DOI: 10.19195/2082-8322.7.11

Marta Kaprzyk

Uniwersytet Wrocławski

Niewidzialne, niezauważalne, nieeksploatowane, niepromowane? Kino hiszpańskie jako kino (trans)narodowe

„Historia kina francuskiego jest częścią Historii Kina; historia kina hiszpańskiego pozostaje historią kina hiszpańskiego” („La historia del cine francés es parte de la Historia del Cine, la historia del cine español sigue siendo la historia del cine español”) — pisali José Luis Castro de Paz i Josetxo Cerdán¹. To dosyć smutne stwierdzenie ma dobitnie pokazać, że kino hiszpańskie, w przeciwieństwie do podanego tu za przykład kina francuskiego, ma bardzo małą siłę oddziaływania. Nie wykazuje bowiem zdolności do bycia jednocześnie kinem lokalnym oraz globalnym, czyli takim, które poruszając tematy interesujące społeczeństwo kraju czy wspólnoty, byłoby jednocześnie w stanie zainteresować szeroką publiczność i rozszerzyć sferę wpływów na inne kraje czy rynki. Jednocześnie wszelkie zmiany, które zaszły w kinie hiszpańskim na przestrzeni dekad, nie miały wpływu na żadne inne kinematografie niż ta tworzona w granicach Hiszpanii; w jego obrębie nie powstała również żadna awangarda o międzynarodowym zasięgu.

Paradoks polega jednak na tym, iż nie można powiedzieć z pełnym przekonaniem, że kino tworzone w Hiszpanii jest zupełnie lokalne i w stu procentach hiszpańskie. Wątpliwość w pojmowaniu kina hiszpańskiego jako kina narodowego jest w ostatnim czasie tym silniejsza, im częściej i chętniej poruszana jest przez badaczy kwestia definiowania i pojmowania kina transnarodowego. Celem niniejszego tekstu będzie

¹ Cyt. za: A. Davies, *Introduction: The study of contemporary Spanish cinema*, [w:] *Spain on Screen. Developments in Contemporary Spanish Cinema*, red. A. Davies, P. Macmillan, Londyn 2011, s. 8. Tłumaczenie cytatów — jeśli nie zaznaczono inaczej — M.K.

zatem próba przybliżenia najważniejszych czynników kształtujących współczesną kinematografię hiszpańską i zaproponowanie możliwych sposobów jej pojmowania z wewnątrz konceptów „kino narodowe” i „kino transnarodowe”.

Rys historyczny

Struktura kina hiszpańskiego, a także jego niezdolność do oddziaływania na szeroką skalę ma poniekąd swoje źródła w historii najnowszej kraju, naznaczonej przede wszystkim wojną domową z lat 1936–1939 i późniejszą dyktaturą generała Francisco Franco. Dla samej kinematografii oznaczała ona podleganie cenzurze, produkowanie filmów w ścisłym związku z komórkami państwowymi, w wielu przypadkach również spełnianie funkcji propagandowej. Najpopularniejszymi produkcjami były wówczas adaptacje literatury, a także filmy patriotyczne i folklorystyczne, ze źródłami w teatrze i zarzueli², unikające społecznego komentarza czy zaangażowania ideologicznego. Główną intencją osób odpowiedzialnych za kinematografię było, jak opisuje José María Caparrós Lera, „rozkojarzenie publiczności, uwolnienie jej od ciężkiej hiszpańskiej rzeczywistości”³. W 1947 roku powstaje Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Instytut Badań i Doświadczeń Filmowych), który zmieni się następnie w Escuela Oficial de Cinematografía (Oficjalną Szkołę Filmową) i będzie próbą skonstruowania takiego centrum kształcenia na poziomie uniwersyteckim, które dałoby teoretyczną i praktyczną widzę o kinie. To absolwenci EOC, w szczególności Luis García Berlanga i Juan Antonio Bardem, będą kilka lat później autorami filmów społecznie zaangażowanych, interpretującymi założenia neorealizmu w rzeczywistości hiszpańskiej, z dużą dozą poczucia humoru. Realna zmiana przychodzi jednak dopiero na początku lat 60., epoce „rewolucji nowych fali”⁴. Dyrektorem Generalnym Kinematografii zostaje José María García Escudero, sędzia, dziennikarz, pisarz i historyk kina, który podejmuje próbę modernizacji systemu kontroli nad produkcją filmową, co daje szansę rozwoju dla prądu, który nazywany jest przez badaczy *Nuevo Cine Español* (Nowe Kino Hiszpańskie). Mimo nonkonformistycznej postawy twórców i odrzucenia kina zgodnego z dotychczasowymi zasadami, a także możliwością korzystania z większej swobody wypowiedzi, Caparrós Lera konstatuje, że filmom Nowego Kina Hiszpańskiego, pomimo utożsamienia przez wielu z nową falą, „brakowało własnej tożsamości, oryginalnie hispanistycznej, żyły one dzięki naśladownictwu innych autorów — na przykład Antonioniego —

² Zarzuela to rodzaj tradycyjnie hiszpańskiego utworu scenicznego o charakterze musicalowym, który zawiera partie instrumentalne, wokalne i mówione (aczkolwiek w niektórych zarzuelach rezygnuje się w zupełności z tych ostatnich). Termin pochodzi od nazwy madryckiego pałacu królewskiego Palacio de Zarzuela, gdzie w Sali teatralnej pierwotnie odbywały się spektakle.

