

Marta Materska

FINANSOWANIE KINEMATOGRAFII W EUROPIE – ROLA PUBLICZNYCH FUNDUSZY WSPIERAJĄCYCH PRODUKCJĘ FILMOWĄ

Pomimo żarliwej deklaracji Louisa Lumière'a, że „kinematografia to sztuka bez przyszłości”, wygłoszonej podczas pierwszej publicznej projekcji filmu w 1895 roku, kino – często nazywane „siódmą sztuką” – osiągnęło niezwykle rozwój zarówno w sensie ekonomicznym, jak i artystycznym. W 2005 roku obchodzi swoje sto dziesiąte urodziny, i mimo skromnych początków, późniejsze wprowadzenie do filmu koloru i dźwięku sprawiło, że jego fenomen, zarówno ten magiczny, jak i ekonomiczny, wciąż zadziwia i przyciąga miliony widzów na całym świecie. Przez lata kino dostosowywało się do zmieniającego się otoczenia i w związku z tym przeszło samo wiele zmian. Najważniejsza – udźwiękowanie filmu – sprawiła, że kino stało się jeszcze bardziej atrakcyjne i popularne. Kolejne zmiany były spowodowane rozwojem nowych technologii, które umożliwiły transmitowanie filmów drogą telewizyjną, a więc dotarcie do dużo większej liczby widzów. Film nie był już tylko wyświetlany w salach kinowych, ale zaistniał w każdym domu dzięki telewizji, magnetowidom, odtwarzaczom dvd i komputerom.

Równocześnie kinematografia stała się (wbrew przewidywaniom Louisa Lumière'a) jednym z najpopularniejszych i najbardziej lubianych sposobów artystycznej ekspresji – obrazem świata i ludzkich relacji. Ta forma sztuki, jak każda inna, odzwierciedla i poszukuje swojej tożsamości w miejscu i czasie, w którym powstaje, w ludziach, których pokazuje, a także w języku, którego używa.

Obecnie film w Europie, kolebce kina, znajduje się w niełatwej sytuacji. Powszechnie wiadomo, że kino europejskie przechodzi kryzys związany ze znacznym rozdrobnieniem rynku i jest zdominowany przez produkcję nieeuropejską – głównie amerykańską. Zjawisko to, często nazywane „amerykańską hegemonią” lub też „amerykańskim kulturalnym imperializmem”, prowadzi do niezadowolenia i sprzeciwu europejskich producentów i twórców filmowych, szczególnie wobec faktu, że Europa produkuje więcej (często lepszych) filmów niż Stany Zjednoczone. Kino amerykańskie – wsparte ogromnym zapleczem technologicznym: „fabryką snów Hollywood”, potężnymi i bogatymi wytwórniami filmowymi, oraz objęte intensywną promocją – traci na wartości artystycznej swoich produkcji. Natomiast kino europejskie – pomimo że jest uważane za ambitne, artystyczne – jest biedne i rozdrobnione, z mniejszym zapleczem technologicznym. „Cierpi” także z powodu różnorodności językowej. Konieczność drogich i czasochłonnych tłumaczeń powoduje spowolnienie procesu dystrybucji

i rozpowszechniania filmów, zwiększa koszty, uniemożliwiając właściwą, ekspansywną promocję.

Aby powstrzymać proces „amerykańskiego imperializmu”, kraje europejskie wprowadziły szeroką gamę programów pomocowych i wsparcia finansowego dla swego przemysłu filmowego, obejmującego zazwyczaj kino, telewizję i produkcję wideo. Z tych trzech dziedzin najwięcej wsparcia otrzymuje sektor kinowy, ze względu na to, że kino ma niezwykle znaczenie symboliczne w każdym kraju, a także dlatego, że jest możliwa jego późniejsza eksploatacja na wielu polach.

