

Sytuacja ekonomiczna kina hiszpańskiego w XXI wieku

Próba diagnozy

MARTA KAPRZYK

Pisząc o przemyśle filmowym poza Hollywood, Marcin Adamczak dosyć bezwzględnie, aczkolwiek zasadnie ocenia, że: *W wymiarze materialnym, organizacyjnym i ekonomicznym poza granicami „globalnego Hollywood” rozciąga się jedynie egzotyczny, marginalny oraz rozdrobniony świat niewielkich i partykularnych kinematografii narodowych oraz coraz bardziej anachronicznego i schyłkowego „modelu autorskiego”*¹. Badaczowi zajmującemu się kinem Półwyspu Iberyjskiego pozostaje zatem pytanie, czy taka sama sytuacja ma miejsce również w Hiszpanii.

Podstawowe cechy współczesnego przemysłu filmowego Hiszpanii

Kino hiszpańskie można traktować dwojako. Z jednej strony jako kinematografię narodową, zaangażowaną w transnarodowe sieci współpracy i wymiany, a także korzystającą z transnarodowych kodów i uniwersalnego języka filmowego². Z drugiej strony kino hiszpańskie jest jedną z kinematografii europejskich silnie uzależnionych od hegemonii „globalnego Hollywood”. O geopolitycznym umiejscowieniu Hiszpanii przypomina José Enrique Monterde, kiedy podkreśla że zasady warunkujące sposób funkcjonowania jej wewnętrznego przemysłu filmowego nie różnią się zasadniczo od schematów rządzących współczesnym kinem europejskim. Charakteryzują go trzy główne parametry: mimetyzm względem kina hegemonicznego, przewaga produkcji lokalnych oraz duże znaczenie kina asymilującego tak zwaną międzynarodowość autorską.

Pierwszy z parametrów, czyli mimetyzm względem kina hegemonicznego, należy rozumieć jako zaangażowanie się w produkcje, które przypominają kino hollywoodzkie. Ja podzieliłabym tę grupę na dwie mniejsze. W pierwszej znajdowałyby się koprodukcje hiszpańsko-amerykańskie (pozbawione wyraźnych oznak „hiszpańskości”) bądź koprodukcje z innymi krajami realizowane w wielu lokalizacjach, głównie w języku angielskim i mogące się pochwalić międzynarodową obsadą. Do tej grupy należą między innymi: *Królestwo niebieskie* (*The Kingdom of Heaven*, reż. Ridley Scott, 2005), *Pachnidło: Historia mordercy* (*Perfume: The Story of a Murderer*, reż. Tom Tykwer, 2006), *Niemożliwe* (*Lo imposible*, reż. J. A. Bayona, 2012), *Exodus: Bogowie i królowie* (*Exodus: Dioses y Reyes*, reż. Ridley Scott, 2014) czy *Regression* (*Regression*, reż. Alejandro Amenábar, 2015).

W drugiej podgrupie można umieścić część hiszpańskiego kina gatunkowego (szczególnie filmy sensacyjne, thrillery i horrory), które formalnie naśladuje filmy amerykańskie, jednak pod względem produkcji angażuje wyłącznie ekipę i obsadę hiszpańską oraz narodowy kapitał (jego transnarodowość przejawia się zatem wyłącznie na poziomie tekstu). Do takich filmów można zaliczyć: *Sierociniec (El Orfanato)*, reż. J.A. Bayona, 2007), *[REC]* (reż. Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2007), *Cela 211* (reż. Daniel Monzón, 2009) czy *Oczy Julii (Los ojos de Julia)*, reż. Guillem Morales, 2010).

Drugim z wymienionych przez Monterdego parametrów jest przewaga produkcji lokalnych, które nie są w stanie (w wymiarze komercyjnym) z sukcesem podróżować poza granice kraju (Monterde zaznacza ich ściśle uzależnienie od popularności w telewizji i prasie plotkarskiej). Są to przede wszystkim gatunki mocno zakorzenione w hiszpańskiej rzeczywistości, jak dramaty społeczne czy komedie, dla których pełnego zrozumienia należy mieć odpowiednią kompetencję kulturową, a więc wiedzę związaną z ikonografią (pop)kulturą, relacjami społecznymi czy zwyczajami Hiszpanii. W tej grupie znajdują się choćby: *Moimi oczami (Te doy mis ojos)*, reż. Iciar Bollain, 2003), *Ślepe słoneczniki (Los girasoles ciegos)*, reż. José Luis Cuerda, 2008), *Grubasy (Gordos)*, reż. Daniel Sánchez Arévalo, 2009) czy *Hiszpański temperament (8 apellidos vascos)*, reż. Enrique Martínez Lázaro, 2014).

Ostatnim z parametrów jest ważność kina asymilującego „międzynarodowość autorską”, zdolnego do *czerpania korzyści ze swojego charakteru mniejszościowego i synergii kulturowych, wewnątrz których możliwy jest jego rozwój*³. To przede wszystkim ten rodzaj kina ma szansę na odniesienie sukcesu na festiwalach filmowych, nie zawsze jednak w *box office*, a do autorów kina hiszpańskiego, mających spory międzynarodowy kapitał prestiżu, można zaliczyć między innymi Pedro Almodóvara, Isabel Coixet, Julio Médema i Vicente Arandę.

Wszystkie trzy kategorie filmów współistnieją ze sobą wewnątrz hiszpańskiego rynku filmowego (uzupełniane przez produkcje artystyczne bądź awangardowe, pozostające jednak w znacznej mniejszości), rządzone przez serię skomplikowanych regulacji prawnych.

