uznając je za podejście powierzchowne, skupiające się tylko na punktowym, doraźnym zwiększaniu frekwencji. Termin ten rozumiem przede wszystkim jako opisujący praktyki instytucjonalne prowadzące do tworzenia i pogłębiania stałej relacji z publicznością¹⁶.

W rozwoju festiwalu i wystawiennictwa, na poziomie współczesnych przemian instancji, wokół których dane wydarzenia się ogniskują, dostrzec można pewne paralele. Stadium wcześniejsze, z hegemoniczną rolą kustosa i dyrektorki, trafnie ujmuje Elsaesser, który zestawia te dwa pola działalności artystycznej: „Jeśli filmy są niejako »zamawiane« na festiwalu, to władza/kontrola zostaje przeniesiona z reżysera na dyrektora festiwalu, analogicznie do kontroli znanych kuratorów sztuki (bardziej niż kolekcjonerów), którzy mają ją nad artystami wizualnymi i przestrzeniami wystawowymi”¹⁷. Uważam tę korelację za znaczącą, ponieważ, w moim przekonaniu, zdradza ona głębsze powiązanie między propozycją czwartej fazy rozwoju festiwalu a koncepcją *audience development*. Co prawda Farnel — sytuując w centrum zainteresowania *festival studies* — nadaje swojej refleksji wymiar redukcjonistyczny, jednak poprzez rozwinięcie wyżej podanych przykładów zamierzam wpisać jego propozycję w ramy

16 B. Lis, *Zwrot ku publiczności? Audience development jako próba uspołeczniania instytucji kultury*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 2 (105).

17 T. Elsaesser, *Sieć festiwalu filmowych...*, s. 255.

rozwoju widowni, stanowiącej przejaw szerszego zjawiska, nazywanego przez Bartka Lisa nowym instytucjonalizmem¹⁸.

W tym kontekście przypomnieć należy, że program „Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej”, przeznaczony w głównej mierze dla szkół podstawowych i liceów, związany jest z aktywnością ponadwymiarową względem *curriculum*. Jeśli zaś chodzi o elementy edukacji filmowej w podstawie programowej, to, jak kilka lat temu wskazywali Kamil Jędrasiak i Dagmara Rode, wśród jej kluczowych aspektów wymienić można: „rozdzielanie dziedzin twórczości, opisywanie kolejnych mediów sztuki, rozmowę o środkach wyrazu, fabule, bohaterach, intertekstualnych nawiązaniach [...] uczeń i uczennica szkoły ponadgimnazjalnej mają zapoznać się z dziełami wybitnych twórców kina polskiego i światowego”¹⁹. Tymczasem w ich opinii:

Opierać się ona dziś bardziej niż kiedykolwiek przedtem powinna na prowadzeniu rozważań nad filmem w kontekście mediów pozostałych, na wskazywaniu płaszczyzn wspólnych dla poszczególnych porządków medialnych, na wydobywaniu wspomnianego już zatarcia granic (zarówno na poziomie estetyk, jak i treści czy struktur)²⁰.

Trudno się z taką medioznawczą perspektywą nie zgodzić. Co więcej, pozwala ona skonstatować, że szkolna edukacja filmowa osadzona jest w ramach tradycyjnego, dwudziestowiecznego filmoznawstwa, z czego wydają się korzystać festiwale filmowe, które trafiają ze swoją ofertą na podatny grunt w postaci wyposażonych w podstawowe umiejętności interpretacyjne uczniów i uczennic, gotowych pogłębiać wiedzę. W tej perspektywie idealnym zwieńczeniem zarysowanego wyżej schematu byłoby rekrutowanie spośród najzdolniejszych osób uczących się nowych uczestników i uczestniczek wydarzeń filmowych. Michał Pabiś-Orzeszyna, dla którego edukacja filmowa sprowadza się do roli jednej z platform *audience development*²¹, zastanawiając się, dlaczego to właśnie instytucja festiwalu jest największym beneficjentem państwowych pieniędzy przeznaczonych na realizację założeń edukacji filmowej, jako jeden z powodów wskazuje:

w edukacyjnym wymiarze festiwale uwrażliwiają na sztukę filmową, socjalizując niejako swoich odbiorców. Stanowią rodzaj kursów

18 *Ibidem*.

19 K. Jędrasiak, D. Rode, *Edukacja filmowa wobec zmiany postmedialnej*, [w:] *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej*, red. E. Ciszewska, K. Klejsa, Łódź 2016, s. 250.

20 *Ibidem*.

21 M. Pabiś-Orzeszyna, *Edukacja filmowa. Pułapki i ucieczki*, „Ekran” 2018, nr 6.

prawidłowego zachowania się w kinie i wobec artystów (niekiedy prowadząc wręcz do zbyt nabożnego ich traktowania). Upowszechniany przez nie *savoir-vivre* zawiera w sobie nie tylko mieszczański protokół kontemplacji dzieła, ale również dyspozycję podziwu dla wysiłków twórczych oraz szacunku dla własności intelektualnej [...]. W tym sensie festiwale filmowe odgrywają analogiczną rolę do globalnych pokazów motoryzacyjnych: promują branżę i uczą, jak należy się wobec niej zachowywać, budując widownię²².