Narodowe programy dofinansowania występują najczęściej w formach dotacji, zaliczek lub zwrotnych pożyczek. Taki sposób pomocy dla przemysłu audiowizualnego jest podstawą wielu polityk kulturalnych krajów europejskich, np. Francji, Włoch, Niemiec czy Wielkiej Brytanii. Wspieranie kultury odbywa się zarówno na poziomach regionalnych i narodowych, jak i na poziomie europejskim i międzynarodowym. Europejską organizacją, która dofinansowuje kinematografię, jest fundusz Rady Europy EURIMAGES, stworzony w 1988 roku, by wspierać i promować kinematografię europejską poprzez zachęcanie do koprodukcji, dystrybucję oraz rozpowszechnianie europejskich filmów.

Miejsce filmu w polityce kulturalnej

Polityka audiowizualna wiąże się z polityką kulturalną Unii Europejskiej. Wynika to z faktu, że media stanowią obecnie główny nośnik kultury. Unijna polityka kulturalna realizuje zadania i zamierzenia, które zasięgiem przekraczają możliwości i kompetencje poszczególnych państw¹, mają na celu podnoszenie poziomu wiedzy, szerzenie dorobku kultury europejskiej oraz ochronę europejskiego dziedzictwa kulturowego. Polityka audiowizualna mieści się wprawdzie w polityce kulturalnej, ale za sprawą licznych regulacji stała się zagadnieniem wyrastającym ponad nią. Harmonizacja na poziomie polityki kulturalnej *sensu stricto* sprowadza się do wspólnotowych programów wsparcia współpracy i wymiany kulturowej. Nie może być inaczej, skoro wspólnoty nigdy nie dążyły do jakiegokolwiek ujednoczenia kultury. Najwyższą wartością kulturową Europy jest jej różnorodność, i ten fakt pozostaje elementem najczęściej pojawiającym się we wszelkiego typu deklaracyjnych i legislacyjnych dokumentach Unii Europejskiej związanych z kulturą europejską². W związku z tym w ramach wspólnej Europy nie może być mowy o pełnym ujednoczeniu problematyki audiowizualnej, która obejmuje, poza elementami tradycyjnie pozostającymi w jej zakresie

¹ Zgodnie z zasadą subsydiarności na szczeblu wspólnotowym powinny być podejmowane tylko te działania, które zapewniają większą skuteczność i efektywność niż w przypadku, gdyby ich realizacja pozostała w kompetencji rządów poszczególnych państw członkowskich. Z jednej strony rozdziela ona zadania pomiędzy organy wspólnoty europejskiej a administrację rządową (łącznie z władzami regionalnymi i lokalnymi), z drugiej natomiast dotyczy zakresu prawodawstwa wspólnotowego, zarówno w aspekcie tematyki, jak i charakteru regulacji.

² Różnorodność Europy eksponowana jest w dokumentach jako jeden z jej największych walorów i szczególnie podkreślona w Rezolucji Parlamentu Europejskiego o zachowaniu i promowaniu różnorodności kulturalnej [P5_TA(2004)0022] oraz publikacji F. Palermo i G.N. Toggenburga, *European Constitutional Values and Cultural Diversity*, Bolzano 2003, s. 9–23 [dok. elektr.: <http://www.eurac.edu>].

(takimi jak: przekaz, kultura, odbiór społeczny), także zagadnienia konkurencji, pomocy publicznej, zasad rządzących prawem własności intelektualnej oraz usługami. Z tego powodu bardzo trudno jest wspólnocie europejskiej jednoznacznie określić granicę, a co za tym idzie – prawa i definicję tego sektora, a w konsekwencji także samej polityki audiowizualnej.

Na styku kultury i ekonomii – bariery w powstawaniu produkcji filmowych

Różnorodność kulturalna krajów europejskich jest ich największym atutem, a zarazem słabością. Zróżnicowane dochody producentów z różnych krajów Unii, a także sposoby rozliczania, obowiązujące przepisy prawne i podatkowe są największymi barierami powstawania koprodukcji filmowych. Trudnością są także zróżnicowane zasady nadawania statusu filmu narodowego³, które sprawiają, że mimo większościowego udziału producenta i ekipy danego kraju film ma często zamkniętą drogę pozyskiwania dotacji ze środków publicznych. Bardzo często koprodukcja zostaje odrzucona z powodu braku takowego statusu i nie może liczyć na pomoc publiczną. Kolejnym problemem jest również rozumienie terminu „autor” lub innych terminów technicznych, które definiowane w różnych przepisach prawa mają różne znaczenie w poszczególnych krajach europejskich⁴.