³ J.M. Caparrós Lera, *Historia del cine español*, Madryt 2007, s. 76.

⁴ *Ibidem*, s. 120.

i w dużej części były lennikami kinematografii sąsiednich”⁵. Rządy Garcíi Escudero badacz określa natomiast mianem „despotyzmu oświeconego” i dodaje, że ówczesni twórcy (wśród nich Mario Camus, Miguel Picazo, Carlos Saura i Manuel Summers) żądni byli przede wszystkim możliwości wyrażania się bez dbałości o odbiór widzów, co było ich podstawowym błędem. „Można powiedzieć zatem, że Nowe Kino Hiszpańskie oznaczało jedynie zerwanie przestarzałych struktur, bez stworzenia jakichkolwiek nowych”⁶, stąd pojmowane jest one wyłącznie w kategoriach lokalnych.

Inny ważny prąd w kinie hiszpańskim zaistniał dopiero w drugiej połowie lat 70., czyli po śmierci generała Franco. W 1977 roku oficjalnie znika cenzura, a w kinach pojawiają się filmy o tematyce politycznej oraz modne wówczas kino erotyczne, jednocześnie kinematografia Hiszpanii pogrążona jest w głębokim kryzysie ekonomicznym. W tym samym czasie w kilku miastach kraju tworzą się grupy noszące nazwę *movida* z przydomkiem odpowiadającym miejscu powstania, a najpopularniejszą z nich jest działająca w stolicy *movida madrileña*. Weronika Bryl-Roman przytacza wiele możliwych definicji *movidy*, której zarówno status, jak i ramy chronologiczne są trudne do ustalenia co najmniej z kilku powodów: inaczej pojmują ją teoretycy hiszpańscy, a inaczej zagraniczni; ważne jest również to, jaki stosunek do zjawiska ma sam badacz (czy zna ją tylko z dokumentów, czy był jej naocznym obserwatorem, w tym drugim wypadku istotne jest również, czy się z nią identyfikuje). Niemniej można przyjąć, iż *movida madrileña* była ruchem kulturowym lub kontrkulturowym, zwanym również skalającym (*aglutinador*), gdyż połączyła ludzi związanych z kinem, modą, fotografią, muzyką, literaturą i malarstwem. Momentem kluczowym jej uformowania była śmierć Franco, czyli schyłek 1975 roku, sam ruch był natomiast zupełnie spontaniczny, bez manifestów i strategii. W przełomowym momencie dla kraju *movida* jawi się jako reprezentacja „abstrakcyjnego i wielokształtnego zbiorowego stanu ducha, w którym odnajdywała się ograniczona, lecz istotna liczba młodych ludzi (w tym także uparcie uważających się za młodych), demonstrujących usilne pragnienie rozkoszowania się życiem, odrzucających wszelkie zobowiązania”⁷. W wielu przypadkach twórczości *movidy* nie był ważny również talent, bo tym, co się liczyło, były oryginalność i odwaga w lekceważeniu tematów tabu. Jednym z głównych przedstawicieli tego ruchu był Pedro Almodóvar, nazywany przez niektórych „królem *movidy*”⁸, dlatego że to jego filmy (obok fotografii Pablo Péreza Míngueza) są najtrwalszym i najbardziej znanym jej świadectwem, a jednocześnie także jednym z najważniejszych osiągnięć *movidy*. Z perspektywy czasu i poza granicami Hiszpanii *movida* uznawana jest raczej za pewną ekstrawagancję i wyjątkowo lokalne zjawisko niż źródło inspiracji dla innych artystów (taką funkcję spełniało choćby towarzystwo

⁵ *Ibidem*, s. 121.

⁶ *Ibidem*, s. 123.

⁷ W. Bryl-Roman, *Madrycka movida jako ruch kulturowy*, Poznań 2008, s. 38–39.

⁸ *Ibidem*, s. 161.

skupione wokół Fabryki Andy'ego Warhola), właściwie jedynym powszechnie znanym jej przedstawicielem jest wspomniany Pedro Almodóvar⁹.

Fakt, iż najważniejsze prądy czy ruchy kulturowe Hiszpanii są poza jej granicami raczej nieznane (lub znane wyrywkowo) oraz że ich pojawienie się ściśle związane było z sytuacją społeczno-polityczną w kraju mógłby świadczyć, iż kinematografię hiszpańską należałoby traktować jako kino narodowe (jeśli nie — lokalne). Nie jest to jednak do końca prawdą.