Kino hiszpańskie – podstawowe trudności badacza

Barry Jordan wymienia cztery główne trudności, z jakimi ma do czynienia badacz zajmujący się współczesnym kinem hiszpańskim⁴. Trudności rozumiane jako cztery bardzo różnorodne, a jednak niewykluczające się ujęcia, spośród których każde może być równie ważne, co więcej, każde z nich wprowadza znaczącą liczbę informacji (lub zamieszania) do worka pojęciowego, jakim jest „kino hiszpańskie”. Wszystkie zatem trzeba mieć na względzie podczas analizowania kinematografii Hiszpanii.

Pierwszym z owych ujęć jest konieczność spojrzenia na tę kinematografię z punktu widzenia narodowego przemysłu filmowego oraz wykorzystywanych w filmach elementów kultury narodowej⁵ – w tym miejscu warto dodać konieczność uwrażliwienia na różnorodność regionalną Hiszpanii i mnogość języków w zależności od regionu (a także regionalną autonomiczność, na przykład w zakresie przyznawania dotacji). Drugim ujęciem jest możliwość traktowania kina hiszpańskiego w kategoriach kina europejskiego bądź kina nieanglojęzycznego –

w ten sposób filmy produkowane w Hiszpanii są klasyfikowane przez programatorów festiwalu filmowych, członków akademii filmowych z różnych krajów czy jednostki odpowiedzialne za kwalifikowanie poszczególnych filmów do otrzymania subsydiów, na przykład z funduszy Unii Europejskiej. Trzecia z trudności dotyczy wpływu pewnych postfrankistowskich stereotypów filmowych na pojmowanie „hiszpańskości” (szczególnie przez widzów spoza granic Hiszpanii). Innymi słowy, niełatwe jest udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, co tak naprawdę myślimy, mówiąc „kino hiszpańskie”, bez wsparcia utartych, a często już nieaktualnych konstruktywów mających źródła w przeszłości. Ostatni z ważnych wymienionych przez Jordana problemów to reartykulacja istniejących modeli „hiszpańskości” dla konkretnego momentu w czasie – a zatem określenie, jakie czynniki wpływają na to, że pewne konstrukty hiszpańskości w danym momencie tracą bądź zyskują na znaczeniu i jaki mają charakter.

Do tego zestawu warto dodać jeszcze jedną trudność, na którą zwraca uwagę Emilio C. García Fernández: sektor filmowy w Hiszpanii jest podporządkowany około stu pięćdziesięciu normom prawnym (hiszpańskim i europejskim), a możliwe problemy w rozeznaniu się (które sam badacz określa wręcz jako *brak transparentności*) mogą wprowadzać w konsternację zarówno profesjonalistów (obecnych i przyszłych), jak i akademików czy publiczność ⁶. Mimo to, zauważa Jordan, w kinie hiszpańskim bardzo często możemy mówić o pewnej filmowej nadprodukcji. Filmy powstają przy udziale dostępnych funduszy – również subsydiów publicznych – jednak nie są w stanie zwrócić swoich kosztów (nie mówiąc o dysponowaniu dodatkowym budżetem na promocję i marketing), a w najgorszym wypadku nigdy nie doczekują się oficjalnej premiery kinowej ⁷.

Nie dziwi zatem fakt, że w wielu publikacjach na temat kina hiszpańskiego pojawia się zagadnienie kryzysu, który przez część akademików jest wręcz uznawany za pewną stałą w historii tej kinematografii ⁸. José Luis Castro de Paz i Jostxo Cerdán w sposób nieco anegdotyczny, choć niepozbawiony zasadności, rozpoczynają swoje rozważania na temat kryzysu w kinie hiszpańskim od zaznaczenia, że *kinematografia hiszpańska, w kategoriach czysto ekonomicznych, nie jest ani taka, jak amerykańska, ale nie jest też taka, jak francuska czy angielska* ⁹. Oczywiście, porównywanie którejkolwiek z kinematografii europejskich do potęgi Hollywood jest właściwie bezzasadne, jednak autorzy zwracają uwagę na jeszcze jeden bardzo ważny aspekt, czyli znaczne zróżnicowanie między kinematografiami wewnątrz Starego Kontynentu. Co więcej, podkreślają, że kinematografia hiszpańska, niegdyś uznawana za jedną z pięciu najmocniejszych w Europie (obok francuskiej, brytyjskiej, włoskiej i niemieckiej), swojego statusu nie otrzymała na zawsze i w porównaniu z tym, jak za granicą radzą sobie filmy produkowane we Francji czy Anglii, te hiszpańskie wypadają w rankingu nieco gorzej. A zatem, konkludują Castro de Paz i Cerdán, aby potwierdzić swój prestiż na arenie międzynarodowej, kino hiszpańskie musiało przestać brać te niegdyś podobne kinematografie za punkt odniesienia i niejako odbudować się na nowo. Jednocześnie badacze w swoim tekście naciskają na uznanie Hiszpanii na początku XXI w. za kinematografię peryferyjną ¹⁰, której filmy nie są zbyt chętnie oglądane za granicą, a także nieczęsto trafiają do głównych sekcji najważniejszych festiwalu.

Hiszpańska produkcja filmowa

W Hiszpanii od kilku lat dominują trzy główne rodzaje producentów filmowych¹¹. Pierwszym z nich jest producent o wyidealizowanym wizerunku zaangażowanego artysty: ufa bardziej intuicji niż liczbom i często ma wpływ na ostateczny kształt filmu – to dosyć tradycyjna figura i takich producentów zostało już bardzo niewiele. Drugi to producent-finansista. Swoje działania opiera na dokładnych studiach rynku i często nie ma żadnego bezpośredniego związku z produktem (nie angażuje się emocjonalnie i ma niewielki wpływ na kształt artystyczny filmu). Ostatnią kategorię tworzy właściwie jeden duet – to Pedro Almodóvar, który wraz ze swoim bratem Agustinem Almodóvarem prowadzi firmę producencką El Deseo, pod której egidą nie tylko produkuje własne filmy, ale i organizuje produkcje filmów innych reżyserów (z Hiszpanii, a od kilku lat również z Ameryki Łacińskiej).

