

Kino Bliskiego Wschodu na polskich ekranach

ABSTRACT. Fortuna Jr. Grzegorz, *Kino Bliskiego Wschodu na polskich ekranach* [Middle Eastern Cinema on Polish Screens]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 113–126. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.6>

In the article *Middle Eastern Cinema on Polish Screens* Grzegorz Fortuna Jr. analyzes the presence of films from the Middle East in Polish cinemas in 2002–2022. The author takes into account major productions from all Middle Eastern countries that have appeared on Polish screens in the last twenty years.

The aim of the article is to check to what extent film criticism and research interest in cinematography in this area translates into the actual box office success of individual titles and what factors determined the possible success of Middle Eastern films in Polish cinemas. The author primarily uses Andrew Higson's theory and distribution research methods, focusing primarily on box office results. The article also aims to check the extent to which the digital revolution has contributed to the popularity of films from the Middle East.

KEYWORDS: film, film distribution, box office, cinema of the Middle East

Kino Bliskiego Wschodu coraz częściej staje się przedmiotem badań filmoznawczych, w publikacjach zarówno polskojęzycznych, jak i anglojęzycznych. Czytelnik zainteresowany historią, stylem, estetyką i społecznym kontekstem bliskowschodnich kinematografii ma do dyspozycji prace poświęcone jego politycznym kontekstom (np. *Israeli Cinema: East / West and the Politics of Representation*[1]), problematyce tożsamości (np. *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*[2]), filmowym obrazom wojny (np. *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*[3]), jak również kinematografiom konkretnych państw. W związku z sukcesami na światowych festiwalach filmy irańskie, tureckie czy izraelskie trafiają także do dystrybucji w Europie i są szeroko opisywane w prasie filmowej.

Celem niniejszego artykułu nie jest jednak analiza tekstualna kina Bliskiego Wschodu czy też opis jego związków ze społeczeństwem, historią i polityką poszczególnych państw, ale spojrzenie na nie przez pryzmat jego obecności (bądź też nieobecności) na ekranach polskich kin (przy wykorzystaniu danych dotyczących liczby filmów z poszczególnych krajów i liczby sprzedawanych na nie biletów), co w założeniu

[1] E. Shohat, *Israeli Cinema: East / West and the Politics of Representation*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2010.

[2] R. Tapper, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2002.

[3] K. Rastegar, *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*, Oxford University Press, Oxford 2015.

ma pozwolić zweryfikować, na ile krytycznofilmowe i filmoznawcze zainteresowanie kinem bliskowschodnim przekłada się na jego sytuację w polskich kinach – i na wybory konsumenckie rodzimych widzów.

W klasycznej już pracy *Idea kinematografii narodowej* Andrew Higson wyróżnia kilka sposobów, jak można postrzegać określenie „kinematografia narodowa”: jako „krajowy przemysł filmowy” (w tym kontekście kluczowe jest, kto, gdzie i za czyje pieniądze produkuje dany film); filmową reprezentację konkretnej treści i tematyki związanych z danym narodem; oglądalność i konsumpcję; wreszcie dziedzictwo kulturowe (a więc przede wszystkim zespół filmów wyreżyserowanych przez autorów docenianych na międzynarodowych festiwalach)[4]. W niniejszej pracy takie kinematografie jak turecka, irańska lub palestyńska postrzegane będą przez pryzmat pierwszego z wymienionych sposobów, a do spojrzenia na nie posłużą wyniki sprzedaży biletów z polskich kin.

W kontekście omawianych kinematografii narodowych wątek dystrybucyjny wydaje się niezwykle istotny, ponieważ nawet największe arcydzieło nie może wywołać społecznego oddźwięku, jeśli nie trafi do widzów. Jak piszą Aleksandra Bartosiewicz i Agnieszka Orankiewicz: „Następująca po produkcji faza dystrybucji jest nie mniej ważna dla końcowego efektu dzieła, a także dla rozwoju całej branży filmowej. Dystrybucja jest etapem pośrednim, który łączy tzw. produkcję właściwą z odbiorcą dzieła, czyli widzem”[5].

Kryteria doboru

W dalszej części artykułu opisane zostaną tylko filmy, które weszły na polskie ekrany w ciągu ostatniego dwudziestolecia – między rokiem 2002 a 2022. Polska dystrybucja filmowa lat 90. charakteryzowała się dużą przypadkowością i chaosem (o czym pisze między innymi Krzysztof Kucharski)[6], które były związane z przemianami transformacyjnymi, upadkiem państwowego monopolu w zakresie rozpowszechniania filmów, drastycznym spadkiem frekwencji i prywatyzacją kin. Dane z box office’u z tego okresu nie były ponadto zbierane przez żaden organ państwowy lub prywatny, co uniemożliwia zweryfikowanie popularności nielicznych filmów z Bliskiego Wschodu, które wprowadzono w latach 90. na polskie ekrany[7]. Dopiero pojawienie się serwisu boxoffice.pl zbierającego dane od dystrybutorów (od początku 2002 roku do dzisiaj) pozwoliło na uporządkowanie informacji na temat sprzedawanych biletów.

Poniższe opracowanie nie bierze także pod uwagę pozakinowych okien dystrybucyjnych, takich jak nośniki fizyczne (kasety VHS, pły-

[4] A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. M. Loska, [w:] *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Rabid, Kraków 2001, s. 9–10.

[5] A. Bartosiewicz, A. Orankiewicz, *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 232.

[6] K. Kucharski, *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990–2000*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2002.