Choć łódzki filmoznawca nie problematyzuje zagadnienia edukacji filmowej z perspektywy czwartej fazy, a posłużenie się przez niego metaforą pokazów motoryzacyjnych sugeruje, że blisko mu do myślenia o festiwalu jako o wydarzeniu we wspomnianym wyżej ujęciu Derridiańskim, jego przemyslenia można poddać dalszej refleksji. Zgodnie z logiką opisywanego tutaj przyrostowego procesu budowania widowni następnym etapem jest — po spenetrowaniu rezerwuaru i okrziesaniu narybku — ukonstytuowanie się hegemonicznej estetyki. Cindy Wong, analizując charakterystykę filmów festiwalowych, wyodrębnia następujące dominanty:

- powaga, surowość i minimalizm tonu,
- koncentracja na ulotnych momentach, pojedynczych ujęciach i dźwięku,
- otwarte struktury narracyjne,
- współlistnienie aktorów i aktorek niezawodowych u boku gwiazd,
- napięcie pomiędzy gatunkiem a antygatunkowością oraz powracająca tematyka,
- nowości i odkrycia jako przeciwieństwo gatunku²³.

Problemów z wyróżnieniem wiodących motywów nie miał także, przyglądający się stylistyce i tematyce dotowanych filmów, Jan Topolski:

Powtarzają się także konkretne schematy fabularne. Częstym punktem wyjścia jest śmierć w rodzinie i następujący po niej pogrzeb lub długa podróż [...]. Bardzo istotny jest zawsze kontekst społeczno-polityczny, na który najczęściej składa się walka bohaterów z systemem [...]. Tu pojawia się kolejny kluczowy element projektów wspieranych chętnie przez HBF: mniejszości etniczne (zwłaszcza rdzenni mieszkańcy — specjalność latynoamerykańska) oraz seksualne²⁴.

22 *Ibidem*, s. 9.

23 C. Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen*, New Brunswick 2011, s. 78–93.

24 J. Topolski, *Hubert Bals Fund...*, s. 19.

Jak więc widać, wyedukowanej publice serwowane są specjalnie selekcyjonowane i dotowane propozycje, z których — wychodząc naprzeciw określone mu z góry horyzontowi oczekiwań — wyłonione zostaną nowe odkrycia utrwalające wykrystalizowany wcześniej kanon. Ze względu na wysoką stawkę — cała ta gra w prestiż służyć ma różnicowaniu i kreacji wartości dodanej²⁵ — można odnieść „wrażenie, jakby Europejczycy nie chcieli ryzykować, że finansowany, a potem zaproszony na festiwal film wymknie się z szablonu i ukaże jakąś złowrogą, jeszcze nieoswojoną i inność”²⁶. Jednak w epoce nadpodaży²⁷ ugruntowanie swojej pozycji bądź — z drugiej strony — uzyskanie przewagi konkurencyjnej staje się coraz trudniejsze, zmuszając tym samym organizatorów i organizatorki do konsekwentnej ekspansji i zagospodarowywania nowych przestrzeni. W dalszej części tekstu, na podstawie studium przypadku, omówię szereg praktyk, które w moim przekonaniu stanowią formy rozszerzenia działalności i można wpisać je w koncepcje rozwoju widowni oraz czwartej fazy rozwoju festiwalu filmowych.

Przypadek Pięciu Smaków

Azjatycki Festiwal Filmowy „Pięć Smaków”, będący dziś jedną z największych tego typu imprez w Europie, datuje swój początek na rok 2007, kiedy to pod nazwą Kino w Pięciu Smakach odbył się w Warszawie Przegląd Filmów Wietnamskich²⁸. Już sama semantyka przypomina nam przypadek festiwalu w Wenecji, który został uznany za historycznie pierwsze tego typu wydarzenie ze względu na swoją cykliczność²⁹. Pewności co do sekwencyjności wydarzenia prawdopodobnie nie mieli od początku również organizatorzy i organizatorki Pięciu Smaków, o czym może świadczyć fakt, że dopiero od drugiej edycji impreza zaczęła funkcjonować jako festiwal filmowy³⁰. Co więcej, słowo „przegląd” odsyła nas do genezy opisywanego tutaj wydarzenia — poprzedziły je projekty kulturowo-społeczne organizowane przez Fundację Sztuki Arteria, dążące do podnoszenia świadomości społecznej i integracji ze społecznościami cudzoziemskimi³¹. Począwszy

25 T. Elsaesser, *Sieć festiwalu filmowych...*, s. 257–261.

26 B. Raciński, *Safari na globalnym Południu...*, s. 25.

27 M. Adamczak, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, „Panoptikum” 2016, nr 16, s. 26–28.

28 Więcej informacji o genezie festiwalu: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=12&mid=12> (dostęp: 24.01.2023).