Wielojęzyczność Europy jest także czynnikiem utrudniającym powstawanie filmu oraz jego późniejszą eksploatację. Koszty tłumaczenia, sporządzenia *dubbingu* lub nadruku tekstu na taśmę znacznie zwiększają koszty dystrybucji i rozpowszechniania filmów za granicą oraz opóźniają ten proces. Kolejnym utrudnieniem w powstawaniu filmów jest brak udziału w finansowaniu projektów nadawców telewizyjnych, którzy korzystają z eksploatacji filmu. Oczywiście, istnieją wyjątki od tej reguły. Jednym z nich jest Francja, gdzie komercyjne telewizje są zobowiązane do inwestowania w kinematografię ok. 3,5% przychodów z opłat licencyjnych i wpływów z emisji re-

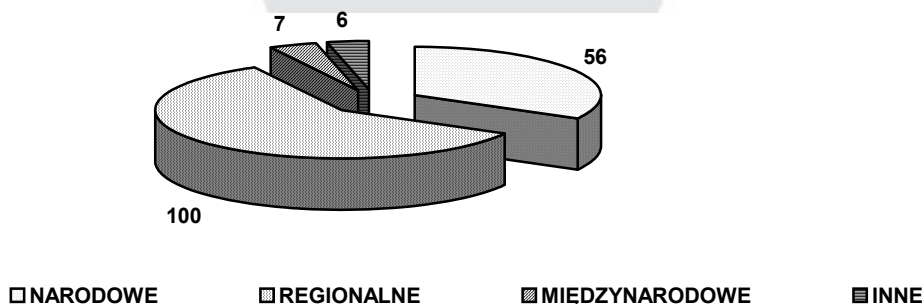
³ Nadanie rangi narodowej filmowi ma bardzo duże znaczenie, jeśli chodzi o możliwość ubiegania się o pomoc publiczną dla kinematografii, taką jak: dotacja, pożyczka, ulgi podatkowe, obowiązki inwestycji innych podmiotów (np. 3,5% udziału telewizji komercyjnych) albo *quotas* filmów czy programów, ponieważ to „narodowość” filmu decyduje o przysługujących mu prawach. Pojawia się więc ona na styku kultury i ekonomii kraju. Aby zostać uznane za film narodowy, dzieło musi spełnić wiele warunków, które w większości krajów europejskich są określone odpowiednimi przepisami, mimo że w wielu państwach tytuł ten przyznawany jest uznaniowo w imieniu ministra odpowiedniego dla spraw kultury i kinematografii. W Polsce, na przykład, występuje tego rodzaju uznaniowość. Natomiast we Francji czy Wielkiej Brytanii reguły nadania statusu filmu narodowego są bardzo skomplikowane i sformalizowane. W Niemczech w związku z integracją europejską termin „film niemiecki” ewoluował w „film *éligible au soutien*”, tzn. „film, któremu przysługuje wsparcie”. Kryteria przyznania narodowości mogą obejmować czynniki ekonomiczne (udział producentów danej narodowości, miejsce zdjęć i montażu) lub kulturalne (narodowość autorów, język, w którym kręcony jest film *etc.*). Więcej na ten temat w dalszej części pracy oraz w publikacji M. Gyory’ego, *Production et distribution de films en Europe: La question de la nationalité* na stronie: www.obs.coe.int/online_publication/reports/natfilm.html.fr.