Przemysł filmowy Hiszpanii jest jednak bardzo rozdrobniony. Jego trzon stanowi około dwunastu większych firm¹² operujących jednocześnie na wielu różnych polach działalności i z finansami umożliwiającymi rozpoczęcie nowego projektu. Większość tych producentów jest częścią transnarodowych sieci współpracy, które działają w celu zaadaptowania międzynarodowych formatów rozrywkowych do gustów publiczności poszczególnych krajów. Niektóre z tych firm skupiają się na filmach fabularnych i serialach, podczas gdy inne szukają jak najbardziej korzystnego sposobu na wertykalną bądź horyzontalną integrację w systemie produkcji audiowizualnej¹³. Poza tą ścisłą grupą firm nieustannie powstają nowe, które jednak albo produkują bardzo rzadko, albo nie mają realnego udziału w rynku bądź powstają wyłącznie na chwilę (i mają na koncie zaledwie jeden film).

Coraz częściej spotykaną praktyką w branży filmowej są ulgi podatkowe, które mają na celu przyciągnięcie do branży kapitału prywatnego. Dokładniej mówiąc: producenci finansowi i koproducenci fabuł, seriali i dokumentów otrzymują ulgę w postaci odliczenia podatkowego w wysokości 20% kosztów filmu (te zasady dotyczą zarówno firm, jak i prywatnych inwestorów)¹⁴. José M. Álvarez-Monzoncillo, Antonio Baraybar-Fernández i Javier López-Villanueva podkreślają jednak, że te dodatkowe źródła finansowania i ulgi są w perspektywie potrzeb przemysłu filmowego niewielkie i z pewnością niewystarczające (w zależności od roku te kwoty oscylują między 50 a 90 milionów euro). Dodatkowo regiony określają własne zasady dofinansowań projektów filmowych (autorzy wyliczają, że te źródła mogą wynosić w sumie zaledwie około 20 milionów euro).

Álvarez-Monzoncillo, Baraybar-Fernández i López-Villanueva określają proces finansowania kina hiszpańskiego mianem schematu *trzech koncentrycznych okręgów*.

W pierwszym z nich znajduje się kapitał własny danego filmu oraz pieniądze pochodzące od koproducentów (częściowo właścicieli późniejszego produktu audiowizualnego). Autorzy przewidują, że z tych źródeł jest finansowane około 75% kina hiszpańskiego. Te kooperatywy (wewnątrz- bądź transnarodowe), nierzadko wymagają odraczania płatności „przemysłem pomocniczym”, by w dniu premiery koszty filmu były jak najmocniej zamortyzowane¹⁵.

Na drugi okrąg składają się subsydia rządowe lub dotacje pochodzące z innych „ciał decyzyjnych”, jak fundusze europejskie bądź lokalne komisje filmowe wykreowane w celu promocji regionów jako potencjalnych lokacji filmowych. To właśnie

na tym poziomie najczęstszą formą pomocy są znaczne ulgi podatkowe bądź ułatwienie umiejscowienia planu filmowego (w zamian za skorzystanie z lokalnych usług). Autorzy jednak przyznają, że z podobnej pomocy w Hiszpanii korzysta zaledwie około trzydziestu projektów rocznie, ponieważ najczęściej jest ona przyznawana projektom dokumentalnym bądź eksperymentalnym, o *wyjątkowej filmowej, społecznej bądź kulturowej wartości* oraz debiutantom lub *directores noveles*¹⁶. Mimo to regiony coraz chętniej otwierają się na projekty koproducentckie, a do ciekawszych inicjatyw regionalnych Hiszpanii należą Ciudad de la Luz (studio filmowe działające w Alicante w latach 2005-2012, w porozumieniu z Alicante Film Commission. Przyczyną jego zamknięcia było stwierdzenie przez Komisję Europejską nieprawidłowości w otrzymaniu dotacji przez studio od lokalnych władz i konieczność zwrócenia ponad 250 milionów euro) czy komisje filmowe Wysp Kanaryjskich.

W trzeciej grupie dofinansowań znajdziemy te pochodzące od podmiotów, *których aktywność, według legislatora, może generować negatywne efekty zewnętrzne dla przemysłu filmowego, chociaż ich obecność może też przynosić pożytek*¹⁷. Tym paradoksalnym w swoich działaniach podmiotem jest oczywiście telewizja, która z jednej strony wspiera przemysł filmowy, a z drugiej może wpłynąć na spadek widzów w kinach. Stacje telewizyjne inwestują w produkcję filmową, a w niektórych przypadkach mogą od razu liczyć na wpływy z przedsprzedaży na rynki zagraniczne (stanowi to jednak spore ryzyko dla producentów)¹⁸.

Pozostając przy mechanizmach finansowania filmów hiszpańskich, Álvarez-Monzoncillo, Baraybar-Fernández i López-Villanueva tłumaczą też ważne zależności między rynkiem filmowym, a telewizją – poszczególne kanały są bowiem prawnie zobligowane do inwestowania w narodowy przemysł filmowy i tworzą wspólnie ważnego gracza na rynku. Prawo wymaga od operatorów telewizyjnych finansowania z góry filmów fabularnych, produkcji telewizyjnych (filmów i seriali), a także filmów dokumentalnych i animowanych. W przypadku kanałów prywatnych kwota, jaka musi zostać przeznaczona na produkcję filmową, to 5% z kwoty podatkowej poprzedniego roku, natomiast w przypadku kanałów publicznych (ogólnopństwowych i regionalnych) to 6%. Pieniądze te mogą być inwestowane bezpośrednio w produkcję, lub przeznaczone na zakup praw do późniejszego wyświetlania projektów¹⁹.