[7] Według danych Krzysztofa Kucharskiego do polskich kin sprowadzono w tym okresie zaledwie jeden film z Bliskiego Wschodu: izraelskie *Lody na patyku 5* (*Roman Za’ir*, reż. Dan Wolman, 1983).

ty DVD i Blu-ray), telewizje czy platformy VOD. Choć w XXI wieku pozakinoowe metody oglądania filmów zyskiwały coraz większą popularność i doprowadzały do „kruszenia” tradycyjnego dla Hollywood systemu *holdbacks*, czyli „rozpowszechniania danego tytułu na kolejnych polach eksploatacji w określonym czasie od premiery kinowej, oraz sekwencyjności uruchamiania okien dystrybucyjnych będących immanentnym składnikiem logiki systemu globalnego Hollywood” [8], to nadal popularność w kinach determinuje powodzenie większości filmów na kolejnych polach eksploatacji. Co więcej, telewizje i platformy streamingowe nie publikują wiarygodnych, zbiorczych danych dotyczących liczby widzów poszczególnych tytułów, a dystrybutorzy nie raportują liczby sprzedanych płyt DVD i Blu-ray, pozyskanie danych potrzebnych do poszerzenia pola badań byłoby więc skazane na niepowodzenie.

W sekcjach poświęconych poszczególnym państwom wzięto pod uwagę jedynie filmy, które są większościowymi produkcjami reprezentującymi dane państwa – zgodnie ze wspomnianym wyżej kryterium Higsona [9]. Zaliczanie do materiału badawczego tytułów, które były jedynie w niewielkim stopniu koproduktowane przez wymienione kraje, wprowadziłoby bowiem chaos i doprowadziło do zamazania obrazu obecności poszczególnych kinematografii narodowych na polskich ekranach. Gdyby wkład mniejszościowy uprawniał do wliczenia konkretnego tytułu w poczet danej kinematografii narodowej, to za film izraelski należałoby uznać na przykład polskiego *Demona* (2015) w reżyserii Marcina Wrony. Na marginesie warto wspomnieć, że przy takim założeniu reprezentantem współczesnego kina bułgarskiego byłiby *Niezniszczalni* (*The Expendables*, reż. Sylvester Stallone, 2010), a określenie narodowej przynależności takich filmów jak *Walerian i miasto tysiąca planet* (*Valerian and the City of a Thousand Planets*, reż. Luc Besson, 2017) – na produkcję którego złożyły się Francja, Chiny, Belgia, Niemcy, Zjednoczone Emiraty Arabskie, Stany Zjednoczone i Kanada – byłoby całkowicie niemożliwe.

Z wymienionego wyżej powodu w zestawieniu nie pojawiają się na przykład dwa głośne filmy Asghara Farhadiego – *Przeszłość* (*Le passé*, 2013) i *Wszyscy wiedzą* (*Todos lo saben*, 2018), mimo że reżyser ten postrzegany jest przede wszystkim jako przedstawiciel kinematografii irańskiej. Pierwszy z wymienionych filmów to produkcja francusko-włosko-belgijska, drugi: hiszpańsko-francusko-włosko-argentyńsko-niemiecka.

[8] M. Adamczak, S. Salamon, *Kruszenie globalnego Hollywood. System holdbacks i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 244.

[9] Aby określić producenta większościowego, posługiwano się danymi (i kolejnością państw) opublikowanymi na IMDb. Można uznać to źródło za wiarygodne, ponieważ metryki filmów bardzo

często wypełniane są przez samych producentów lub ich przedstawicieli. Autor zdaje sobie sprawę, że kierowanie się jedynie kwestiami finansowymi ma swoje ograniczenia, jednak przyjmowanie innych kryteriów – jak na przykład wkład kulturowy – zdecydowanie wykracza poza zakres niniejszego artykułu, wymagałoby bowiem odrębnej analizy każdego z wymienionych tytułów.

Kino Bliskiego Wschodu na polskich ekranach

W przygotowanym zestawieniu wzięto pod uwagę wszystkie filmy, które spełniły powyższe kryteria i reprezentowały kinematografię Bliskiego Wschodu: Arabię Saudyjską, Bahrajn, Egipt, Irak, Iran, Izrael, Palestynę, Jemen, Jordanię, Katar, Kuwejt, Liban, Oman, Syrię, Turcję i Zjednoczone Emiraty Arabskie.

Arabia Saudyjska

Jedyną produkcją większościową z Arabii Saudyjskiej, która weszła na polskie ekrany w XXI wieku, jest *Dziewczynka w trampkach* (*Wadjda*, reż. Haifaa Al-Mansour, 2012). Film miał premierę w czerwcu 2013 roku za pośrednictwem dystrybutora AP Manana, debiutował na 13 ekranach^[10] i zebrał 8948 widzów^[11].

O wiele lepszy wynik – 48 871 widzów – uzyskała wprowadzona przez Hagi Film w październiku 2012 roku *Samsara* (reż. Ron Fricke, 2012), jest to jednak koprodukcja łącząca aż 17 państw (Stany Zjednoczone, Indonezję, Singapur, Tajlandię, Kenię, Danię, Brazylię, Jordanię, Zjednoczone Emiraty Arabskie, Arabię Saudyjską, Republikę Południowej Afryki, Włochy, Ghanę, Egipt, Chiny, Japonię, Koreę Południową) z większościowym udziałem amerykańskim, trudno uznać ją więc za film bliskowschodni.