29 M. Adamczak, *Instytucja festiwalu...*, s. 20.

30 Więcej informacji na stronie: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=12&mid=12> (dostęp: 24.01.2023).

31 *Ibidem*.

od przedstawienia filmów wietnamskich w swojej premierowej odsłonie, festiwal przyjął strategię poświęcania każdej edycji wybranej kinematografii azjatyckiej³². Podczas ostatniej, szesnastej edycji, było to kino japońskie.

Pomimo stopniowego poszerzania obszaru zainteresowań — dziś ramy te wyznaczają granice Azji Południowo-Wschodniej — obecna postać festiwalu zdaje się nie zrywać ze swoimi korzeniami. Świadczy o tym chociażby przypadek *Smaku pho* (reż. M. Bobrik, 2019). Powikłania fabularne filmu wyreżyserowanego przez Japonkę mieszkającą w Polsce posłużyły za przyczynek do rozmowy na temat kultury i kuchni wietnamskiej³³ — zagadnień wpisujących się w pierwotny profil działalności Fundacji Sztuki Arteria. Dzieło Mariko Bobrik, wraz z innymi tytułami wchodzącymi w skład odbywającej się podczas czternastej edycji festiwalu sekcji „Kino ze smakiem”, stanowi również temat rozważań Agnieszki Kiejziewicz i Marcina Zwolana w kontekście włączenia kulinariów do działań promocyjnych oraz stwarzanych przez nie możliwości rozwoju zjawiska paratekstualizacji³⁴. Warszawskie restauracje, we współpracy z programerami i programerkami, przygotowały okolicznościowe menu nawiązujące do potraw pojawiających się w filmach wspomnianej wyżej sekcji, niejako rozszerzając świat diegetyczny i stwarzając możliwość obcowania ze sztuką filmową za pomocą kolejnego zmysłu³⁵. Ten specyficzny sposób promowania filmów to nie tylko przejaw ciągłości z wydarzeniami poprzedzającymi powstanie samego festiwalu (wszak promowana jest również tradycja i folklor azjatyckich krajów), ale również próba poszerzenia grona odbiorców i odbiorczyń, dla których to konteksty kulturowe mogą okazać się decydujące przy podejmowaniu decyzji o zakupie biletu na film, oraz dążenie do wypracowania przewagi konkurencyjnej względem imprez odbywających się w podobnym terminie. Zdobywanie renomy wśród tradycyjnej publiczności festiwalowej odbywałoby się tutaj poprzez oferowanie doświadczeń niespotykanych nigdzie indziej.

Wreszcie *Smak pho* to także jeden z tytułów wchodzących w skład, skromnego jak dotąd, portfolio otwartej pod auspicjami festiwalu w 2017 roku odnogi dystrybucyjnej Pięć Smaków Kino Azji. Nie jest to w polskim kontekście sytuacja niespotykana — by wspomnieć choćby Against Gravity, organizatora Millenium Docs Against Gravity Film Festival, czy

32 S. Kazimierczuk, *Festiwal „Pięć Smaków” — wywiad z Jakubem Królikowskim*, <https://mandragon.pl/wywiad-smaki/> (dostęp: 24.01.2023).

33 J. Murczyńska, *Wspólnota smaku*, <https://aktivist.pl/wspolnota-smaku/> (dostęp: 25.01.2023).

34 A. Kiejziewicz, M. Zwolan, *Smakowanie filmu. Kulinarna promocja jako paratekst w kontekście badań nad międzynarodową recepcją kina azjatyckiego*, „Panoptikum” 2021, nr 25.

35 *Ibidem*.

Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, odpowiedzialne za Festiwal Filmowy „Nowe Horyzonty”. Jak zauważają badające rodzimy rynek Agnieszka Orankiewicz i Aleksandra Bartosiewicz:

Mali dystrybutorzy często angażują się [...] w organizację lub sami są organizatorami różnych festiwali i innych wydarzeń filmowych, promując w ten sposób nie tylko filmy, ale i szeroko rozumianą edukację filmową. Występują w roli koproducentów, a także zajmują się pozakinowymi [...] kanałami dystrybucji. Ich różnorodne pola aktywności pozwalają zarówno na zdobycie środków finansowych na działalność *stricte* dystrybucyjną, jak i na utrzymanie się na rynku³⁶.

Choć badaczki pomijają w swojej refleksji opisywaną przeze mnie inicjatywę, nie sposób nie dostrzec analogii pomiędzy tym konkretnym przypadkiem a ich ogólnymi konstatacjami. Na uwagę zasługuje fakt, że wszystkie siedem pozycji przeznaczonych do eksploatacji kinowej przez Pięć Smaków Kino Azji było uprzednio wyświetlanych w ramach imprezy. Nasuwają się dwie interpretacje takiego stanu rzeczy. Po pierwsze, festiwal — rozumiany tutaj jako wydarzenie — stanowić może swoisty poligon doświadczalny, na którym najbardziej zaprawiona w bojach publika dokonuje ewaluacji programu, a do dalszego udostępniania wybierane są tytuły, które spotkały się z najlepszym przyjęciem. Pozwala to ograniczyć — tak trudne do oszacowania w tej branży³⁷ — ryzyko. Jak zauważa Elsaesser:

Goście festiwali, choć niekoniecznie reprezentujący ogół odbiorców, są przydatni dla gromadzenia tego typu danych, a nie tylko do podbudowania lub umniejszania ego twórców w trakcie projekcji przed „żywą” publicznością. Festiwale funkcjonują jako miejsca ewaluacji informacji, zbierają pierwsze opinie i badają rynek³⁸.