Kino narodowe i finanse publiczne

James Chapman przypomina, że tradycyjnie w badaniach filmu termin „kino narodowe” (*national cinema*) odnosił się zwyczajnie do filmów produkowanych wewnątrz jednego kraju. Jednakże model ten był wielokrotnie krytykowany z powodu nieuwzględnienia złożoności filmu jako społecznej i kulturowej praktyki¹⁰. Badacz dodaje, że „natura i charakterystyka kin narodowych zależą od szerokiego wachlarza ekonomicznych, społecznych, kulturowych i politycznych determinantów. Są to, między innymi, rozmiar sektora produkcji, wielkość potencjalnej publiczności kinowej, znaczenia kulturowe właściwe filmowi pojmowanemu jako forma sztuki w kulturze narodowej, zakres zaangażowania państwa w przemysł filmowy, a także relatywna popularność rodzimych filmów w porównaniu z importowanymi”¹¹. Chapman powołuje się na badania Andrew Higsona, który sugeruje, że kino narodowe może być definiowane według czterech aspektów. Aspekt ewaluacyjny uprzywilejowuje kulturową specyfikę danego kina narodowego, skupiając się na przykład na konkretnych prądach czy reżyserach uznawanych za ważnych z kulturowego punktu widzenia — w wypadku kinematografii hiszpańskiej należałoby mówić przede wszystkim o *Nuevo Cine Español*, zjawisku *movidy* bądź reżyserach takich jak Pedro Almodóvar, Carlos Saura czy Víctor Erice. Kolejnym aspektem jest wyświetlanie i recepcja filmu — w tym wypadku należy skupić się na tym, jakie rodzaje filmów oglądają widzowie i jaki odsetek z nich stanowią filmy importowane (w tym wypadku ważny wydaje się fakt, iż najchętniej oglądanymi filmami w kinach w 2014 i 2015 roku były filmy hiszpańskie, odpowiednio *Ocho apellidos vascos* i jego sequel *Ocho apellidos catalanes*¹²). Trzeci z aspektów, reprezentacja, zakłada analizę zawartości treściowej i tematów filmów oraz zwrócenie uwagi na reprezentacje narodowych (i innych) tożsamości

⁹ Twórczość Almodóvara sprawia badaczom kina hiszpańskiego pewne trudności w jej sklasyfikowaniu. José María Caparrós Lera, a także autorki książki *100 Years of Spanish Cinema* proponują zatem zupełnie osobną kategorię w periodyzacji kina hiszpańskiego — „fenómeno Almodóvar”.

¹⁰ J. Chapman, *Cinemas of the World*, Routledge, Nowy Jork-Londyn 2009, s. 39.

¹¹ *Ibidem*, s. 40.

¹² Pierwszy z filmów pokazywany był w Polsce pod tytułem *Jak zostać Baskiem*, w oficjalnej dystrybucji — *Hiszpański temperament*.

— wymagałoby to zatem choćby analizy filmów hiszpańskich z punktu widzenia kinematografii wspólnot autonomicznych, czyli niezależnie kina baskijskiego, katalońskiego czy andaluzyjskiego. Ostatni wymieniony przez Higsona aspekt ekonomiczny uwzględnia organizację i politykę rynku filmowego, a także jego rozmiar i zasięg oddziaływania¹³.

Z punktu widzenia ekonomiczno-prawnego na produkcję hiszpańskich filmów w przeciągu ostatniej dekady ogromny wpływ bez wątpienia miało *Ley de Cine* (*Prawo Kina*) — projekt, który po roku negocjacji wszedł w życie w grudniu 2007 roku. Ustawa regulowała sposób subsydiowania kina, zakładała dodatkowe wsparcie dla kina animowanego i wprowadzenie programu modernizacji sal kinowych (zarówno ich przystosowanie do potrzeb niepełnosprawnych, jak i unowocześnienie oraz dodatkowe wsparcie dla miejsc wyświetlających kino artystyczne). Proponowano też zniżki podatkowe dla firm niezwiązanych bezpośrednio z branżą audiowizualną, które chciałyby zaangażować się w proces produkcji filmowej w charakterze koproducenta¹⁴. Jednym z najważniejszych założeń *Ley de Cine* było natomiast zagwarantowanie specjalnego funduszu filmom w innych językach oficjalnych Hiszpanii niż kastylijski, a więc katalońskim, galicyjskim czy baskijskim. Ostatni aspekt ma niemałe znaczenie, coraz częściej bowiem filmy kręcone w tych językach zyskują uznanie krytyki i publiczności, i stają się pewną wizytówką hiszpańskiej kinematografii. Dla przykładu, w przeciągu ostatnich pięciu lat Hiszpania zgłosiła Amerykańskiej Akademii Filmowej dwa filmy w języku innym niż kastylijski do kategorii Najlepszy Film Nieanglojęzyczny. Do wyścigu po Oscary przyznawane w 2012 roku został zgłoszony *Czarny chleb* (*Pa negre*, 2010) w reżyserii Agustina Villarongi, nakręcony w języku katalońskim, natomiast do konkurencji Oscarowej podsumowującej 2015 rok zaproponowano baskijski *Kwiaty* (*Loreak*, 2015) Jona Garaño i Josego Marii Goenagi.