⁴ W tym wypadku można się odnieść do dyrektywy europejskiej z 1963 r., która podaje bardzo dziwny termin „*collaborateurs de création*”, co znaczy mniej więcej „współpracujący nad powstaniem dzieła”.

klam. Dodatkowym źródłem wpływów do funduszu CNC jest 5,5% obrotu stacji TV⁵. Drugim wyjątkiem jest od niedawna Polska, gdzie podmioty prowadzące kina, dystrybutorzy filmowi, prywatne stacje telewizyjne i TVP oraz operatorzy telewizji kablowych i platform cyfrowych będą łożyć 1,5% przychodów z reklam oraz innych wpływów, jakie otrzymują od klientów. Przepisy te, wprowadzone nową ustawą o kinematografii⁶, będą obowiązywać dopiero od 1 stycznia 2006 roku.

Organizmy wspierające rozwój kinematografii

Europejska baza danych KORDA, która zbiera informacje na temat publicznych organizacji wspierających europejską kinematografię, wymienia 169 funduszy rozwoju kinematografii. Organizacje, które zostały przedstawione na poniższym wykresie, oferują aż 600 różnorodnych programów wsparcia.



Wykres 1. Fundusze wspierające rozwój kinematografii w Europie

Źródło: Opracowanie własne na podstawie bazy danych KORDA

Fundusze i programy międzynarodowe

Ponieważ dla Europy bardzo istotne jest wspieranie produkcji rodzimej, konkurującej z filmami amerykańskimi, już w 1987 roku ruszył pierwszy program MEDIA⁷, który zakładał dokształcanie pracowników branży audiowizualnej oraz dofinansowywanie produkcji europejskich (zarówno samego procesu produkcji, jak i promocji). W styczniu 2001 roku została otwarta kolejna edycja programu, która działać będzie do końca grudnia 2005, a w 2006 roku rozpocznie się kolejna.

MEDIA jest organizacją publiczną, powołaną przez Komisję Europejską, mającą na celu pobudzenie konkurencji w sektorze audiowizualnym, wspieranie ilościowo i jakościowo rozwoju komercyjnej i kulturalnej produkcji filmowej oraz dążenie do powstania i utrzymania zrównoważonego przemysłu filmowego. By osiągnąć stawiane cele,

⁵ D. Walker, L. Haidar, *Co-production opportunities – France*, Olswang, Paris 2002.

⁶ Ustawa z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (DzU Nr 132, poz. 1111).

⁷ http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/mediapro/media_en.htm.

dotuje rozwój zawodowy twórców filmowych, *development* i preprodukcję, dystrybucję i promocję (eksport, festiwale, targi). Co roku dysponuje środkami rządu 60 mln euro, które pochodzą z budżetu Komisji. Pomoc ma w większości charakter uznaniowy, jedyny konkurs automatyczny to dotacja przeznaczona na dystrybucję europejskich filmów animowanych, dokumentalnych, fabularnych i dzieł multimedialnych⁸.

EUROPA CINEMAS to specjalna sieć kin, powstała z inicjatywy programu MEDIA, EURIMAGES i CNC, zrzeszająca kina wyświetlające produkcje europejskie. Jest to bardzo interesujący system wspierania eksploatacji dzieł europejskich, ponieważ każda zrzeszona sala kinowa jest zobowiązana wyświetlać minimum 30% lub 33% repertuaru nienarodowego pochodzenia europejskiego, za co otrzymuje dofinansowanie w wysokości do 1 euro do każdego sprzedanego biletu. Sieć obejmuje głównie małe ambitne kina typu *art house*, które przyciągają kameralną widownię. Ponadto, by promować kino europejskie wśród następnych pokoleń, uruchomiono linię dotującą wydarzenia kinowe skierowane do młodzieży⁹.

Jedynym funduszem wspierającym bezpośrednio powstawanie koprodukcji filmowych jest EURIMAGES. Oprócz koprodukcji dotuje on dystrybucję i sale kinowe, w których wyświetlane są filmy europejskie. Ze wspieraniem produkcji audiowizualnych wiąże się też część działalności agencji EUREKA, współfinansującej projekty dotyczące tzw. wysokich technologii (m.in. technologii audiowizualnych). Oprócz funduszy *stricto* europejskich istnieją także takie organizacje, które w misji mają wpisane wspieranie kinematografii danego języka, jak to jest w przypadku Agence Intergouvernementale de la Francophonie, lub też regionalne, zrzeszające na przykład kraje bałtyckie¹⁰ czy o iberjskich korzeniach¹¹.