Bahrajn

Hannah: Nieznana historia buddyzmu (*Hannah: Buddhism's Untold Journey*, reż. Marta György-Kessler, Adam Penny, 2014) weszła na ekrany za pośrednictwem Alter Ego Pictures w październiku 2016 roku, dwa lata po światowej premierze, i zebrała 7877 widzów. Jako większościowa produkcja brytyjska nie może być jednak brana pod uwagę w niniejszym zestawieniu.

Egipt

W omawianym okresie na polskie ekrany weszły 2 większościowe produkcje egipskie. *Ostatnie dni miasta* (*In the Last Days of the City*, reż. Tamer El Said, 2016) miały premierę w marcu 2017 roku na 10 ekranach, za pośrednictwem Stowarzyszenia Nowe Horyzonty, i zebrały 2672 widzów. Z kolei w kwietniu 2019 roku dystrybutor Polskie Media wprowadził na 16 ekranów *Yomeddine. Podróż życia* (*Yomeddine*, reż. Abu Bakr Shawky, 2018). Film zebrał 2009 widzów.

[10] W całym artykule zwroty „kina” i „ekrany” będą stosowane wymiennie – rozróżnienie stosuje się bowiem tylko w przypadku filmów, które grane są w multipleksach na więcej niż jednym ekranie jednocześnie (np. *Kler* Wojciech Smarzowskiego grany był w premierowy weekend w 279 kinach, ale aż na 478 ekranach). Dotyczy to jedynie superprodukcji

i wielkich przebojów; nie dotyczy żadnego filmu omawianego w tym artykule. W każdym przypadku liczba podanych kin lub ekranów dotyczy premierowego weekendu.

[11] Wszystkie dane dotyczące liczby widzów i liczby ekranów pochodzą ze strony www.boxoffice.pl, chyba że zaznaczono inaczej (dostęp: 27.08.2023).

Irak

Jedyną większościovą produkcją iracką na polskich ekranach był film *Pewnego razu na Dzikim Wschodzie* (*My Sweet Pepper Land*, reż. Hiner Saleem, 2013) wprowadzony do 15 kin przez Vivarto we wrześniu 2014 roku. Widownia wyniosła 7274 widzów.

Iran

W przeciwieństwie do kinematografii irackiej film irański cieszył się wśród polskich dystrybutorów względnie dużym zainteresowaniem. Już w 2002 roku Gutek Film wprowadził na polskie ekrany 2 tytuły z tego państwa – debiutujący na 7 ekranach *Kandahar* (reż. Mohsen Makhmalbaf, 2001, premiera w styczniu) zebrał 31 325 widzów, a rozpowszechniane na 7 kopiach *Kolory raju* (*The Color of Paradise*, reż. Majid Majidi, 1999, premiera w kwietniu) osiągnęły podobną widownię: 28 763 widzów. W maju 2004 roku Gutek Film wprowadził do kin *O piątej po południu* (*At Five in the Afternoon*, reż. Samira Makhmalbaf, 2003), który zebrał 6153 widzów. W styczniu 2005 roku (blisko 4 lata po światowej premierze) Vision zajął się dystrybucją (co ciekawe – tylko na jednej kopii) filmu *Deszcz* (*Baran*, reż. Majid Majidi, 2001), na który sprzedano 4952 bilety.

Film irański powrócił na polskie ekrany po rewolucji cyfrowej znacznie obniżającej koszty wprowadzania niszowych tytułów do kin. Przebojem kin studyjnych okazało się nagrodzone Oscarem *Rozstanie* (*A Separation*, 2011) wprowadzone początkowo na zaledwie 8 ekranów przez Gutek Film w październiku 2011 roku. Film Asghara Farhadiego zebrał 58 996 widzów, co do dzisiaj stanowi drugi pod względem wielkości wynik filmu irańskiego w polskich kinach. W rozpoczętej tym sukcesem dekadzie dystrybutorzy częściej decydowali się rozpowszechniać tytuły z tego państwa. W czerwcu 2014 roku Art-House wprowadził do 20 kin *Rękopisy nie płoną* (*Manuscripts Don't Burn*, reż. Mohammad Rasoulof, 2013, 6332 widzów), a w 2015 roku widowie mogli zobaczyć aż 3 irańskie filmy: w kwietniu *Naginając reguły* (*Bending the Rules*, reż. Behnam Behzadi, 2013, Art-House, 15 ekranów, 4096 widzów), w maju *Taxi Teheran* (*Taxi*, reż. Jafar Panahi, 2015, Solopan, 40 kin, 13 162 widzów), a w listopadzie *Bez granic* (*Bedone marz*, reż. Amirhossein Asgari, 2015, Art-House, 13 kin, 1487 widzów).

W kolejnych latach rozpowszechnianie filmów irańskich kontynuowali wszyscy wymienieni wyżej dystrybutorzy. W grudniu 2016 roku Art-House wprowadził *Wejście smoka!* (*A Dragon Arrives!*, reż. Mani Haghighi, 2016, 16 kin, 2728 widzów), w kwietniu 2017 roku Gutek Film zajął się dystrybucją kolejnego filmu Farhadiego – *Klienta* (*The Salesman*, 2016) wprowadzonego na 77 ekranów – który przebił ostatecznie wynik *Rozstania*, zbierając 64 937 widzów. W listopadzie 2018 roku Solopan wprowadził natomiast do kin *Trzy twarze* (*3 Faces*, reż. Jafar Panahi, 2018), które zebrały zaledwie 1087 widzów.

Ostatnie 3 filmy irańskie dystrybuowane w polskich kinach w omawianym okresie to *Uczciwy człowiek* (*A Man of Integrity*, reż.