Po drugie, uprzednie zdobycie praw do pokazania filmu na festiwalu zapewne ułatwia późniejsze rozmowy dotyczące wyświetlania go w kinach.

Pod względem chronologii podobnie wyglądała sytuacja w przypadku kolejnej odnogi Pięciu Smaków — działalności kuratorskiej³⁹. Podczas piętnastej edycji odbyła się retrospektywa twórczości Wong Kar Waia.

36 A. Orankiewicz, A. Bartosiewicz, *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 240.

37 M. Adamczak, *W cieniu bomby. O dystrybucji filmowej*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7334-w-cieniu-bomby-o-dystrybucji-filmowej.html> (dostęp: 25.01.2023).

38 T. Elsaesser, *Sieć festiwali filmowych...*, s. 260.

39 Więcej informacji o festiwalowej platformie VOD: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=599&mid=1314> (dostęp: 26.01.2023).

Wydarzenie to, reklamowane jako „siedem zmysłowych arcydzieł hongkońskiego reżysera, który zmienił historię kina”⁴⁰, było następnie kontynuowane poprzez wystosowanie oferty dla kin⁴¹. Propozycja współpracy zawierała szczegółowe informacje dotyczące warunków finansowych i materiałów promocyjnych, w tym artykułów kontekstowych autorstwa organizatorów i organizatorek festiwalu⁴².

Finalnym, jak do tej pory, etapem cyrkulowania wzmiankowanych tu filmów było umieszczenie ich na platformie VOD Pięć Smaków w Domu, oferującej stały repertuar składający się z dystrybuowanych uprzednio filmów oraz cykl poświęcony reżyserowi *Happy together* (reż. W. Kar Wai, 1997)⁴³. Na stronie znajdziemy również informacje o zakończonych już przeglądach — retrospektywach Pemy Tsedena (którego film *Balon [Qi qiu]*, reż. P. Tsenden, 2019) wygrał w konkursie głównym trzynastej edycji festiwalu), Siona Sono oraz sekcje zatytułowane „Azjatyckie kino drogi” i „Koreanki”. O ile minione cykle nadają się do rozpatrzenia z perspektywy działalności kuratorskiej — objawiałyby się ona poprzez selekcjonowanie treści pod względem tematycznym (rodzaj filmu) czy ideowym (tu: feministycznym — kobiety w przemyśle filmowym), a wreszcie w próbie konsekracji (w końcu wspomniany laureat na stronie festiwalu określany jest jako „mistrz tybetańskiego kina”⁴⁴) — o tyle przypadek hongkońskiego twórcy uznać można za próbę pozycjonowania się poprzez odniesienie do wysokiego kapitału kulturowego prezentowanego artysty. Sama platforma wystartowała 8 kwietnia 2021 roku, co odbieram jako dostrzeżenie potencjału „zwrotu postpandemicznego”. Dostrzegł to również Jakub Majmurek w swoim podsumowaniu 2020 roku:

„Uważam, że to był bardzo dobry rok, jeśli chodzi o dostęp do kultury dla wsi i mniejszych ośrodków” — mówi Jakub Królikowski, dyrektor prezentującego kino Azji Festiwalu Pięciu Smaków, w tym roku online. Wysłał mi mapkę i statystyki wyświetleń filmów z tegorocznych Pięciu Smaków. Niecała połowa to adresy IP z metropolii

40 Więcej informacji o piętnastej edycji festiwalu: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=619> (dostęp: 26.01.2023).

41 Więcej informacji o przeglądzie filmów Wong Kar Waia: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=640&mid=1395> (dostęp: 26.01.2023). Co ciekawe, oferta zawiera informację, że niektóre tytuły zostały przeznaczone do regularnej dystrybucji, nie znajdujemy jednak jej potwierdzenia na podstronie Pięć Smaków Kino Azji.

42 *Ibidem*.

43 Sekcja platformy VOD poświęcona twórczości Wong Kar Waia: <https://www.piecsmakow.pl/wdomu> (dostęp: 26.01.2023).

44 Więcej informacji o trzynastej edycji festiwalu: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=545> (dostęp: 26.01.2023).

warszawskiej. Choć najwięcej jest z innych dużych ośrodków, to na mapie pełno jest mniejszych kropek — powiatowe miasta warmińsko-mazurskiego czy południowej Wielkopolski⁴⁵.

Demokratyzowanie dostępu do treści — tryb zdalny wyklucza koszty transportu i utrzymania w stolicy podczas wydarzenia — jest zjawiskiem niewątpliwie pozytywnym, intrygująca jest jednak kwestia kuratorstwa. Takie samowładne określenie swojej działalności — „kuratorowana [podkreślenie — J.Z.] platforma z azjatyckim kinem”⁴⁶ — implikuje, co jasne, bliskie relacje z rzeszą oddanych uczestników i uczestniczek oraz zdolność wywierania wpływu, inaczej mówiąc — fakt wykrystalizowania się publiki, do której kierowane są treści.