Innym międzynarodowym organizmem wspierającym rozwój kinematografii, a raczej współpracy w tej dziedzinie pomiędzy Europą, Afryką, państwami Pacyfiku i Karaibami, jest Technical Assistance for ACP Cinema, który działa w Brukseli przy Cultural Section of European Development Cooperation Policy in African, Caribbean and Pacific Countries¹².

Ogólnie finansowanie ze środków funduszy międzynarodowych stanowi ok. 9%¹³ wszystkich dotacji skierowanych na kinematografię.

⁸ Ta pula dotacji określana jest jako *Automatic support for the transnational distribution of European films*.

⁹ Linia dotacji nosi angielską nazwę *Support for initiatives by cinemas aimed at Young Audiences*.

¹⁰ Do Nordic-Baltic Film Fund (BMC) należą: Estonia, Litwa i Łotwa. Nordisk Film & TV Fond (NFTF) wspiera produkcję obszaru skandynawskiego, uczestnicząc finansowo w produkcjach filmów, seriali telewizyjnych, krótkich metraży i filmów dokumentalnych, a także dotuje *development*, dystrybucję i promocję oraz tworzenie wersji w językach nordyckich [<http://www.nftf.net>].

¹¹ Do funduszu Ibermedia należą: Argentyna, Brazylia, Boliwia, Kolumbia, Kuba, Chile, Hiszpania, Meksyk, Peru, Portugalia, Puerto Rico, Urugwaj i Wenezuela. Koordynatorami europejskimi są ICAA w Hiszpanii i ICAM w Portugalii [<http://www.programibermedia.com>].

¹² Mimo że głównym zadaniem Technical Assistance jest rozwijanie tożsamości kulturowej krajów Afryki, Karaibów i Pacyfiku, w ramach realizacji tego celu mieści się rozwój kinematografii [http://europa.eu.int/comm/development/index_en.cfm].

¹³ W roku 2002 wsparcie to wynosiło 8,7% całości pomocy publicznej dla europejskiej kinematografii (1 271 mln euro).

Fundusze narodowe

Pomoc publiczna może zostać uznana za „promowanie kultury” zgodne z art. 87.3(d) Traktatu ustanawiającego Wspólnotę Europejską i art. 61.3(d) Umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym, pod warunkiem że zostaną spełnione trzy wymagania:

1. Każdy grant musi być przyznany ze względu na kulturową wartość filmu.
2. Producent musi mieć prawo wydania 20% budżetu filmu w innym państwie członkowskim.
3. Dotacja nie może przekraczać 50% kosztów produkcji i nie może wpływać na działania w trakcie produkcji.

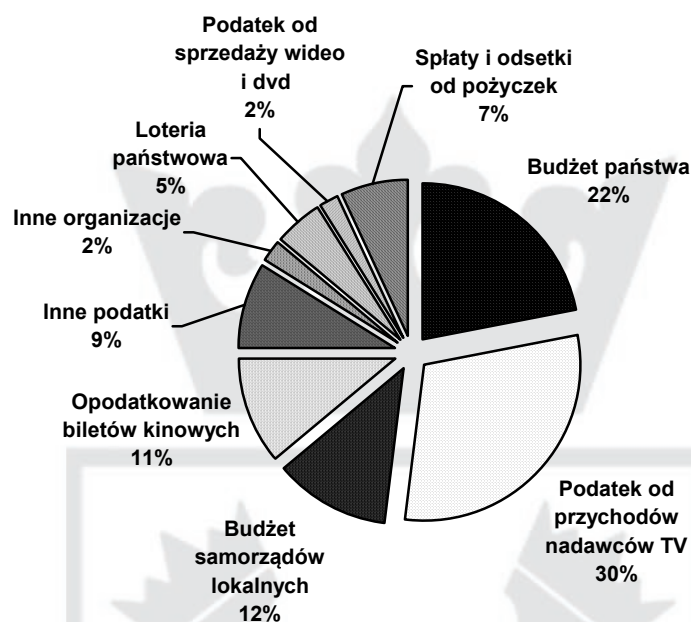
Rada Europejska w rezolucji z 12 lutego 2001 podkreśliła, że kraje członkowskie są upoważnione do tworzenia narodowych programów wspierania kinematografii i dzieł audiowizualnych, które będą miały pozytywny wpływ na rozwój europejskiego rynku audiowizualnego.