Mohammad Rasoulof, 2017, Aurora Films, 22 kina, kwiecień 2018 roku, 3911 widzów), *30 gramów* (*Law of Tehran*, reż. Saeed Roustayi, 2019, Mayfly, czerwiec 2020 roku, 30 ekranów, 617 widzów) i *Ballada o białej krowie* (*Ballad of a White Cow*, reż. Maryam Moghadam, Behtash Sanaeiha, 2020, Aurora Films, grudzień 2021 roku, 26 kin, 2449 widzów).

Do polskich kin trafił też film Asghara Farhadiego *Co wiesz o Elly?* (*About Elly*, 2009), ale dystrybutor, AP Manana, nie podał jego wyników frekwencyjnych.

Izrael

Kino izraelskie cieszyło się podobnym zainteresowaniem wśród dystrybutorów jak irańskie, choć pierwsze filmy z tego państwa pojawiły się na polskich ekranach dopiero w czasach rewolucji cyfrowej. Mowa o wprowadzonym przez Kino Świat do 30 kin w listopadzie 2008 roku filmie *Przyjeżdża orkiestra* (*The Band's Visit*, reż. Eran Kolirin, 2007), który zebrał 30 953 widzów, rozpowszechnianych przez Gutek Film w kwietniu 2005 roku na 7 kopiach *Meduzach* (*Jellyfish*, reż. Shira Geffen i Etgar Keret, 2007), na które sprzedano 24 195 biletów, i trzech filmach dystrybuowanych przez Against Gravity: nominowanym do Oscara *Walcu z Baszirem* (*Waltz with Bashir*, 2007, premiera: kwiecień 2009, 8 kopii) w reżyserii Ariego Folmana, na który sprzedano 9766 biletów, *Oczach szeroko otwartych* (*Eyes Wide Open*, reż. Haim Tabakman, 2009, premiera: lipiec 2010, 13 288 widzów) rozpowszechnianych na 1 kopii i *Niedokończonym filmie* (*A Film Unfinished*, reż. Yael Hersonski, 2010, premiera: kwiecień 2010, 4 ekrany, 1710 widzów).

W późniejszych latach do dystrybucji kina izraelskiego dołączyli także inni dystrybutorzy, choć bez większych sukcesów. Wprowadzone przez AP Manana w lipcu 2013 roku *Wypełnić pustkę* (*Fill the Void*, reż. Rama Burshtein, 2012, 14 kopii) zgromadziło 4546 widzów, a dystrybuowane przez Mayfly w październiku 2013 roku *W ciemno* (*Out in the Dark*, reż. Michael Mayer, 2012, 12 kin) zebrało zaledwie 1341 widzów. W tym roku granicę 10 000 widzów przebił jedynie *Kongres* (*The Congress*, 2013, 25 kin, premiera: wrzesień 2013, Gutek Film), kolejny film Ariego Folmana, choć wynik – 14 644 widzów – można uznać za niezbyt satysfakcjonujący^[12], biorąc pod uwagę polski rodowód historii (powieść Stanisława Lema) i gwiazdorską obsadę (Robin Wright, Jon Hamm, Harvey Keitel). Widzów nie zainteresowały także *Listy od nieznanego* (*Snails in the Rain*, reż. Yariv Mozer, 2013, Tongariro, premiera: grudzień 2014, 8 kopii, 742 widzów) ani *Rock the Casbah* (reż. Laïla Marrakchi, 2013, Art-House, premiera: sierpień 2014, 12 kin, 2640 widzów).

[12] Autor niniejszego tekstu nie ma dostępu do rozliczeń finansowych dystrybutora, więc nie ma możliwości ocenienia, czy z perspektywy firmy rozpowszechniającej film zakup licencji okazał się dobrą decyzją. Jeśli jednak ekranizacja tekstu jednego z naj-

popularniejszych i najbardziej cenionych polskich pisarzy nie przebija granicy 15 000 widzów, wynik może zdecydowanie uznać za niezbyt satysfakcjonujący. Co więcej, podobna frekwencja sugeruje, że społeczne oddziaływanie filmu było bardzo niewielkie.

O względnych sukcesach frekwencyjnych można mówić w kontekście określanego mianem „tarantinowskiego” thrillera *Duże złe wilki* (*Big Bad Wolves*, reż. Aharon Keshales, Navot Papushado, 2013, premiera: marzec 2014, 30 kin, 11 550 widzów) wprowadzonego przez M2 Films w marcu 2014 roku, *Viviane chce się rozwieść* (*Gett*, reż. Ronit Elkabetz, Shlomi Elkabetz, 2014, Aurora Films, premiera: luty 2015, 25 kin, 10 479 widzów) i *Opowieść o miłości i mroku* (*A Tale of Love and Darkness*, reż. Natalie Portman, 2015, Next Film, premiera: kwiecień 2016, 105 kin, 35 452 widzów), choć na wynik ostatniego z wymienionych znacząco wpłynęła na pewno osoba reżyserki, scenarzystki i odtwórczyni głównej roli – Natalie Portman.