Największą słabością *Ley de Cine* był bez wątpienia fakt, iż w momencie przyznawania dotacji ignorowano gusta publiczności, natomiast sam proces, jak pisał Barry Jordan, „skupiony był na *cine de calidad* (*kino jakości*) i niezależnych producentach”¹⁵. Tworzone w tym duchu filmy uznawane były zaś także za „kino mniejszości”, które nie może być uznane za rozrywkę, a samo prawo za nieco zbyt mocno nawiązujące do zmian, które nastąpiły w kinie hiszpańskim na początku lat 80. W 1982 roku dyrektorem generalnym kinematografii (*Director General de Cinematografía*) została bowiem Pilar Miró, jedna z najbardziej utytułowanych reżyserek hiszpańskich ubiegłego stulecia. Rok później wprowadziła ona serię reform dotyczących finansowania

¹³ J. Chapman, *op. cit.*, s. 39.

¹⁴ Najważniejsze założenia *Ley de Cine* omawiają Carlos del Amo i Almudena González w artykule *La Ley del Cine, inicialmente muy polémica, se aprueba finalmente con el consenso general* w dzienniku „El Mundo”, <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/12/20/cultura/1198145852.html> [dostęp: 29 grudnia 2015].

¹⁵ B. Jordan, *Audiences, film culture, public subsidies: The end of Spanish cinema?*, [w:] *Spain on Screen...*, s. 25.

kinematografii, które od jej nazwiska uzyskały ogólną nazwę *Ley Miró* i które autorki książki *100 Years of Spanish Cinema* określają mianem „kontrowersyjnej miary, która odzwierciedlała socjalistyczną politykę poprzez wspieranie interwencji państwa w produkcję kulturalną”¹⁶. Najpoważniejszym zarzutem wobec *Ley Miró* było faworyzowanie *kina jakości*. Sam termin *cine de calidad* (*cinéma de qualité*) wiąże się ściśle przede wszystkim z piśmiennictwem dotyczącym Francuskiej Nowej Fali. Jest to określenie używane do oznaczania filmów tworzonych w stylu, który przedstawiciele Nowej Fali zamierzali porzucić — najczęściej zatem nazywano tak produkcje historyczne lub wierne adaptacje klasycznej literatury, uznawane za niemodne i oderwane od tak zwanego „prawdziwego życia” (portretowanego w kinie nowofalowym). W przypadku badaczy analizujących kino hiszpańskie *cine de calidad* pojawia się po pierwsze dla filmów, które tworzone są dla wymagającego widza i nie poddają się gustom mainstreamowej publiczności¹⁷. Po drugie, to jednak również kino, które pomimo aspiracji do promowania wyszukanej estetyki i formalnych eksperymentów, w efekcie okazywało się przede wszystkim zbiorem adaptacji klasycznej literatury. Ponadto taki sposób subsydiowania filmów był krytykowany, gdyż wyłączał wspomaganie produkcji niskobudżetowych i niskiej jakości, a także gatunków takich jak horror i miękka pornografia¹⁸. Nie było to bez znaczenia, biorąc pod uwagę, iż ze 105 produkcji hiszpańskich zrealizowanych w 1978 roku 20 z nich było filmami pornograficznymi. W 1979 — 11 z 80¹⁹. Gatunek ten stanowił więc ważną część rynku hiszpańskiego w czasie zmian ustrojowych.

Pozornie mogłoby się wydawać, że *Ley de Cine* wspiera kino hiszpańskie w ujęciu kina narodowego. Prawo to spotyka się jednak wciąż z falami krytyki²⁰. Barry Jordan nazywa hiszpański system subsydiowania „kawą dla wszystkich” („café para todos”), gdyż pieniądze na stworzenie filmu przyznawane były większości tym, którzy się o nie starali. Jordan tłumaczy dalej, że taka fragmentacja segmentu, zachęcana niejako przez system oficjalnych subsydiów, uniemożliwia wygenerowanie efektywnej ekonomii. Biorąc w dodatku pod uwagę niskie budżety, niski poziom jakości oraz właściwie brak funduszy na późniejszą promocję ukończonego filmu, szanse na przyciągnięcie uwagi potencjalnych dystrybutorów, zarówno krajowych, jak i międzynarodowych (a co za tym idzie — odbiorców), są niewielkie²¹. Jordan przytacza opinię historyka kina Romána Guberna, który również zaznacza, że jednym z największych

¹⁶ T. Pavlović *et al.*, *100 Years of Spanish Cinema*, Wiley-Blackwell, Chichester 2009, s. 153.

¹⁷ B. Jordan, *op. cit.*, s. 25.

¹⁸ T. Pavlović *et al.*, *op. cit.*, s. 154.