Mercedes Gamero, wpływowa producentka telewizyjna w Hiszpanii, w jednym z wywiadów tłumaczy zawiłość swojej pracy. Przede wszystkim telewizje operujące na rynku Hiszpanii mają prawny obowiązek inwestowania w kino hiszpańskie²⁰, co niejako zmusza producentów telewizyjnych do pracy na zasadzie swoistej dualnej strategii. Z jednej strony produkują oni filmy, które nie mają szans na zagraniczną dystrybucję (komedie skupione na narodowych przywarach i osobliwościach) – Gamero wymienia dla przykładu *Do diabła z brzydalami* (*Que se mueran los feos*, reż. Nacho G. Velilla, 2010) i *Drenaż mózgu* (*Fuga de cerebros*, reż. Fernando González Molina, 2009), Ich budżet oscylował między 3-4 milionami euro i zostały one zaprojektowane właściwie wyłącznie do narodowej konsumpcji. Gamero podkreśla, że z perspektywy producentki telewizyjnej jest dosyć ważne by (współ)produkowane przez nią filmy mogły później zostać pokazane w *prime-time* i jednocześnie były w stanie zebrać przed ekranami sporą publiczność. Drugą strategią jest próba wspierania hiszpańskich reżyserów, takich jak Rodrigo Cortés czy Juan Carlos Fresnadillo w ich projektach anglojęzycznych. W tym przypadku, telewizje pełnią zazwyczaj

mniejszą rolę i mają na celu zapewnienie sieci wsparcia i praw do wyświetlania w Hiszpanii, ale filmy docelowo są przeznaczone na rynek globalny²¹. Zazwyczaj takie projekty zakładają pokaźne budżety i powstają dzięki przedprzedaży praw do projektu (uzyskane w ten sposób pieniądze nierzadko warunkują ukończenie filmu). Jednym z gwarantów (lub może raczej: wabików) dla takich produkcji jest znane nazwisko reżysera – ta postać i jego dorobek może przyciągnąć dodatkowy kapitał²². Chociaż, jak zaznacza Mercedes Gamero, *wyduje się, że wzrastające znaczenie funduszy telewizyjnych w finansowaniu kina w kontekście hiszpańskim oznacza odejście od tradycyjnej wizji reżysera filmowego jako autora, jakkolwiek mgliście ten termin może być interpretowany*²³. Telewizja wpłynęła również na to, jak kształtuje się współczesny hiszpański system gwiazdorski – wielu popularnych aktorów (Mario Casas, Belén Rueda, Blanca Portillo) rozpoczynało swoje kariery w telewizji, a część z nich doskonale łączy pracę w obu mediach. Jednak ten telewizyjny *star system*, znany głównie w granicach kraju, może być pewnym utrudnieniem dla twórców filmowych z zagranicy, nieświadomych tej „intermedialnej sławy”. Valeria Camporesi dodaje, że związki między telewizją a kinem rozciągają się na wiele dodatkowych obszarów – na przykład wcześniejsze zasługi dla produkcji telewizyjnych sprawiły, że wielu techników znalazło pracę również w kinie. Badaczka kontynuując wątek ustabilizowania się relacji między kinem a telewizją pisze: *Bez wątplenia, tak jak to miało miejsce w innych kinematografiach rozwijających się w epoce postmodernizmu, byłoby błędem przyjęcie założenia, że wygenerowało to uproszczenie produkcji czy wyznaczyło zorientowanie na produkty przeznaczone dla masowej publiczności*²⁴. Przeciwnie, natura obecności kina w społeczeństwie stawała się z roku na rok bardziej skomplikowana, a wszelkie założenia co do powodzenia poszczególnych produkcji są obciążone sporym ryzykiem.

A jak przedstawia się w liczbach sytuacja hiszpańskiego rynku filmowego? W poniższej tabeli umieściłam dane dotyczące pełnometrażowych filmów fabularnych wyprodukowanych w latach 2002-2015 z oznaczeniem ważnych dla mnie parametrów. Po pierwsze wyodrębniłam liczbę filmów, które miały (zarejestrowaną) premierę kinową, a po drugie zaznaczyłam, ile filmów zostało wyprodukowanych wyłącznie w Hiszpanii.

Zanim przejdę do wniosków, chciałabym zaznaczyć kilka istotnych trudności, z jakimi zmagają się badacz wykorzystujący dane z box office’u w moich rozważaniach z zakresu ekonomii kina. W jednym ze swoich artykułów Arkadiusz Lewicki pisze: *Uważne przyjrzenie się osiągnięciom finansowym i wynikającej z nich popularności (lub jej braku) poszczególnych dzieł może być interesującym uzupełnieniem, a niekiedy weryfikacją przekonań o charakterze potocznym, dotyczących na przykład siły oddziaływania (a przynajmniej jej potencjalnej skali) konkretnych utworów czy kinematografii narodowych*²⁵. Jednocześnie autor zwraca uwagę na problemy, z jakimi musi zmierzyć się badacz wnioskujący na podstawie wyników z box office’u²⁶. Po pierwsze niejasne są metodologie tworzenia poszczególnych rankingów, a brak jasnych zestandaryzowanych metod zbierania i prezentowania danych liczbowych rodzi wątpliwości co do wiarygodności tego typu źródeł. Kolejne problemy piętrzą się w momencie porównywania dochodów z różnych epok czy dekad, a także z różnych krajów. Tutaj utrudnieniem będą zmienne takie, jak cena biletu, kwestie wartości pieniądza czy różnice wartości poszczególnych walut. Wreszcie nie bez znaczenia jest sam moment zebrania danych oraz czynniki zewnętrzne, które mogły mieć zna-