Wspomniana wyżej Aurora Film wprowadziła do polskich kin jeszcze 3 filmy izraelskie: *Yonę* (reż. Nir Bergman, 2014, premiera: luty 2016, 27 kin, 3511 widzów), *Drogę Aszera* (*Scaffolding*, reż. Matan Yair, 2017, premiera: listopad 2017, 20 ekranów, 2669 widzów) i *Fokstrot* (*Fox-trot*, reż. Samuel Maoz, 2017, premiera: wrzesień 2018, 41 kin, 11 156 widzów), Gutek Film – *Mr. Gagę* (reż. Tomer Heymann, 2015, premiera: marzec 2017, 32 ekrany, 35 038 widzów), który osiągnął bardzo dobry wynik frekwencyjny jak na bliskowschodni dokument (warto przy tym zwrócić uwagę, że dystrybutor reklamował go jako „film o miłości i tańcu”, co mogło przełożyć się na zainteresowanie szerszej niż zwykle grupy odbiorców), a Best Film – *Oto my* (*Here We Are*, reż. Nir Bergman, 2020, premiera: marzec 2021, 45 kin, 11 089 widzów).

W omawianym okresie na polskie ekrany weszły jeszcze 2 większociowe produkcje izraelskie – *Liban* (*Lebanon*, reż. Samuel Maoz, 2009, premiera: marzec 2010, dystrybucja: AP Manana) i *Misja kadrowego* (*The Human Resources Manager*, reż. Eran Riklis, 2010, premiera: sierpień 2011, dystrybucja: Against Gravity) – których wyniki nie trafiły do raportów box office’u.

Liban

W sierpniu 2015 roku Aurora Films wprowadziła na polskie ekrany *Aniola* (*Ghadi*, reż. Amin Dora, 2013), który zebrał 9064 widzów na 30 ekranach. Większym powodzeniem cieszyło się wprowadzone na 58 ekranów przez Gutek Film w lutym 2019 roku *Kafarnaum* (*Cafarnaum*, 2018) w reżyserii Nadine Labaki. Na nominowany do Oscara tytuł sprzedano 82 440 biletów.

Palestyna

Największym przebojem kina palentyńskiego na polskich ekranach był nawiązujący do sukcesu *Slumdog. Milionera z ulicy* (*Slumdog Millionaire*, reż. Danny Boyle, Loveleen Tandan, 2008) *Idol z ulicy* (*The Idol*, reż. Hany Abu-Assad, 2015) wprowadzony do 66 kin w czerwcu 2016 roku przez Monolith Films. Tytuł zebrał 15 256 widzów. Wynik o ponad połowę mniejszy – 7446 widzów – zebrał dystrybuowany przez Art-House we wrześniu 2014 roku *Omar* (reż. Hany Abu-Assad, 2014). W styczniu 2013 roku za pośrednictwem Against Gravity do 20 kin

zawitało 5 *rozbitych kamer* (*Five Broken Cameras*, reż. Emad Burnat, Guy Davidi, 2011). Na tytuł sprzedano 3230 biletów^[13].

Turcja

Największy przebój tureckiej kinematografii w polskich kinach to rozpowszechniane przez M2 Films *Kedi – sekretne życie kotów* (*Kedi*, reż. Ceyda Torun, 2016). Film trafił do względnie szerokiej dystrybucji (74 ekrany) w lipcu 2017 roku i zebrał 92 098 widzów.

Do tego sukcesu nie zbliżył się żaden z filmów znanego i docenianego Nuriiego Bilge Ceylana. Dystrybuowane na 3 kopiach przez Gutek Film *Klimaty* (*Climates*, 2006) zebrały w kwietniu 2006 roku 5472 widzów. Dwa lata później ten sam dystrybutor wprowadził na 3 kopiach *Trzy małpy* (*Three Monkeys*, 2008), które obejrzało 4425 widzów. *Pewnego razu w Anatolii* (*Once Upon a Time in Anatolia*, 2011, 4 kina), mimo obecności na festiwalu w Cannes, wprowadzone przez Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, zebrało 5193 widzów. Nieco większym powodzeniem – 19 560 widzów – cieszył się wprowadzony przez Film Point Group na 30 ekranów w październiku 2014 roku *Zimowy sen* (*Winter Sleep*, 2014). Wynik tego filmu nie przełożył się jednak na zainteresowanie kolejnym filmem Ceylana – dystrybuowana w maju 2019 roku przez Stowarzyszenie Nowe Horyzonty *Dzika grusza* (*The Wild Pear Tree*, 2018, 26 ekranów) zebrała 6296 widzów.

Jedynym filmem tureckim, który ani nie został wyreżyserowany przez Nuriiego Bilge Ceylana, ani nie opowiada o kotach, a który trafił na polskie ekrany w omawianym okresie, jest *Opowieść o trzech siostrach* (*A Tale of Three Sisters*, reż. Emin Alper, 2019). Produkcja dystrybuowana przez Aurora Films na 24 ekranach w sierpniu 2019 roku zebrała 3460 widzów.

Zjednoczone Emiraty Arabskie

Jedyna większościowa produkcja z tego państwa, którą mogli zobaczyć polscy widzowie, to *The Circle. Krąg* (*The Circle*, reż. James Ponsoldt, 2017) wprowadzona przez Kino Świat na 143 ekrany w maju 2017 roku. Ta arabsko-amerykańsko-francuska koprodukcja z gwiazdorską obsadą (Tom Hanks, Emma Watson, John Boyega) zebrała 121 272 widzów.

Co ciekawe, Zjednoczone Emiraty Arabskie figurują jako mniejszościowy koproducent wielu tytułów komercyjnych postrzeganych jako produkcje stricte amerykańskie – takich jak *Opętani* (*Crazies*, reż. Breck Eisner, 2010), *Zemsta futrzaków* (*Furry Vengeance*, reż. Roger Kumble, 2010) czy *Contagion – Epidemia strachu* (*Contagion*, reż. Steven Soderbergh, 2011).