¹⁹ G. Belinchón, *Historia de una subvención*, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/23/actualidad/1448293938_944030.html [dostęp: 29 grudnia 2015].

²⁰ Zmiany w hiszpańskim prawie dotyczącym produkcji filmowej weszły w życie „Najnowsze zmiany...” z początkiem 2016 roku. Nowy plan został rozpisany na trzy lata, proponowane w nim założenia mają wygasnąć więc z końcem 2018.

²¹ B. Jordan, *op. cit.*, s. 36.

problemów hiszpańskiego przemysłu filmowego jest jego atomizacja: na rynku istnieje wiele małych firm (często powstają one na potrzebę stworzenia warunków do nakręcenia tylko jednego filmu), natomiast największe firmy produkują około pięciu filmów rocznie (i ostatecznie to właśnie te filmy mają największy udział w rynku)²². Mimo wszystko jednak w dyskursie na temat kina hiszpańskiego przez niektórych akademików podkreślany jest fakt, iż Hiszpania należy do jednej z pięciu głównych „potęg audiowizualnych”, obok Francji, Niemiec, Wielkiej Brytanii i Włoch²³. Słowo „potęga” użyte jest tu jednak przede wszystkim w kontekście ilości produkowanych filmów oraz możliwości pozyskiwania finansów z publicznych środków przez twórców kina; ciężko byłoby bowiem porównać zasięg kinematografii hiszpańskiej (poza granicami kraju przez szeroką publiczność utożsamianej przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, z kinem Pedro Almodóvara) chociażby z brytyjską, o wiele silniejszej międzynarodowej sile rażenia.

Termin dysfunkcyjny?

Barry Jordan zauważa, że kino hiszpańskie na obcych rynkach jest „wielką niewiadomą”, „niewidzialne, niezauważalne, nieeksportowane i wyjątkowo niepromowane”²⁴. Taka struktura i specyfika rynku poddaje w wątpliwość sens przyklejania mu etykiety „kino narodowe”. Ann Davies zauważa, że pojawia się coraz więcej głosów mówiących, iż termin ten jako koncept jest obecnie zupełnie dysfunkcyjny²⁵. Co więcej, według niektórych badaczy kino od samego początku było zjawiskiem transnarodowym, również w Hiszpanii: pierwsze publiczne projekcje filmów w Hiszpanii odbyły się w 1896 i 1897 roku, zorganizowane przez francuskich (Charles Kalb, Joseph Sellier) i węgierskich (Erwin Rousby) operatorów kinematografu. W czasie wojny domowej krajowe firmy producenckie działały zza granicy (szczególnie z Włoch i Niemiec), od dawna hiszpańscy producenci wchodzili także w koprodukcje z innymi państwami (początek polityki koprodukcyjnej z innymi państwami europejskimi Caparrós Lera datuje na drugą połowę lat 50.²⁶). Autorki książki *100 Years of Spanish Cinema* przypominają również, że status filmu zmienia się znacznie w latach 90. (ma to związek między innymi z powstaniem Unii Europejskiej oraz postępującymi procesami globalizacji) — film zaczyna być traktowany jako obiekt wymiany handlowej. Ponadto w tym czasie rynki na całym świecie rozwijają nowe struktury dystrybucji i wyświetlania filmów, polegając coraz częściej na dynamice festiwalu, finansowaniu

²² *Ibidem*, s. 35.

²³ *Ibidem*, s. 34.

²⁴ *Ibidem*, s. 36.

²⁵ A. Davies, *op. cit.*, s. 2.

²⁶ J.M. Caparrós Lera, *op. cit.*, s. 83.

przez stacje telewizyjne oraz praktyce koprodukcji. Tę sytuację charakteryzuje też zacieranie się granic między kinem artystycznym a komercyjnym²⁷. Autorki dodają, że w przypadku Hiszpanii

kinie narodowe, wciąż widziane jako kapitał kulturowy, dziedzictwo narodowe oraz jako wyjątkowy produkt kulturowy ściśle związany z narodową tożsamością, jest jednakże zmuszane do przemyslenia i renegotjacji pewnych przestarzałych wyobrażeń hiszpańskości i narodowej specyfiki. Ten kontekst sugeruje zatem kreatywną zmianę sposobu opakowywania reprezentacji hiszpańskiej kultury narodowej dla globalnej publiczności i światowego rynku²⁸.

Kino transnarodowe

Historia kina w aspekcie jego transnarodowości, według Dapeny, D'Lugo i Eleny, jest ustrukturyzowana wokół pewnej *idei przepływów*, „zwracając szczególną uwagę na przekraczanie granic przez profesjonalistów z branży, a także ruchy w obrębie filmowych stylów i gatunków”²⁹. Kathleen Newman przekonuje, że przede wszystkim należy zadać sobie pytanie, czy w kontekście tekstu filmowego pojęciem transnarodowości można operować zupełnie niezależnie od innych możliwych pojęć czy skali — „transnarodowy” mieści się bowiem „ponad poziomem narodowego, ale poniżej poziomu globalnego”, co więcej, nie można zapominać o takich ujęciach, jak międzynarodowy, regionalny czy kontynentalny³⁰.