Rok	Liczba wyprodukowanych filmów pełnometrażowych (w tym filmy, które miały premierę kinową)	Filmy w całości hiszpańskie/filmy w koprodukcji	Najpopularniejszy film w hiszpańskich kinach w danym roku	Liczba widzów w kinach (w tym widzowie filmów hiszpańskich)
2002	137 (122)	80/57	<i>Spider-Man</i> , reż. Sam Raimi, 2002 (USA)	140 716 354 (19 018 156)
2003	110 (108)	68/42	<i>Liga najgłupszych dżentelmenów (Gran aventura de Mortadelo y Filemón)</i> , reż. Javier Fesser, 2003 (Hiszpania)	137 472 001 (21 731 317)
2004	133 (117)	92/41	<i>Shrek 2</i> , reż. Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon, 2004 (USA)	143 932 142 (19 282 967)
2005	142 (128)	89/53	<i>Gwiezdne wojny: część III - Zemsta Sithów (Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith)</i> , reż. George Lucas, 2005 (USA)	127 651 225 (21 289 722)
2006	150 (135)	109/41	<i>Piraci z Karaibów: Skrzynia umarlaka (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest)</i> , reż. Gore Verbinski, 2006 (USA)	121 654 481 (18 772 734)
2007	172 (136)	115/57	<i>Sierociniec (El Orfanato)</i> , reż. Juan Antonio Bayona, 2007 (Hiszpania, Meksyk)	116 930 692 (15 795 434)
2008	173 (139)	124/49	<i>Indiana Jones i Królestwo Kryształowej Czaszki (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull)</i> , reż. Steven Spielberg, 2008 (USA)	107 813 259 (14 359 230)
2009	186 (137)	135/51	<i>Odłot (Up)</i> , reż. Pete Docter, Bob Peterson, 2009 (USA)	109 986 858 (17 480 282)
2010	200 (138)	151/49	<i>Avatar</i> , reż. James Cameron, 2009 (USA, Wielka Brytania)	101 589 517 (12 928 363)
2011	199 (147)	151/48	<i>Torrente IV: Śmiertelne zagrożenie (Torrente 4)</i> , reż. Santiago Segura, 2011 (Hiszpania)	98 344 862 (15 524 294)
2012	182 (131)	126/56	<i>Niemożliwe (Lo imposible)</i> , reż. Juan Antonio Bayona, 2012 (Hiszpania, USA)	94 158 195 (18 284 674)
2013	231 (158)	174/57	<i>Krudowie (The Croods)</i> , reż. Chris Sanders, Kirk De Micco, 2013 (USA)	78 690 507 (11 013 096)
2014	216 (153)	174/42	<i>Hiszpański temperament (8 apellidos vascos)</i> , reż. Enrique Martínez Lázaro, 2014 (Hiszpania)	87 988 991 (22 412 819)
2015	255 (177)	198/57	<i>Jak zostać Katalonką (Ocho apellidos catalanes)</i> , reż. Enrique Martínez Lázaro, 2015 (Hiszpania)	96 137 282 (18 572 136)

Opracowanie własne na podstawie danych z *Anuario de Cine* (materiały hiszpańskiego Ministerstwa Edukacji, Kultury i Sportu)

czący wpływ na wynik finansowy filmu w danym czasie. Lewicki wymienia tu wzrost popularności tytułu przy okazji ważnego wydarzenia, jak przyznanie nagród (co ma największy wpływ na kształt box office'u w roku przyznania owej nagrody, przed lub po kinowej premierze filmu, kiedy część widzów, zachęcona efektem kapitału prestiżu wytworzonego dzięki nagrodzie decyduje się na obejrzenie filmu w kinie), wznowienie wyświetlania z okazji rocznicy filmu czy odrestaurowania arcydzieła ze światowego bądź narodowego kanonu, nowa moda i tak dalej. Dlatego też nieco ważniejszy będzie nie tyle dochód filmu, ile określenie ostatecznej liczby widzów, którzy widzieli dany film w kinie ²⁷.

Marcin Adamczak i Konrad Klejsa zwracają uwagę na dwa ważne aspekty box office'u: *Po pierwsze w dążeniu do zdobycia rynkowej wiedzy, do oszacowania, skwantyfikowania i skategoryzowania widowni, branża polega przede wszystkim na danych ilościowych, niechętnie (niestety!) posilując się innymi (także jakościowymi) metodami wypracowanymi przez nauki społeczne* ²⁸. Co w praktyce oznacza, że nawet mając pewne wnioski z wielu zestawionych ze sobą danych liczbowych, nie można uzurpować sobie prawa do wydawania jednoznacznych osądów. *Po drugie statystyki box office'u z reguły obejmują widownię kinową, pomijają zaś zarówno widownię telewizyjną, jak i kupujących (w różnych formach, m.in. gazetowych insertów) lub wypożyczających płyty DVD, a także nielegalnie ściągających filmy z sieci. Oceny rynkowego powodzenia oraz społecznego oddziaływania dokonuje się zatem na podstawie wycinka rzeczywistości – związanego z kinem, która przecież od dawna nie jest jedynym sposobem kontaktu z komunikatami audiowizualnymi* ²⁹. Ten „wycinek rzeczywistości” jest jednak szalenie ważny dla branży filmowej i bardzo często decyduje o przyznaniu (bądź nieprzyznaniu) instytucjonalnych dotacji dla kolejnych projektów konkretnej ekipie filmowej. *Bogactwo statystycznych danych pozwala zweryfikować badaczom przekonanie o produkcji i dystrybucji filmowej jako działalnościach związanych immanentnie z ryzykiem i niepewnością* ³⁰. Bowiern dane matematyczne wskazują na *zdecydowanie mniejszy aspekt przypadkowości oraz uniwersalne prawidłowości, na przykład na silne powiązanie wyników filmu z wynikiem weekendu otwarcia i pierwszego tygodnia rozpowszechniania, a także na dość wyraźne ramy powodzenia danych tytułów, w których zamykają się wyniki filmów podobnych gatunkowo* ³¹. Kwestie produkcyjne i dystrybucyjne łączą się tu z kulturowymi i rzucają interesujące światło choćby na zagadnienie kanonu. Zatem box office'u nie należy traktować jako kompleksowego źródła wiedzy o danej kinematografii, ale nie może również być on zupełnie pomijany w badaniach produkcyjnych.