[13] Warto w tym miejscu dodać, że ze względu na wyjątkowo skomplikowaną sytuację geopolityczną

znaczna większość filmów palestyńskich to koprodukcje.

W omawianym okresie na polskich ekranach nie pojawiła się ani jedna większościowa produkcja z Jemenu, Jordanii, Kataru, Kuwejtu, Omanu ani Syrii.

Liczbę filmów reprezentujących poszczególne państwa Bliskiego Wschodu na polskich ekranach w latach 2002–2022 i łączną liczbę widzów na tych filmach przedstawia tabela 1.

Tabela 1. Bliskowschodnie filmy na polskich ekranach w latach 2002–2022

Państwo	Liczba filmów	Łączna liczba widzów
Arabia Saudyjska	1	8 948
Egipt	2	4 681
Irak	1	7 274
Iran	15	230 995
Izrael	18	223 769
Liban	2	91 504
Palestyna	3	25 933
Turcja	7	136 504
Zjednoczone Emiraty Arabskie	1	121 272
Razem	50	850 880

Źródło: Opracowanie własne na podstawie danych z www.boxoffice.pl.

Największą popularnością wśród polskich widzów cieszyły się kinematografie irańska, izraelska i turecka (choć w tym trzecim przypadku za 67% sprzedanych biletów odpowiadał jeden film: *Kedi – sekretne życie kotów*).

Wśród wyżej wymienionych 50 filmów granicę 10 000 widzów przekroczyło zaledwie 19: *Kolory raju*, *Kandahar*, *Meduzy*, *Oto my*, *Rozstanie*, *Taxi Teheran*, *Klient*, *Przyjeżdża orkiestra*, *Oczy szeroko otwarte*, *Kongres*, *Viviane chce się rozwieść*, *Opowieść o miłości i mroku*, *Mr. Gaga*, *Fokstrot*, *Idol z ulicy*, *Kafarnaum*, *Zimowy sen*, *Kedi – sekretne życie kotów* i *The Circle. Krąg*. Powody ich sukcesów wśród widzów mogą być jednak bardzo różne.

Oto najchętniej oglądanym filmem pochodzącym z Bliskiego Wschodu jest *The Circle...* – produkcja wyreżyserowana przez amerykańskiego reżysera na podstawie powieści autorstwa amerykańskiego pisarza (Dave Eggers) z amerykańskimi gwiazdami w rolach głównych i z dialogami w języku angielskim. Choć większość budżetu filmu pochodziła ze zlokalizowanej w Zjednoczonych Emiratach Arabskich firmy Imagination Abu Dhabi, do amerykańskich kin *The Circle...* weszło za pośrednictwem STX Entertainment, znanego z takich produkcji jak *Złe mamy* (*Bad Moms*, reż. Jon Lucas, Scott Moore, 2016) czy *Green-*

Analiza wyników

land (reż. Ric Roman Waugh, 2020). Można więc założyć, że znaczna większość widzów – czy to w Polsce, czy w innych państwach – nie miała świadomości, że ogląda produkcję bliskowschodnią.

Drugie miejsce przypadło *Kedi – sekretne życie kotów* poświęconemu kotom żyjącym w Stambule. W tym przypadku w promocji zdecydowanie kładziono nacisk na „koci” charakter filmu i niezwykle zdjęcia (dzięki specjalnie zamontowanym kamerom) ukazujące życie czworonożnych bohaterów. Choć Stambuł odgrywa w filmie ogromną rolę, materiały reklamowe przedstawiały *Kedi*... przede wszystkim jako film o kotach (o czym świadczył już umieszczony na plakacie cytat z recenzji: „Wielbiciele kotów – oto film waszego życia!”).

Trzecie miejsce zajęło libańskie *Kafarnaum* w reżyserii Nadine Labaki, w przypadku którego wynik przekraczający 80 000 widzów należy uznać za ogromny sukces. Film zyskał zainteresowanie dystrybutorów, krytyków i widzów już podczas festiwalu w Cannes w 2018 roku (gdzie *Kafarnaum* startowało w konkursie głównym), a późniejsza nominacja do Oscara w 2019 roku w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego tylko podsyłała emocje wokół tej produkcji. Warto w tym miejscu zauważyć, że omawiana kategoria była podczas tego rozdania szeroko komentowana w Polsce, ponieważ *Kafarnaum* walczyło o Oscara z kandydatem z Polski, czyli *Zimną wojną* Pawła Pawlikowskiego, co przyczyniło się też do zwiększenia zainteresowania filmem Nadine Labaki – był on obecny w mediach zawsze wtedy, kiedy wspomiano o oskarowych szansach polskiego reżysera.

Nagrody odegrały bardzo dużą rolę także w przypadku miejsca czwartego i piątego, czyli dwóch filmów Asghara Farhadiego: *Klienta* i *Rozstania*. Pierwszy z wymienionych filmów otrzymał Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego, był także nominowany do Złotego Globu i Złotej Palmy. Drugi mógł pochwalić się dwoma nominacjami do Oscara (i jedną statuetką), a także Złotym Niedźwiedziem na festiwalu w Berlinie.

W kontekście rozpowszechniania filmów niekomercyjnych i artystycznych niebagatelną rolę odegrała rewolucja cyfrowa, „powodując wymianę wszystkich niemalże projektorów na ich cyfrowe odpowiedniki i zastępując wysłużoną taśmę celuloidową twardymi dyskami ze zdigitalizowanym filmem”[14]. Dzięki tej zmianie koszt wytworzenia kopii filmowej, którą dystrybutor wysyła do kina, zmalał kilkudziesięciokrotnie, co pozwoliło mniejszym firmom na rozpowszechnianie filmów o mniejszym potencjale komercyjnym znacznie szerzej i bez ponoszenia ogromnego ryzyka finansowego.