Rozważania na ten temat warto rozszerzyć o kolejną inicjatywę Pięciu Smaków — festiwalowy podkast *Azja kręci*, w którym, jak dowiadujemy się ze strony, omawiane są:

premiery azjatyckich filmów, komentarze dotyczące bieżących wydarzeń ze świata kina azjatyckiego, polecenia i analizy filmowe, rekomendacje filmowe związane z podróżami do Azji, prezentacje ciekawej klasyki i dorobku poszczególnych twórców filmowych, omówienia trendów i zjawisk związanych z branżą filmową Azji⁴⁷.

Choć opis ten trudno uznać za wprowadzający w błąd, pobieżna analiza treści publikowanych w ramach podkastu pozwala zauważyć, że stanowią one głównie omówienie wydarzeń i inicjatyw proponowanych przez sam festiwal. Tym sposobem rozmowa w ramach dwunastego odcinka, o filmie *Maggie (Megi)*, reż. Y. Ok-seop, 2018), prezentowanym podczas trzynastej edycji, dystrybuowanym przez Pięć Smaków Kino Azji oraz wchodzącym w skład stałej oferty platformy Pięć Smaków w Domu, jest okazją do przyjrzenia się twórczości koreańskich reżyserek — twórczości, której kilka miesięcy później poświęcony zostanie przegląd na tejże platformie. Podobna korelacja zachodzi przy okazji epizodu poświęconego twórczości Pemy Tsedena, którego *Jinpa (Zhuang si le yi zhi yang)*, reż. P. Tsedem, 2018) trafiła do polskich kin (z ramienia Pięć Smaków Kino Azji — a jakże!) kilka dni po premierze odcinka, czy omawianego już tutaj Wong Kar Waia. Nie kwestionując wartości merytorycznej tego rodzaju inicjatywy

45 J. Majmurek, *Rok nie tylko hibernacji*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9315-rok-nie-tylko-hibernacji.html> (dostęp: 26.01.2023).

46 Zob. <https://www.piecsmakow.pl/arttykul.do?id=599&mid=1314> (dostęp: 26.01.2023).

47 Więcej informacji o założeniach festiwalu: <https://www.piecsmakow.pl/arttykul.do?id=205> (dostęp: 26.01.2023).

i dostrzegając jej wymiar popularyzatorski, stosowne wydaje się pytanie o fabrykowanie prestiżu⁴⁸.

Podobną rolę odgrywają publikacje książkowe proponowane przez festiwal: *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej*⁴⁹ oraz *Made in Hong Kong. Kino czasu przemian*⁵⁰ pod redakcją Jagody Murczyńskiej. Te opracowania zbiorowe z jednej strony za cel stawiają sobie uzupełnienie luki w dorobku polskiego filmoznawstwa⁵¹, z drugiej zaś poruszają tematykę ściśle związaną z festiwalem. Mający premierę przy okazji trzynastej edycji Pięciu Smaków tom *Made in Hong Kong* zawiera teksty opisujące twórczość Fruita Chana, gościa festiwalu, któremu poświęcona została retrospektywa. Znajdziemy tam również prace poświęcone Wong Kar Waiowi czy Johnniemu To, którego film znalazł się w sekcji „Mistrzowie” tejże edycji. W *Cichej eksplozji* zaś uwagę czytelnika i czytelniczki przykuć może rozdział o kinie Siona Sono, którego przegląd twórczości dostępny był do obejrzenia na platformie VOD.

Zważywszy na podejmowane przez organizatorów formy działalności, nie dziwi sieciowanie Pięciu Smaków z analogicznymi wydarzeniami w skali europejskiej. „Festiwal jako forma edukacji” to projekt powstały w ramach programu Erasmus+ w wyniku współpracy z Udine Far East Film Festival, Helsinki Cine Asia oraz Camera Japan Festival w Rotterdamie i Amsterdamie⁵². Owocem tej kooperatywy jest również cykl wykładów „Asian Cinema Education”⁵³ oraz umiędzynarodowienie projektu „People’s Jury”, w ramach którego skład oceniających filmy jest selekcionowany — początkowo spośród młodzieży polskiej, następnie również włoskiej, fińskiej i holenderskiej, dziś już ogólnoeuropejskiej⁵⁴.

Ekspansja działalności Fundacji Sztuki Arteria i jej wielokanałowe dążenie do zaskarżenia sobie sympatii publiczności zdają się idealną ilustracją koncepcji poszerzenia periodyzacji Marijke de Valek zaproponowanej przez Seana Farnela. Trudno też nie dostrzec w tych działaniach wymiaru

48 Zob. „Ekrany” 2018, nr 3–4.

49 Więcej informacji o książce *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej*: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=320> (dostęp: 26.01.2023).

50 Więcej informacji o książce *Made in Hong Kong. Kino czasu przemian*: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=524&mid=1202> (dostęp: 26.01.2023).