Całkowita wartość dotacji przyznawanych z narodowych funduszy w 35 krajach Europy wynosi rocznie 1,3 bln euro. Środki przyznawane przez poszczególne państwa najczęściej pochodzą z podatków przekazywanych przez nadawców telewizyjnych¹⁴ i z bezpośrednich dotacji. Wśród krajów europejskich, które mają najwyższy poziom wsparcia bezpośredniego dla kinematografii, na pierwszym miejscu plasuje się Francja z 38,7%, za nią Niemcy (14,6%). Poziom ten w Wielkiej Brytanii wzrósł znacznie w 2002 roku, w związku z uruchomieniem środków z loterii państwowej, i wynosi 5,8%. Powyższe dane nie odzwierciedlają udziału pomocy pośredniej, takiej jak ulgi podatkowe, które dominują w Wielkiej Brytanii, Holandii, Luksemburgu i Irlandii¹⁵, czy pożyczek na preferencyjnych warunkach, które zaciągnąć można w funduszach we Włoszech czy Hiszpanii.

Źródła, z jakich narodowe organizacje wspierające kinematografię otrzymują środki, zmieniają się w zależności od kraju. Poniższy wykres przedstawia źródła finansowania funduszy w Europie. W niektórych krajach (Hiszpania, Włochy, Rosja, Turcja i jeszcze do niedawna Polska) te środki pochodzą w 22% z budżetów państw. W innych, tj. we Francji, Niemczech czy wspólnocie francuskojęzycznej w Belgii, zostały opodatkowane różne gałęzie przemysłu audiowizualnego (przychód nadawców telewizyjnych, sieci telewizji kablowej, dystrybutorzy *etc.*) na rzecz funduszy. W Wielkiej Brytanii i Finlandii część wpływów z loterii państwowej jest oddana do dyspozycji publicznych organizacji wspierających kinematografię, podczas gdy w Niemczech i w Szwecji otrzymują one środki dobrowolnie przekazywane przez nadawców telewizyjnych.

¹⁴ Przekazywanie podatków regulują obowiązujące w poszczególnych krajach zasady tzw. *tax incentive schemes*.

¹⁵ *Film Business School – Course Book*, Olswang, Paris 2002.



Wykres 2. Źródła finansowania narodowych funduszy wspierających kinematografię w Europie (2002)

Źródło: *European Audiovisual Observatory*

Tendencje wskazują na wzrost zaangażowania samorządów lokalnych w finansowanie kinematografii. Od 1990 roku samorzady terytorialne z kompetencjami w zakresie kształtowania kultury – np. niemieckie i austriackie landy, regiony w Hiszpanii, wspólnoty w Belgii czy kantony w Szwajcarii – systematycznie podwyższały swój udział w funduszach, aż w 2002 roku osiągnęły 12% całości publicznego wsparcia kinematografii w Europie.

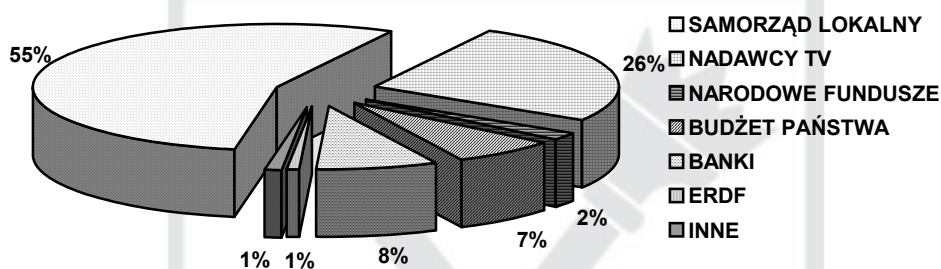
Kolejnym pozytywnym zjawiskiem jest wzrost ilości różnych ulg podatkowych, które od wielu lat funkcjonują z powodzeniem w Wielkiej Brytanii, Niemczech, Francji, Włoszech, Luksemburgu, Irlandii i Holandii, a w 2003 roku zostały wprowadzone w innych krajach, takich jak Belgia, Węgry i Rumunia.