Mette Hjort, jedna z najważniejszych teoretyczek filmowej transnarodowości, uważa, że terminu „transnarodowy” trzeba używać raczej w formie skali, która umożliwiłaby opisanie silniejszych i słabszych form transnarodowości. Konkretny przykład należałoby w takim razie analizować na kilku poziomach: produkcji, dystrybucji, recepcji i tematyki samego dzieła filmowego³¹. Przykładem takiego silnie transnarodowego filmu będzie *Babel* (*Babel*, 2006) w reżyserii Alejandro Gonzáleza Iñárritu. Państwa, które uczestniczyły w jego produkcji, to Francja, Stany Zjednoczone i Meksyk. Film kręcony był w ośmiu językach (między innymi arabskim, hiszpańskim i japońskim migowym), a jego akcja rozgrywa się w czterech krajach (Japonii, Stanach Zjednoczonych, Meksyku i Maroku). Sam reżyser jest natomiast Meksykaninem, który na stałe mieszka w Stanach Zjednoczonych, a w momencie pracy nad filmem *Babel* miał już doświadczenie w pracy filmowca w obu krajach. Lola Huete Machado pisze, iż film

²⁷ T. Pavlović *et al.*, *op. cit.*, s. 182.

²⁸ *Ibidem*, s. 183.

²⁹ G. Dapena, M. D'Lugo, A. Elena, *Transnational frameworks*, [w:] *A Companion to Spanish Cinema*, red. J. Labanya, T. Pavlović, Chichester 2012, s. 16.

³⁰ K. Newman, *Notes on transnational film theory: Decentered subjectivity, decentered capitalism*, [w:] *World Cinemas, Transnational Perspectives*, red. N. Đurovićova, K. Newman, Routledge-Nowy Jork-Londyn 2010, s. 10.

³¹ M. Hjort, *On the pluralism of cinematic transnationalism*, [w:] *World Cinemas...*, s. 13.

opowiada splecione z wielu języków i kultur, eksploruje trzy poziomy relacji między bohaterami (to, co lokalne, co narodowe i to, co globalne) i proponuje pewną rzeczywistość, w której jest znacznie więcej rzeczy które łączą, niż tych, które dzielą ludzi na tym świecie³².

Mette Hjort uważa, że równie pomocne byłoby rozróżnienie między oznaczoną i nieoznaczoną (*marked/unmarked*) transnarodowością. Film będzie mógł być uznany „oznaczony”, jeśli jego kolektywny autor (pracujący wspólnie reżyser, operatorzy, montażyści, aktorzy, producenci, itd.) intencjonalnie zwróci uwagę widza jego różnorakie transnarodowe właściwości, które zachęcą go z kolei do rozmyślań nad transnarodowością produkcji³³. Hjort proponuje też własną typologię transnarodowych filmów, w której wyróżnia dziewięć kategorii z zaznaczeniem, że proponowana lista zapewne nie wyczerpuje repertuaru istniejących form, a poszczególne kategorie wzajemnie się nie wykluczają. Są to kolejno transnarodowości: epifaniczna (*epiphanic transnationalism*), przez podobieństwo (*affinitive transnationalism*), stwarzająca środowisko (*milieu-building transnationalism*), oportunistyczna (*opportunistic transnationalism*), kosmopolityczna (*cosmopolitan transnationalism*), globalizująca (*globalizing transnationalism*), autorska (*auteurist transnationalism*), modernizująca (*modernizing transnationalism*) oraz eksperymentalna (*experimental transnationalism*).

Transnarodowość epifaniczna ma na celu zwrócenie szczególnej uwagi na takie aspekty kultury, które mogą być nieznane szerszej publiczności bądź przez nią nierozpoznawalne. Artykułuje się w niej te elementy przynależności narodowej, które pokrywają się z elementami innych narodowych tożsamości, aby w efekcie stworzyć coś przypominającego o przynależności transnarodowej. Transnarodowość przez podobieństwo skupia się na „tendencji do komunikowania z tymi podobnymi do nas”, co rozumiane jest zazwyczaj w kategoriach etniczności, języka czy historii i umożliwia korzystanie z przywileju dzielenia podobnych wartości, praktyk czy struktur instytucjonalnych. Typ ten nie musi się opierać wyłącznie na kulturowych podobieństwach, ale może wynikać z dzielenia podobnych problemów bądź zobowiązań. Hjort dodaje, iż „istnieje chyba silna potrzeba traktowania takich form dzielenia kultury jako możliwości objaśniania satysfakcjonujących czy wręcz inspirujących wymiarów współpracy, napędzanych wspólnymi problemami”³⁴. Transnarodowość stwarzająca środowisko obejmuje artystycznie innowacyjne i opłacalne projekty wspomagane przez organizacje czy komórki rządowe, które powstają w odpowiedzi na globalizację w stylu hollywoodzkim. Transnarodowość oportunistyczna zakłada przyznawanie pierwszeństwa kwestiom ekonomicznym do tego stopnia, gdy to kwestie finansowe dyktują wybory partnerów zagranicznych. Transnarodowość kosmopolityczna jest „definiowana przez kosmopolityczność konkretnych osób, które spełniają kon-

³² L. Huete Machado, *En la tierra de Babel*, http://elpais.com/diario/2006/12/10/eps/1165735616_850215.html [dostęp: 24 kwietnia 2014].