Jak widzimy w powyższej tabeli, w latach 2002-2015 w Hiszpanii wyprodukowano łącznie 2486 filmów, spośród których 1926 miało premierę kinową (oznacza to, że około 23 proc. filmów nigdy nie opuściło montażowni bądź sal z prywatnymi pokazami). Warto zaznaczyć, że premiera kinowa nie zawsze oznacza regularną dystrybucję, bowiem wiele filmów trafia do obiegu wyłącznie w dużych miastach i pojedynczych kinach, nastawionych na filmy niezależne czy artystyczne (filmy utrzymują się w tych kinach przez tydzień bądź dwa i jak można się domyślić, liczbę ich widzów można mierzyć maksymalnie w dziesiątkach). Bez premiery i szerszej dystrybucji filmy te w praktyce nie mają szans na przyciągnięcie uwagi osób decyzyjnych związanych z programem telewizyjnym bądź platformą internetową (gdzie mogłyby zyskać „drugie życie”), co oznacza, że trafiają one na

półkę – zarówno w sensie metaforycznym, jak i dosłownym: wszystkie produkowane w Hiszpanii filmy można obejrzeć w FilMOTECE Narodowej. Czasami po latach stają się one częścią programów lokalnych przeglądów filmowych bądź niewielkich festiwali kina gatunków, jest to jednak wyłącznie jednorazowe przywrócenie filmu do życia, a ich publiczność w ogólnym rozrachunku jest znikoma.

W tym czasie największą popularnością wśród hiszpańskiej publiczności cieszyły się hollywoodzkie blockbustery (najczęściej będące częścią serii czy franczyzy), jednak na sam szczyt udało się również wspiąć kilku filmom hiszpańskim. Były to: komedie *Liga najgłupszych dżentelmenów* oraz *Torrente IV: Śmiertelne zagrożenie* (oba filmy często chwalone, jak i krytykowane przez rodzimą publiczność: przeciwstawne sobie obozy widzów z jednej strony doceniły humor i potencjał rozrywkowy filmów oraz, szczególnie w przypadku *Torrente*³², świetnie skrojoną kampanię promocyjną, a z drugiej strony ganiły niski poziom żartu graniczący z prostactwem w formie i fabule). Ceniono horror *Sierociniec*, a także kolejny film Juana Antonio Bayony – *Nieemożliwe*, transnarodową superprodukcję (nakręconą w języku angielskim, przy udziale znanych aktorów, Naomi Watts i Evana McGregora, dystrybuowaną w Hiszpanii przez lokalny oddział Warner Bros.) oraz dwa objawienia kina hiszpańskiego ostatnich lat, czyli komedia *Hiszpański temperament* i jej sequel *Jak zostać Katalonką*, obie oparte na lokalnym poczuciu humoru, bazującym na stereotypach dotyczących poszczególnych regionów Hiszpanii (Katalonii, Kraju Basków i Andaluzji).

Box office mówi więc sporo o gustach Hiszpanów. Warto zatem na koniec napisać kilka słów o ich skomplikowanych relacjach z własnym kinem narodowym.

Kino hiszpańskie i jego widownia

W jednym z artykułów Valeria Camporesi pisze, że w omawianym przeze mnie czasie relacje między kinem hiszpańskim a jego publicznością *lub, mówiąc ogólniej, ze społeczeństwem i narodowościami, które się na nie składają, są coraz bardziej złożone i zróżnicowane*³³. Różne kanały wyświetlania (badaczka zalicza do nich Internet, DVD, multikina w centrach handlowych czy kina arthousowe), *generują różne rodzaje doświadczenia, wymazują granice między przeciwstawnymi produktami kulturowymi – tym, co komercyjne i masowe, a tym, co ekstremalnie różne, artystyczne oraz całą gamą filmów znajdujących się pomiędzy*³⁴. Emilio García Fernández twierdzi, że początek XXI wieku w kinie hiszpańskim charakteryzuje pewna opozycja – *cine industrial versus cine cultural* (kino z punktu widzenia rynku przeciwstawione kinu w perspektywie kulturowej). Według autora, pomimo że omawiana kinematografia już od początku nowej dekady wydaje się znacznie ciekawsza niż dziesięć lat wcześniej, jest to kino *raczej do oglądania w domu niż w sali kinowej*³⁵, co potwierdzałyby badania recepcji.

Andrew Higson zajmujący się kinem narodowym zauważa, że *Nowoczesne sieci komunikowania są coraz bardziej transnarodowe, a towary kulturowe podlegają szerokiej wymianie przekraczającej granice narodowe*³⁶. Rozważania te wiążą się ściśle z tym, co Higson pisał już dekadę wcześniej. Według badacza kultura filmowa winna być postrzegana jako całość, a znaczenie instytucji kina narodowego rozważane ze zwróceniem szczególnej uwagi na następujące kwestie: *po pierwsze: przekrój filmów będących w obiegu w danym kraju, wliczając w to filmy amery-*

kańskie i inne filmy zagraniczne, ich odbiór i liczbę widzów³⁷. Po drugie: należy uwzględnić przekrój określonych socjologicznie grup odbiorców różnego rodzaju filmów oraz to, jak odbiorcy ci wykorzystują filmy w konkretnych warunkach odbioru³⁸ – Higson wymienia tutaj między innymi historycznie uwarunkowane sposoby oglądania filmów i dekodowania treści, kompetencje poszczególnych grup widzów, doświadczenia kinowe z zaznaczeniem roli marketingu czy kategorii przyjemności. Wyjątkowo ważne w tym kontekście wydaje mi się rozróżnienie filmów na *cine en casa* oraz *cine en sala*, które pojawia się w dyskursie o recepcji kina nie tylko w Hiszpanii, tu jednak czasami jest traktowane niemal jako etykieta gatunkowa³⁹.