Pomimo tej różnorodności, która wynika z historii, polityki i struktury krajów Europy, wszystkie fundusze działają na podstawie zasady, że twórczość filmowa i audio-wizualna nie może podlegać jedynie prawom rynku i jej publiczne finansowanie (interwencjonizm państwowy) jest uzasadnione ze względu na ochronę różnorodności kulturalnej Europy.

Fundusze regionalne

Głównym celem działania funduszy regionalnych wspierających kinematografię jest nie tylko budowanie tożsamości i promocja kultury filmowej, ale również tworzenie warunków do rozwoju przemysłu filmowego na ich terenie, co wpływa na rozwój małych i średnich przedsiębiorstw i ogólną kondycję ekonomiczną. Rozwój nowych technologii, które nierzadko są wykorzystywane przy produkcji filmowej, wzmacnia innowacyjność regionu, dlatego coraz więcej samorządów podejmuje decyzję o wspieraniu przemysłu filmowego.

Kraje typu federacyjnego, Niemcy czy Szwajcaria, posiadają najbardziej rozwinięte regionalne instrumenty wspierania kinematografii. Ponad połowa środków (55%) w budżecie funduszy pochodzi tam od lokalnych samorządów. Sporą część, bo aż 26% środków, organizacje te otrzymują z opodatkowania nadawców telewizyjnych. Innymi źródłami finansowania ich działalności są narodowe programy, dotacje z budżetu państwa, środki pochodzące z banków oraz dotacje z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego.



Wykres 3. Źródła finansowania funduszy regionalnych wspierających kinematografię w Europie (2002)

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badań CINE REGIO¹⁶

Wykres 3 pokazuje źródła finansowania funduszy regionalnych opracowane na podstawie badań dwudziestu funduszy regionalnych dysponujących największym budżetem w 2002 roku.

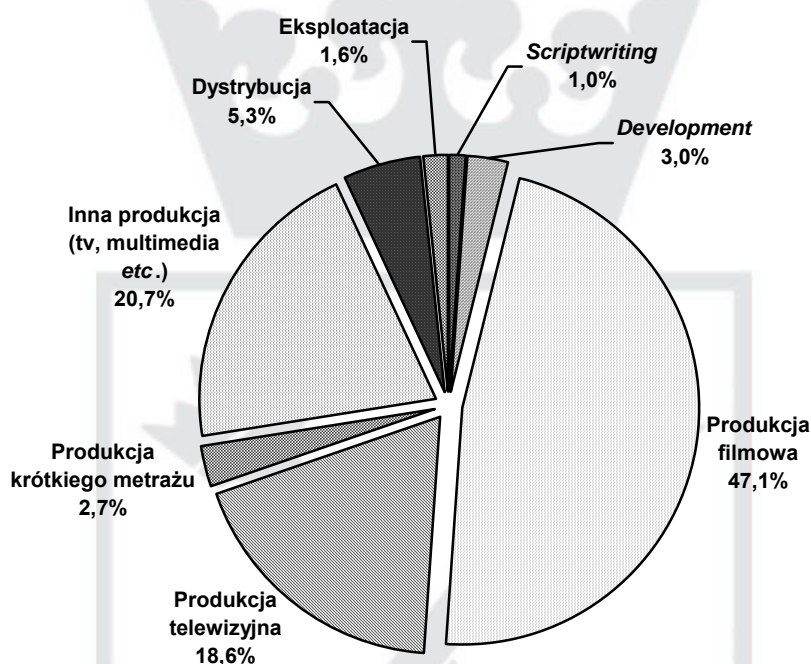
Fundusze regionalne dysponują znaczącymi środkami, które szacowane są na 248 mln euro¹⁷. Ich dysponenci kierują się priorytetami polityki regionalnej, takimi jak: rozwój społeczny, wzmocnienie małych i średnich przedsiębiorstw, wspieranie inno-