³³ M. Hjort, *op. cit.*, s. 13–14.

³⁴ *Ibidem*, s. 18.

trochę wykonawczą nad procesem filmowym”³⁵. Szczególną wagę przywiązują oni do eksplorowania konkretnych problemów ważnych dla portretowanych społeczności. Transnarodowość globalizująca zazwyczaj znajduje punkt wyjścia w niemożności otrzymania pomocy finansowej ze strony organów państwowych — osoba planująca nakręcić film szuka globalnego wsparcia oraz istniejących mechanizmów finansowania na poziomie transnarodowym. Dla transnarodowości autorskiej siłą jest indywidualny reżyser, który poszukuje możliwości współpracy z międzynarodową ekipą. Różnica między tą kategorią a transnarodowością kosmopolityczną polega właśnie na postaci reżysera będącego z zasady znanym już twórcą czy wręcz ikoną kina narodowego, z którego się wywodzi, i dopiero wtedy decyduje się na artystyczną pracę poza granicami kraju. Transnarodowość modernizująca pojawia się, gdy znacząco transnarodowy film staje się motorem napędzającym czy mechanizmem wspomagającym modernizację wewnątrz danej społeczności. Ostatnia wymieniona przez Hjort transnarodowość eksperymentalna wymaga związku z artystycznymi, społecznymi lub politycznymi wartościami, które zależeć będą od logiki eksperymentu³⁶.

Hjort podsumowuje: „filmowa transnarodowość jest bez wątpienia przyszłością, a zatem również »otwartym« fenomenem z potencjałem do rozwoju w wielu różnych kierunkach”³⁷, który nie tylko pojawia się w różnych formach, lecz także wspiera szeroki wachlarz wartości, wśród których znajdują się te ekonomiczne, polityczne, kulturowe, społeczne czy artystyczne.

Kino hiszpańskie — transnarodowe?

Gerard Dapena, Marvin D’Lugo i Alberto Elena podkreślają, że termin „kino transnarodowe” w hiszpańskim kontekście był aplikowany przede wszystkim w stosunku do takich produkcji, w których tworzenie zaangażowany był co najmniej jeden zagraniczny partner, a także do filmów z międzynarodową obsadą. Autorzy zaznaczają też, że u podstaw estetyki kina transnarodowego leży to, co Mette Hjorn nazwała „transnarodowością przez podobieństwo”³⁸ (jednym z ważniejszych i bez wątpienia największym partnerem produkcyjnym, z punktu widzenia geograficznego i językowego, jest bowiem dla rynku hiszpańskiego Ameryka Łacińska). W historii kinematografii hiszpańskiej, szczególnie najnowszej, z łatwością znajdziemy przykłady produkcji transnarodowych. Z kina najnowszego można przywołać choćby horror *Inni* (*The Others*, 2001) w reżyserii Alejandro Amenábara. Film opisywany jest jako koprodukcja między Hiszpanią, Francją, Włochami i Stanami Zjednoczonymi, reżyser

³⁵ *Ibidem*, s. 20.

³⁶ *Ibidem*, s. 16–28.

³⁷ *Ibidem*, s. 30.

³⁸ G. Dapena, M. D’Lugo, A. Elena, *op. cit.*, s. 15.

urodził się w Chile, ale wychowywał i studiował w Hiszpanii, film został nakręcony po angielsku i francusku, odtwórczyni głównej roli, Nicole Kidman, jest Australijką, natomiast akcja filmu rozgrywa się na wyspie u wybrzeży Anglii. Kolejnym przykładem będzie film *Nieemożliwe* (*Lo imposible*, 2012) w reżyserii Hiszpana Juana Antonio Bayony, który opowiada o dramacie amerykańskiej rodziny w trakcie tsunami na Oceanie Indyjskim. Nad scenariuszem do historii pracowali Hiszpanie Sergio G. Sánchez i María Belón. Hiszpanie odpowiedzialni byli też między innymi za zdjęcia, muzykę czy scenografię filmu, który opisywany jest jako koprodukcja hiszpańsko-amerykańska. Produkcja angażowała natomiast międzynarodową ekipę techniczną oraz obsadę, a w filmie można usłyszeć języki angielski, szwedzki czy tajski.