Wymienione jako pierwsze *cine en casa* – kino w domu – charakteryzuje motywacja „obejrzenia filmu”. Ten typ oglądania filmów według Hiszpanów jest uprawiany w niewielkich grupach bądź indywidualnie, a wybór filmu jest podyktowany najczęściej dostępnością (w telewizji, Internecie, płycie DVD itd.). Owa forma jest mniej angażująca czasowo, nie trzeba ruszać się z miejsca, by móc wziąć udział w seansie, a także finansowo – najczęściej jest to rozrywka darmowa, ewentualna inwestycja obejmowałaby cenę wypożyczenia filmu na platformie VoD. Z tego też względu widzowie mają mniejsze oczekiwania względem wybieranych filmów, a także są bardziej otwarci na eksperymenty i chętnie oglądają różnorodne gatunki. Jednocześnie ten sposób oglądania filmów jest dla uczestników elementem ich codzienności i uprzywilejowuje aspekt łatwo dostępnej rozrywki.

Drugi ze sposobów oglądania filmów, czyli *cine en sala* – kino w sali (nazywane czasami *cine de butaca*, kinem fotela) – samo w sobie stanowi czynność „pójścia do kina”, którą przypisuje się większym grupom bądź zaaranżowanym okolicznościom (jak randka czy wyprawa rodzinna bądź w gronie przyjaciół). Decyzja o wyborze filmu jest zatem konsensualna bądź zależna od kompromisu, a sama aktywność zakłada przemieszczenie się w stronę miejsca wyświetlania filmu, często jest więc planowana z wyprzedzeniem. Wyjście do kina może być również częścią większego planu, który zakłada dodatkowe czynności przed i po seansie, mogące pociągnąć za sobą dodatkowe wydatki (jak zakup przekąsek czy skorzystanie z innych dostępnych rozrywek). Ta forma oglądania filmów uprzywilejowuje aspekt oderwania od „szarej rzeczywistości”, a z powodu konieczności wydania pieniędzy znacznie większą wagę przywiązuje się do wyboru filmu. Widzowie przyznają, że najczęściej idą „na to, co pewne” bądź to, „co spodoba się wszystkim z grupy”, preferują zatem filmy-spektakle (*películas espectáculo*), czyli filmy akcji, szczególnie te z efektami specjalnymi (dla których prototypami będą oczywiście hollywoodzkie superprodukcje), a także komedie i filmy uznanych reżyserów⁴⁰.

Przywołany podział, jak zaznaczyłam, nie jest szczególnie oryginalny, jednak kino hiszpańskie jako kino narodowe jest uznawane za *cine en casa*. Klarowność tej sytuacji komplikuje nieco grupa transnarodowych produkcji w reżyserii Alejandro Amenábara (*Inni*, 2001) bądź Juana Antonio Bayony (*Nieemożliwe*, 2012) czy filmy gatunkowe Álexa de la Igleсії (*Las Brujas de Zugarramurdi*, 2013) lub Jaume Balagueró i Paco Plaza (*[Rec]*, 2007), klasyfikowane jako *cine de butaca*, a także coraz chętniej oglądane przez rodzimą publiczność, co może świadczyć o rosnącej sile nowego trendu, który być może zupełnie zmieni to, jak kino hiszpańskie jest postrzegane w kraju, a także zwiększy zainteresowanie tą kinemato-

grafią poza granicami Hiszpanii. Valeria Camporesi wysnuwa następującą konkluzję: *wydaje się możliwe stwierdzenie, że kino szerzej znane przez publiczność i świat mediów (...) jako pewien wehikul tematów i osobistych stylów utrzymuje relację nie do końca bezpośrednią, problematyczną, a miejscami wręcz obojętną z tożsamościami kolektywnymi. Etykieta kina „narodowego” zdaje się zatem synonimem dla tego wszystkiego, co hiszpańskie, katalońskie czy baskijskie*⁴¹. Kino hiszpańskie za granicą to jednak – poza kilkoma wyjątkami (sytuującymi się najczęściej w kategorii kina autorskiego bądź w propozycjach transnarodowych) – dosyć duża niewiadoma. Interesujące będzie z pewnością przyglądanie się wpływowi działań platformy Netflix na recepcję tej kinematografii: Netflix od 2015 roku działa w Hiszpanii, będąc zarówno dostawcą treści i dystrybutorem filmów hiszpańskich w świecie, ale również producentem filmów oryginalnych, przeznaczonych na rynek hiszpański. Czy jednak te nowe trendy – wzrost znaczenia kina komercyjnego bądź platform internetowych – rozpoczną rewolucję filmową w Hiszpanii? Czas pokaże.

MARTA KAPRZYK

¹ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 204.

² Barry Jordan i Rikki Morgan-Tamosunas rozważając, czym tak naprawdę jest kino hiszpańskie, twierdzą, że jego definiowanie można łączyć z geograficznymi uwarunkowaniami produkcji, dystrybucji i wyświetlania. Jednak *problemem będzie dla nas to, że filmy tworzone w Hiszpanii nie są pokazywane wyłącznie w Hiszpanii, a filmy dystrybuowane i wyświetlane w Hiszpanii, nie są oczywiście tylko hiszpańskie. W rzeczywistości od lat trzydziestych ubiegłego wieku (...) większość filmów pokazywanych w hiszpańskich kinach to obrazy amerykańskie. Zbyteczne więc będzie mówić, że kryteria klasyfikowania tego, co można określić jako film hiszpański, znacznie się różnią i często zależą od okoliczności finansowych i produkcyjnych*. w: B. Jordan, R. Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester University Press, Manchester – New York 1998, s. 9.