[14] M. Stelmach, *Kto steruje cyfrowym pociągiem? Cyfryzacja kin jako przedsięwzięcie dystrybucyjne*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 258.

Doskonale obrazują to dane dotyczące liczby kopii, na których rozpowszechniane były filmy z Bliskiego Wschodu. Wprowadzane na początku XXI wieku przez Gutek Film filmy irańskie, takie jak *Kolory rajy* czy *Kandahar*, dystrybuowano na zaledwie 7 kopiach^[15], co oznaczało, że tylko 7 kin w całym kraju mogło oferować widzom dany tytuł w premierowy weekend. Rozpowszechniany przez tę samą firmę w 2017 *Klient* trafił premierowo do 77 kin właśnie dzięki zastąpieniu kosztownych, ciężkich i trudnych w obsłudze taśm dyskami DCP. O podobnej zmianie można mówić także w przypadku filmów z innych państw Bliskiego Wschodu – tureckie *Klimaty* Ceylana w 2007 roku dystrybuowano na 3 kopiach; *Dzika grusza* tego samego reżysera 12 lat później trafiła premierowo do 26 kin.

Co zaskakujące, ułatwienia technologiczne nie wpłynęły jednak na frekwencję w spodziewany sposób. Mimo jedenastokrotnie szerszej dystrybucji *Klient* zebrał nie jednaście, ale dwa razy więcej widzów niż *Kolory rajy* czy *Kandahar*. *Dzika grusza* zebrała o zaledwie kilkuset widzów więcej niż wczesne filmy Ceylana, dystrybuowane jeszcze na taśmach celuloidowych. Podobna prawidłowość dotyczy wszystkich wymienionych wyżej dystrybutorów i reprezentantów wszystkich kinematografii narodowych – oto na przykład rozpowszechniany na jednej kopii *Deszcz* zebrał więcej widzów niż debiutująca na 26 ekranach *Ballada o białej krowie* czy dystrybuowana na 20 kopiach *Droga Aszera*.

Powodem tego stanu rzeczy może być zmiana specyfiki cyrkulacji filmów związana z modernizacją nośników. *Deszcz* wchodził w premierowy weekend tylko do jednego kina (prawdopodobnie w Warszawie), ale po kilku tygodniach trafiał do następnego (we Wrocławiu, Krakowie czy Poznaniu) i później znowu do kolejnego. *Drogę Aszera* mogli tego samego dnia obejrzeć widzowie we wszystkich dużych miastach w Polsce, ale kinowe „życie” filmu znacznie się skróciło, bo po dwóch lub trzech tygodniach zniknął on z afisza. Można również postawić hipotezę, że widownia artystycznego kina bliskowschodniego jest w Polsce stała, a pojedyncze odchyły od normy (w przypadku przebojów tego kina, takich jak *Klient* czy *Rozstanie*) wynikają jedynie z szeroko pojętej ekonomii prestiżu związanej z najważniejszymi nagrodami w branży filmowej.

Na marginesie opisanych powyżej wniosków warto wspomnieć o globalnym aspekcie swoistego przejmowania największych talentów z krajów rozwijających się przez większe i silniejsze kinematografie. Hollywood od początków swojego istnienia angażuje twórców europejskich^[16], a w ostatnich dekadach proces ten jest ciągle widoczny

[15] Dane dotyczące liczby kopii i ekranów, na których wyświetlano film premierowo, pochodzą ze strony www.boxoffice.pl (dostęp: 27.08.2023).

[16] M. Stokes, D. Sipière, *Out of Many, One: European film-makers construct the United States*, „European Journal of American Studies” 2010, nr 5–4.

w kontekście reżyserów i reżyserek nagradzanych na europejskich festiwalach – by wspomnieć choćby o utożsamianym z grecką nową falą Jorgosie Lanthimosie, którego ostatnie filmy (*Faworyta* [*The Favourite*, 2018] i *Biedne istoty* [*Poor Things*, 2023]) są już produkcjami amerykańsko-brytyjskimi, bez choćby mniejszościowego udziału Grecji.

W kontekście niektórych autorów kina bliskowschodniego można mówić o podobnych transferach, choć ich kierunkiem są nie Stany Zjednoczone, ale Europa. Najlepszym przykładem jest Asghar Farhadi – za produkcję jego *Przeszłości* odpowiada Francuz Alexandre Mallet-Guy i francuska firma Memento Films Production; w przypadku *Wszyscy wiedzą* za produkcję odpowiadał dodatkowo Hiszpan Álvaro Longoria. Inny przykład to współodpowiedzialny za *Duże złe wilki* izraelski reżyser Navot Papushado, który – po sukcesie niskobudżetowego filmu gatunkowego – wyreżyserował dla francuskiej firmy StudioCanal dystrybuowany także w Polsce *Zabójczy koktajl* (*Gunpowder Milkshake*, 2021) z międzynarodową, gwiazdorską obsadą (Karen Gillan, Lena Headey, Michelle Yeoh, Carla Gugino).

Podsumowanie

Wnioski płynące z analizy powyższych wyników nie są więc optymistyczne. W ciągu dwóch dekad do polskich kin trafiło zaledwie 50 filmów reprezentujących kinematografię Bliskiego Wschodu. Większość z nich była dystrybuowana jedynie w kinach studyjnych, dla wąskiej grupy miłośników kina artystycznego. Łącznie zebrały 850 880 widzów.