51 O czym pisze J. Murczyńska we wstępie do książki *Cicha eksplozja* dostępnym na stronie: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=322&mid=861> (dostęp: 26.01.2023).

52 Więcej informacji o projekcie „Festiwal jako forma edukacji”: <https://www.piecsmakow.pl/aktualnosc.do?id=378> (dostęp: 26.01.2023).

53 Więcej informacji o cyklu wykładów „Asian Cinema Education”: <https://www.piecsmakow.pl/aktualnosc.do?id=549> (dostęp: 26.01.2023).

54 Więcej informacji o projekcie „People’s Jury”: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=11&mid=974> (dostęp: 26.01.2023).

audience development. Nie wolno jednak zapominać o związanych z tak szeroko zakrojoną działalnością zagrożeniach, które celnie opisał Lis:

Każda instytucja rozwijająca swoją publiczność (upodmiotawiającą ją i uaktywniającą) powinna być przygotowana na współwystępowanie dwóch (sprzecznych ze sobą) potrzeb/pragnień: z jednej strony deklarowanej i wprowadzanej w życie (?) otwartości na otoczenie (budowanie wewnętrzsterownej publiczności zachęcanej do tego, by włączyła się w współtworzenie programu i miejsca), z drugiej strony na to, że instytucja reprezentuje określoną władzę (w Foucaultowskim znaczeniu wiedzy/władzy)⁵⁵.

Spory komponent arbitralności i autopromocji nie umniejsza kulturotwórczej i popularyzatorskiej roli Fundacji Sztuki Arteria. Tworzenie konsekwentnej i wielowektorowej narracji dotyczącej wybranej kinematograficznej niszy postrzegać należy jako budowanie własnej marki. Jak jednak rozpatrywać te praktyki z perspektywy zacieśniania więzi? Z pomocą przychodzi grupa na Facebooku.

Istnieje wiele sposobów na zbadanie opinii uczestników i uczestniczek dotyczącej wydarzenia, w którym wzięli lub wzięły udział. W kontekście opisywanego tutaj przypadku teoretycznie nie trzeba tego nawet robić — festiwal sam upublicznia raporty z ewaluacji poszczególnych edycji⁵⁶. Kwestionariusze nie pozwolą jednak ocenić, czy wokół danego wydarzenia wykształciła się zintegrowana wspólnota. W tym aspekcie pomoc może etnografia cyfrowa, którą w ten sposób opisuje Dariusz Jemielniak:

metoda ta dotyczy badań wirtualnych, w internecie, i opiera się na bezpośrednim zastosowaniu zespołu technik i metod stosowanych w repertuarze antropologicznym. [...] Współcześnie etnografie wirtualne dotyczą przede wszystkim samodzielnych badań społeczności internetowych, choć naturalnie nadal mogą mieć zastosowanie także wtedy, gdy po prostu internet jest jednym z wielu narzędzi badawczych, a także gdy analizuje się zjawiska zachodzące zarówno online, jak i offline⁵⁷.

55 B. Lis, *Zwrot ku publiczności?...*, s. 87.

56 Raport z ewaluacji festiwalu: <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=593&mid=1172> (dostęp: 26.01.2023).

57 D. Jemielniak, *Netnografia, czyli etnografia wirtualna — nowa forma badań etnograficznych*, „Prakseologia” 2013, nr 154, s. 98.

Pięć Smaków — Kino Azji, bo tak nazywa się grupa utworzona przez Pięć Smaków, czyli oficjalny fanpage festiwalu, liczy sobie 3156 członków i członkiń⁵⁸, powstała 21 czerwca 2020 roku i jest widoczna oraz publiczna, co oznacza, że jej dostępność nie jest w żaden sposób ograniczona. Jak możemy dowiedzieć się z zakładki „Informacje”:

To grupa skierowana do wszystkich pasjonatów kina azjatyckiego oraz fanów Azjatyckiego Festiwalu Filmowego Pięć Smaków. Stwarzamy tu możliwość współprzeżywania obejrzanych filmów. To przestrzeń wymiany myśli i inspiracji, w której dzielimy się nowinkami z azjatyckiego świata filmowego. Prowadzimy tu dyskusje o obejrzanych filmach, zapowiadamy tytuły, które prezentujemy w ramach festiwalu i wydarzeń dodatkowych. Przez cały rok dostarczamy informacji związanych z azjatyckimi kinematografiami!

Na poziomie deklaratywnym dostrzec można dążenia do inkluzywności, partycypacyjności i wspólnotowości. Opis ten potwierdza zatem moją intuicję dotyczącą postrzegania grupy jako obszaru, który pozwoli uzyskać odpowiedź na postawione wyżej pytanie. Należy przy tym zaznaczyć, że przestrzeń grupy facebookowej idealnie nadaje się do realizowania tego typu zamierzeń, mimo że w funkcji administratorów i administratorek zostały obsadzone osoby organizujące festiwal.