³ J. E. Monterde, *Miradas hacia el cine español contemporáneo*. w: *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*, red. B. Pohl, J. Türschmann, Iberoamericana i Vervuert, Madrid – Frankfurt am Mein, 2007, s. 37.

⁴ B. Jordan, *How Spanish Is It? Spanish Cinema And National Identity*, w: *Contemporary Spa-*

nish Cultural Studies, red. B. Jordan, R. Morgan-Tamosunas, Arnold Publishers, London – New York 2000, s. 68. W opublikowanym w roku 2000 artykule Jordan analizuje lata 90., jednak w mojej opinii założenia autora w kolejnych dekadach nie tracą wartości, dlatego adaptuję je do analizy okresu 2002-2015.

⁵ O hiszpańskim kinie narodowym pisze również jedna z ważniejszych badaczek tej kinematografii, Núria Triana-Toribo, na co wskazuje już sam tytuł jej publikacji *Spanish National Cinema*, Routledge, London – New York 2003.

⁶ E. C. García Fernández, *Análisis de los sectores cinematográficos en España (1980-2014)*, w: *Marca e identidad del cine español. Proyección nacional e internacional entre 1980 y 2014*, red. E. C. García Fernández, Editorial Fragua, Madrid 2015, s. 32.

⁷ B. Jordan, *Audiences, Film Culture, Public Subsidies: The End of Spanish Cinema?*, w: *Spain on Screen. Developments in Contemporary Spanish Cinema*, red. A. Davies, Palgrave Macmillan, London 2011, s. 20.

⁸ José Luis Castro de Paz i Josetxo Cerdán piszą wręcz o kryzysie jako stałej w historii tej kinematografii *praktycznie od epoki kina niemego*, która jednak w ciągu lat przechodziła pewne transformacje. Za: J. L. Castro de Paz, J. Cerdán, *La crisis como flujo*, w: *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, red. L. A. García, Ocho y Medio, Madrid 2003, s. 23.

- ⁹ Tamże, s. 24.
- ¹⁰ Tamże, s. 28.
- ¹¹ *La percepción del cine español por el público* (raport), EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales), Madrid 2009, s. 201.
- ¹² Taki rachunek przedstawiają autorzy artykułu: J. M. Álvarez-Monzoncillo, A. Baraybar-Fernández, J. López-Villanueva, *Audiovisual production in Spain. Fewer resources, same problems, new challenges*, „Economía della cultura” XXV, nr 2, 2015, s. 219.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Tamże, s. 213.
- ¹⁵ Tamże, s. 216.
- ¹⁶ Tamże. Akademyki zajmujący się kinem hiszpańskim pod terminem „directores noveles” rozumieją debiutantów oraz twórców, którzy realizują drugi bądź maksymalnie trzeci film.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Tamże, s. 216-217.
- ¹⁹ Tamże, s. 213.
- ²⁰ Na pytanie Duncana Wheelera, czy gdyby z dnia na dzień zmieniono prawo i telewizje nie miałyby już obowiązku współfinansowania hiszpańskiego kina, czy wciąż by w nie inwestowano, Mercedes Gamero odpowiada, że pewno te działania byłyby znacznie rzadsze i z bardzo precyzyjnym zakresem zaangażowania. W: M. Gamero, D. Wheeler, *How to Make Commercial Films Now*, w: *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, red. D. Wheeler, F. Canet, Intellect, Bristol – Chicago 2014, s. 402.
- ²¹ Tamże, s. 392.
- ²² Tamże, s. 393.
- ²³ Tamże, s. 398.
- ²⁴ V. Camporesi, *Panorama de la cinematografía española en el periodo 1990-2008*, w: *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio. Argentina, Brasil, España y México*, red. J. C. Vargas, Universidad de Guadalajara, Guadalajara 2011, s. 77.
- ²⁵ A. Lewicki, *Analiza box office'ów jako narzędzie badań filmoznawczych*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 122.
- ²⁶ Tamże, s. 118-119.
- ²⁷ Tamże, s. 120.
- ²⁸ M. Adamczak, K. Klejsa, *Badania dystrybucji filmowej: pola problemowe, stan wiedzy, perspektywy rozwoju*, w: *Wokół zagadnień dystrybucji filmowej*, red. M. Adamczak, K. Klejsa, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015, s. 23-24.
- ²⁹ Tamże, s. 24.
- ³⁰ Tamże, s. 25.
- ³¹ Tamże, s. 25-26.
- ³² *Torrente IV: Śmiertelne zagrożenie* jest częścią sagi uznanej przez Lidię Merás za *najbardziej lukratywną serię w historii kina hiszpańskiego*, L. Merás, *The „Torrente” Tetralogy: A Homegrown Saga*, w: *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, red. D. Wheeler, F. Canet, Intellect, Bristol – Chicago 2014, s. 337.
- ³³ V. Camporesi, dz. cyt., s. 78.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ E. C. García Fernández, dz. cyt., s. 50.
- ³⁶ A. Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62-63, s. 10.
- ³⁷ A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. M. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitariski, Rabid, Kraków 2001, s. 20.
- ³⁸ Tamże, s. 20.
- ³⁹ *La percepción del cine español por el público* (raport)... dz. cyt., s. 27.
- ⁴⁰ Tamże, s. 48.
- ⁴¹ V. Camporesi, dz. cyt., s. 91.