Davies zwraca uwagę także na pewien szczególnie proces, który zaszedł w kinie hiszpańskim i był widoczny szczególnie po roku 2000. Ów proces badaczka nazywa „małą odwrotną kolonizacją” (*little reverse colonisation*) w nawiązaniu do reżyserów, którzy przybyli do Hiszpanii z Ameryki Łacińskiej (szczególnie Meksyku). Nie tylko świetnie odnaleźli się oni w hiszpańskim przemyśle filmowym, lecz także z powodzeniem przejmują tematykę mocno zakorzenioną w historii i kulturze Hiszpanii — jak wydarzenia hiszpańskiej wojny domowej adaptowane przez Meksykanina Guillermo del Toro w filmach *Kręgosłup diabła* (*El espinazo del diablo*, 2001) i *Labirynt fauna* (*El laberinto del fauno*, 2006)³⁹ czy problemy imigrantów ukazane w filmie *Biutiful* (*Biutiful*, 2010) przez Alejandro Gonzáleza Iñárritu.

Ann Davies uważa, że niepewność w przypadku definiowania granic kina hiszpańskiego nie zasadza się wyłącznie na mechanizmach jego tworzenia (koprodukcje), ale zależy od jego zdolności do komponowania spójnej jedności, która ma również własną publiczność⁴⁰. Potencjalni widzowie kina hiszpańskiego są natomiast — ze względu na język — szczególnie liczni, ale jednocześnie geograficznie rozproszeni i, oczywiście, kulturowo niejednorodni. Można zatem powiedzieć, że już sama potencjalna publiczność kina hiszpańskiego jest transnarodowa⁴¹. Wśród badaczy kina hiszpańskiego można usłyszeć głosy mówiące o kryzysie w tej kinematografii, natomiast Davies cytuje jedną z najbardziej skrajnych opinii, którą głoszą Josep Lluís Fecé i Cristina Pujol, stwierdzając, że faktycznie nie ma żadnego kryzysu w kinie hiszpańskim, gdyż kino to nie istnieje poza myślą przemysłu oraz zajmujących się nim akademików. Kluczowym powodem takiej sytuacji jest natomiast brak większego zainteresowania hiszpańskiej publiczności wytworami kinematografii jej własnego kraju⁴². „Czy film jest filmem, jeśli nikt go nie ogląda?”⁴³ — zapytuje Davies. Oczywiście, kwestia recepcji kina hiszpańskiego jest nieco bardziej skomplikowana, jednak opinie takie jak prezentowana przez Fecé i Pujol skłaniają do refleksji, czy etykieta „kino

³⁹ A. Davies, *op. cit.*, s. 7.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 2.

⁴¹ Wspominają o tym G. Dapena, M. D'Lugo, A. Elena, *op. cit.*, s. 16.

⁴² A. Davies, *op. cit.*, s. 2.

⁴³ *Ibidem*.

hiszpańskie” nie jest jedynie pustym znacznikiem. Davies zaznacza również, że istnienie koprodukcji koliduje z ukrytym pragnieniem części akademików wyznaczenia starannych linii dla narodowych kinematografii, natomiast zaangażowanie europejskich funduszy w koprodukcje spowodowały powstanie pogardliwego terminu na ich określanie. *Europuddingi*, bo tak są nazywane, to twory, w których jakiegokolwiek lokalne specyfiki zanikają w „kleistym europejskim bałaganie”⁴⁴. Mette Hjort uważa z kolei, że *Europuddingi* są wynikiem porażki wniesienia aspektu transnarodowości do poziomu produkcji. Davies zaznacza jednocześnie, iż niesprawiedliwym byłoby przyklejanie tej etykiety wszystkim koprodukcjom. Wiele z nich to filmy (także z artystycznego punktu widzenia) wartościowe, stwarzające dzięki specyfice produkcji możliwość wymiany — przede wszystkim personelu, kapitału czy lokalizacji.

Przykłady i wnioski przytoczone w tej części tekstu wskazują na to, iż po części kino hiszpańskie może być uznawane za kino transnarodowe. Należy jednak pamiętać o tym, że zarówno koncept „narodowe”, jak i „transnarodowe” bardziej niż sztywną etykietą jest propozycją możliwych ujęć i przyczynkiem do dalszej analizy bardziej, niż sztywną etykietą są propozycją możliwych ujęć i przyczynkiem do dalszej analizy konkretnych filmów. Oba koncepty wydają się być również warunkiem swojego wzajemnego istnienia.

Invisible, unnoticeable, not exported, not promoted? Spanish cinema as (trans)national cinema

Summary

Traditionally, the term „national cinema” referred to films produced within the boundaries of one particular country, and it ignored the complexity of the movie as a social and cultural practice. However, changes in film production in past decades have made it exceptionally difficult to delimit the national borders of particular cinematographies: the development of systems of co-productions, international film crews, and movements across borders of filmic styles and genres make it possible to conceive Spanish cinema in terms of transnationality. The aim of this article is to discuss the most important factors that shape Spanish contemporary cinematography, as well as to suggest the possible means of analysing and describing it within the concepts of “national” and “transnational” cinema.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 6.