Publikowane posty sortowane są tematycznie za pomocą hashtagów, ich największa liczba — po 35 — pojawiła się przy wątkach #korea i #podcast⁵⁹. Pierwszy z nich wygenerował w sumie 1200 reakcji⁶⁰, co daje średnio 36 reakcji na post⁶¹, najpopularniejsza aktywność zebrała ich 91, a najmniej rezonująca zaledwie 8. Jeśli chodzi o komentarze — wątek zawiera ich razem 105, co daje średnią 3 w przeliczeniu na publikowaną treść, 9 postów nie wygenerowało żadnego komentarza, natomiast jeden sprowokował ich 11 (warto nadmienić, że pod 3 postami pojawiło się ich po 10) i jest to najwyższa wartość. Treści z tego wątku były udostępniane jedynie dziesięciokrotnie. Sytuacja wygląda podobnie w przypadku drugiego wiodącego tematu: wygenerował on 951 reakcji (średnia: 27), najbardziej popularny

58 Wszystkie informacje czerpię bezpośrednio z grupy: <https://www.facebook.com/groups/piecsmakow> (dostęp: 26.01.2023).

59 Część postów wchodzi w obydwie te grupy, ponieważ mogą się one zająć tematycznie. Faktycznie jest ich zatem mniej, ale nie uwzględniam w swoich obliczeniach faktu dublowania się treści.

60 Od powstania grupy do dnia przeprowadzenia badania, to jest 26.01.2023.

61 Pomimo liczby 35 figurującej przy tym hashtagu w wątku udało mi się znaleźć jedynie 33 posty.

post zebrał 165 reakcji, a najmniej popularny — 6. Hasztag ten sprowokował 76 komentarzy, co daje średnio 2 komentarze na post. Szesnastokrotnie udostępniono publikowane tam materiały. Dane te powiedzą nam więcej, jeżeli weźmiemy pod uwagę autorstwo treści. W wątku #korea z sumy 33 postów aż 29 zostało napisanych przez organizatorów i organizatorki — warto tutaj nadmienić, że funkcjonują oni w grupie za pośrednictwem swoich prywatnych kont, co podkreśla dążenie do osiągnięcia ahierarchiczności (tylko jedna treść została opublikowana przez profil festiwalu). Jeśli zaś chodzi o wątek #podcast — 5 spośród 35 postów zostało opublikowanych przez osoby niebędące organizatorami czy organizatorkami, jeden z nich został udostępniony z profilu czasopisma, które współpracuje z festiwalem. Nie może dziwić, że w wątku tym większość aktywności orbitowała wokół podcastu *Azja kręci* — 19 postów bezpośrednio reklamowało nowe odcinki, natomiast 25 w sposób pośredni bądź bezpośredni odnosiło się do działalności festiwalu. W przypadku drugiego hasztagu liczba tego rodzaju aktywności wyniosła 9. Zdecydowaną większość pozostałych postów udostępnionych w tych wątkach można podzielić na dwie grupy: posty o charakterze informacyjnym — dotyczące bieżących wydarzeń związanych z kinem azjatyckim i posty o charakterze poleceń — odnoszące się do inicjatyw, premier czy materiałów, z którymi, zdaniem autora bądź autorki, warto się zaznajomić. Pobieźna analiza pozostałych hasztagów (takich jak #wongkarwai, #hongkong czy #filmygodnia) wykazuje zgodność z przybliżonymi tutaj tendencjami.

Sytuacja zmienia się nieco, jeśli skoncentrujemy się na aktywności z jednego miesiąca — takiej, której cezurą jest jedynie czas, a nie tematyka. Pomiędzy 26 grudnia 2022 roku a 26 stycznia 2023 roku opublikowano 23 posty, które wywołały 620 reakcji (średnia: 27) oraz 46 komentarzy. Choć prym dalej wiodą — co nieszczęśliwie dziwi, biorąc pod uwagę wcześniejsze ustalenia — organizatorzy i organizatorki, to 10 postów opublikowanych w tym czasie było autorstwa społeczności festiwalowej. Co z nich wynika? Co prawda pojawiły się pośród nich trzy posty zawierające bezpośredni zwrot do społeczności (pytanie), ale tylko jeden z nich wywołał dłuższą dyskusję — 8 komentarzy. Aktywność społeczności na przestrzeni tego miesiąca wyniosła średnio jeden post na trzy dni, spadła również średnia reakcji — do 2, trudno zatem rozpatrywać ją jako bardziej stymulującą do interakcji. Jak zatem widzimy — niezależnie od zakrojonych na szeroką skalę inicjatyw społeczność festiwalowa nie konsoliduje się w specjalnie przeznaczonym do tego miejscu. Pomimo inkluzywnego charakteru grupy i płaskiej struktury — organizatorzy i organizatorki publikujący za pośrednictwem swoich prywatnych kont — ma ona, zamiast wymiaru interakcyjno-wspólnotowego, raczej charakter promocyjno-informacyjny.

*

Azjatycki Festiwal Filmowy „Pięć Smaków” w ciągu ostatnich lat sukcesywnie zwiększał obszar swojej działalności. Choć czasem przedsięwzięte aktywności okazywały się charakterystyczne dla tego typu podmiotów w polskim kontekście (patrz: dystrybucja), to w ogólnym rozrachunku wachlarz podejmowanych przez Fundację Sztuki Arteria inicjatyw robi wrażenie. Zaliczyć do nich należy:

- nowatorski sposób promowania filmów,
- odnogę dystrybucyjną,
- platformę VOD,
- podcast o azjatyckiej kinematografii,
- filmoznawcze publikacje monograficzne,
- usieciwienie festiwalu,
- ofertę warsztatów i wykładów,
- grupę na Facebooku.