¹⁶ CINE-REGIO jest siecią organizacją skupiającą regionalne fundusze publiczne, która została powołana do życia przez ECRIF-av (European Coordination of European Regional Investment Funds – audiovisual) i we współpracy z European Audiovisual Observatory bada rozwój publicznego finansowania filmu.

¹⁷ European Audiovisual Observatory szacuje, że bezpośrednie wsparcie z regionalnych i lokalnych funduszy dotujących kinematografię w Europie w 2002 r. wyniosło 248 mln euro, co stanowi prawie 20% publicznych środków wydatkowanych w Europie na kinematografię. *Public funding for film and audiovisual works in Europe – A comparative approach*, European Audiovisual Observatory, Strasbourg 2004.

wacyjności i nowych technologii. Produkcja filmu, jak również innych dzieł audiowizualnych i telewizyjnych, świetnie wpisuje się w te priorytety i dlatego aż 86% środków przeznaczonych jest na wspieranie tej działalności. Relatywnie mała ilość środków, bo tylko 4%, przeznaczona jest na poszukiwania scenariuszowe (*scriptwriting*) oraz projektowanie produkcji (*development*). Eksploatacja i dystrybucja otrzymują także niewiele, bo tylko 7% wydatkowanych środków z budżetu.

Wykres 4 ilustruje podział środków przyznawanych przez fundusze na różne rodzaje działalności w przemyśle filmowym.



Wykres 4. Działalność dofinansowana przez fundusze regionalne

Źródło: Opracowanie własne na podstawie badań CINE REGIO

Kino europejskie nie jest przedmiotem inwestycji, ponieważ jest tradycyjnie kinem autorskim, ambitnym. W odróżnieniu od kina amerykańskiego – w którym dominuje model komercyjny i kino gatunków – nie cieszy się ono największą popularnością i nie przynosi zysku. Europejskie dzieła, doceniane przez festiwalowe jury, niekiedy mają szansę zaistnieć jedynie dzięki dotacjom ze środków publicznych. Polem eksploatacji kina europejskiego jest przede wszystkim obszar narodowy, i to często stanowi przyczynę, że są kraje, w których nie można zamknąć budżetu i takie, w którym jest to bardzo trudne. Z tego właśnie powodu muszą istnieć fundusze, które uzupełnią różnicę pomiędzy kosztami produkcji a wpływami z dystrybucji i eksploatacji. W zależności od wielkości kraju i rynku dystrybucyjnego mechanizmy te mogą być słabsze lub silniejsze. Prawo to działa bez wyjątku. Nawet w przypadku potęg kinematograficznych Europy, takich jak Anglia czy Francja, muszą one istnieć, ponieważ filmy europejskie,

poza nielicznymi wyjątkami, nie są przedmiotem dystrybucji światowej. Sytuacja ta zaowocowała wprowadzeniem odpowiednich regulacji, jak dotacje, pożyczki czy ulgi, które uwalniają twórców od presji rynku.

Bibliografia

- Closs W., Westcott T., Lange A., *Public funding for film and audiovisual works in Europe – A comparative approach*, European Audiovisual Observatory, Strasbourg 2004.
- Council Resolution of 12 February 2001 national aid to the film and audiovisual industries (2001/C 73/02) 6.3.2001, Official Journal of the European Communities C 73/3.
- Film Business School – Course Book*, Olswang, Paris 2002.
- Gyory M., *Production et distribution de films en Europe: La question de la nationalité*, CERICA/OBS, Strasbourg 2000.
- Ustawa z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii, DzU Nr 132, poz. 1111.
- Walker D., Haidar L., *Co-production opportunities – France*, Olswang, Paris 2002.