Te aktywności można rozpatrywać również jako elementy *audience development*, gdyż — przykładowo — podcast o kinie Azji stanowi zarówno jeden z przejawów zmiany trybu działania festiwalu, jak i krok w stronę rozwoju widowni. Nie bez znaczenia pozostaje także kwestia budowy marki i rozpoznawalności. Zaslugą działalności kuratorskiej festiwalu jest stosunkowo szeroka rzesza sympatyków i sympatek. W tym kontekście grupa na portalu Facebook wydawała się dogodną przestrzenią do weryfikacji postawionej na wstępie hipotezy, umożliwiając jednocześnie ewaluację podejmowanych inicjatyw pod kątem zacieśniania więzi. Jak jednak wykazało badanie netnograficzne, społeczność festiwalowa nie zbudowała zażyłej relacji (przynajmniej w środowisku internetowym).

Mnogość działań podejmowanych przez Fundację Sztuki Arteria, organizatora Pięciu Smaków, powinna przekierować nasze myślenie z wydarzenia kulturalnego na instytucję kultury. Nie mamy tutaj bowiem do czynienia z wydłużeniem czasu trwania festiwalu, a raczej ze zmianą charakteru jego funkcjonowania z interwałowego na całoroczny. Biorąc to pod uwagę, postrzegam działalność Pięciu Smaków jako egzemplifikację koncepcji czwartej fazy rozwoju festiwali filmowych (tym samym niejako ją uzupełniając), a wymienione wyżej praktyki uważam za reprezentatywne, choć nie kanoniczne — nietrudno wyobrazić sobie rychłe wyłonienie się kolejnych.

Bibliografia

- Adamczak M., *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, „Panoptikum” 2016, nr 16.
- Adamczak M., *Kapitały przemysłu filmowego: Hollywood, Europa, Chiny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.
- Adamczak M., *W cieniu bomby. O dystrybucji filmowej*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7334-w-cieniu-bomby-o-dystrybucji-filmowej.html> (dostęp: 25.01.2023).
- Elsaesser T., *Sieć festiwali filmowych*, przeł. A. Pospieszńska, M. Rawska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- English J.F., *Ekonomia prestiżu*, przeł. P. Czaplinski, Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Farnel S., *Towards a Filmmaker Bill of Rights for Festivals*, [w:] *The Film Festival Reader*, red. D. Iordanova, St Andrews Film Studies, St Andrews 2013.
- Hing-Yuk Wong C., *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick 2011.
- Jemielniak D., *Netnografia, czyli etnografia wirtualna — nowa forma badań etnograficznych*, „Prakseologia” 2013, nr 154.
- Jędrasiak K., Rode D., *Edukacja filmowa wobec zmiany postmedialnej*, [w:] *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej*, red. E. Ciszewska, K. Klejsa, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Kazimierczuk S., *Festiwal „Pięć Smaków” — wywiad z Jakubem Królikowskim*, <https://mandragon.pl/wywiad-smaki/> (dostęp: 24.01.2023).
- Kiejziewicz A., Zwolan M., *Smakowanie filmu. Kulinarne promocje jako paratekst w kontekście badań nad międzynarodową recepcją kina azjatyckiego*, „Panoptikum” 2021, nr 25.
- Lis B., *Zwrot ku publiczności? Audience development jako próba uspołeczniania instytucji kultury*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 2 (105).
- Majmurek J., *Rok nie tylko hibernacji*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9315-rok-nie-tylko-hibernacji.html> (dostęp: 26.01.2023).
- Murczyńska J., *Wspólnota smaku*, <https://aktivist.pl/wspolnota-smaku/> (dostęp: 25.01.2023).
- Najbor J., *Funkcjonowanie instytucji festiwalu filmowego w trakcie pandemii COVID-19 na przykładzie festiwalu Nowe Horyzonty*, <https://compress.edu.pl/e-wydania/item/funkcjonowanie-instytucji-festiwalu-filmowego-w-trakcie-pandemii-covid-19-na-przykladzie-festiwalu-nowe-horyzonty> (dostęp: 24.01.2023).
- Orankiewicz A., Bartosiewicz A., *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108.
- Pabiś-Orzeszyna M., *Edukacja filmowa. Pułapki i ucieczki*, „Ekran” 2018, nr 6.
- Pobłocki K., *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2017.
- Raciński B., *Safari na globalnym Południu*, „Ekran” 2020, nr 1.
- Szponar E., *Fabryka splendoru: Światowe festiwale filmowe*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

- Topolski J., *Hubert Bals Fund i problemy Trzeciego Świata*, „Ekran” 2017, nr 1.
- de Valck M., *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- de Valck M., Damiens A., *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*, Palgrave Macmillan, Cham 2023.