Warto jednak przedstawić te dane w nieco szerszym kontekście. W omawianym okresie widownia kinowa w Polsce wzrastała niemalże rokrocznie – od 25,6 milionów widzów w roku 2002 do 60,9 milionów widzów w roku 2019^[17] – aż do załamania w 2020 roku spowodowanego pandemią koronawirusa i idącym za nią zamknięciem większości placówek kulturalnych, w tym kin. Według raportu zrealizowanego w 2018 roku na zlecenie Filmwebu 88 procent widzów przy wyborze filmu kieruje się przede wszystkim informacjami dostępnymi w Internecie, reklamami i recenzjami^[18], a według raportu przygotowanego przez Polski Instytut Sztuki Filmowej w 2021 roku dokładnie 50 procent widzów kinowych nie zwraca uwagi na pochodzenie filmu („ważne, żeby film był dobry”)^[19].

Mimo tej deklaracji w ostatnich latach przed pandemią udział filmów z poszczególnych obszarów świata w polskim rynku kinowym nie zmieniał się diametralnie: pierwsze miejsce co roku zajmuje kinematografia amerykańska (z udziałem przekraczającym 50 procent), drugie – polska (udział polskich filmów w box officie wahał się między 18,7 procent w roku 2015 a 33,1 procent w roku 2018^[20]), a trzecie – europejska.

[17] Raport *Box Office Polska 2019*, <https://tinyurl.com/336m4emk> (dostęp: 29.08.2023).

[18] Raport *Widz kinowy w Polsce*, <https://tinyurl.com/2kvwet4b> (dostęp: 29.08.2023).

[19] Raport *Badanie widowni filmowej. Raport z badania ilościowego cz. 2*, <https://tinyurl.com/4szn9ncj> (dostęp: 29.08.2023).

Udział kinematografii Bliskiego Wschodu w polskim rynku jest w kontekście tych danych niezmiernie marginalny, w granicach błędu statystycznego. W latach 2002–2022 na polskich ekranach pokazywano łącznie 4596 filmów, z których zaledwie 50 pochodziło z krajów Bliskiego Wschodu, co stanowi 1,09 procent wszystkich tytułów prezentowanych w rodzimych kinach. Na filmy te sprzedano, jak wspomniano wyżej, 850 880 biletów, podczas gdy w omawianym okresie łączna liczba sprzedanych biletów kinowych wyniosła około 715,7 miliona[21]. Oznacza to, że kino Bliskiego Wschodu miało 0,12 procent udziałów w polskim box office.

Kinematografia irańska, turecka, libańska czy izraelska nie mogą więc konkurować na polskich ekranach ani z Hollywood, ani z narodowymi kinematografiami europejskimi – popularnymi nie tylko dzięki znanym aktorom i wyższym budżetom, ale też dzięki różnego rodzaju dotacjom wspierającym rozpowszechnianie filmów europejskich w krajach Unii Europejskiej. Co więcej, największe talenty kinematografii Bliskiego Wschodu (jak pokazują przykłady Farhadiego i Papushado) są chętnie „przeciągane” do produkcji francuskich, hiszpańskich czy brytyjskich.

Najlepsze wyniki wśród produkcji bliskowschodnich na polskich ekranach osiągnęły filmy, które albo nie były jednoznacznie kojarzone z państwem swojego pochodzenia (jak *The Circle...* czy *Kedi...*), albo otrzymały wcześniej swoistą aprobatę amerykańskich (Oskary) i europejskich (festiwale w Cannes i Berlinie) gremiów przyznających szeroko rozpoznawalne wśród polskich widzów nagrody – jak *Klient* czy *Rozstanie*.

Szeroko opisywane przez prasę filmową zjawiska związane z kinematografią bliskowschodnią (jak irańska nowa fala) są więc fenomenami przede wszystkim krytycznofilmowymi, a nie dystrybucyjnymi – pozwalają na zaprogramowanie fascynujących sekcji selekcjonerom festiwalowym, ale w żaden sposób nie przekładają się na zainteresowanie wspomnianymi filmami wśród szerokiego grona widzów.

Adamczak Marcin, Salamon Sławomir, *Kruszenie globalnego Hollywood. System holdbacks i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 243–255. <https://doi.org/10.36744/kf.190>

BIBLIOGRAFIA

[20] Raport *Box Office Polska 2019*, op. cit.

[21] Dane dotyczące liczby premier w polskich kinach i liczby sprzedanych biletów za lata 2002–2018 pochodzą z pracy A. Bartosiewicza i A. Orankiewicza (op. cit.). Dane z roku 2019

pochodzą z raportu *Box Office Polska 2019* (op. cit.). Dane za rok 2020

pochodzą z raportu *Box Office Polska 2020* (<https://tinyurl.com/4ymxsfsv> [dostęp: 28.09.2023]). Dane za lata 2021 i 2022 pochodzą z portalu www.boxoffice.pl.

- Bartosiewicz Aleksandra, Orankiewicz Agnieszka, *Współczesny rynek dystrybucji kinowej w Polsce*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 232–242. <https://doi.org/10.36744/kf.197>
- Higson Andrew, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. M. Loska, [w:] *Kino Europy*, red. Piotr Sitarski, Rabid, Kraków 2001, s. 9–10.
- Kucharski Krzysztof, *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990–2000*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2002.
- Raport *Badanie widowni filmowej. Raport z badania ilościowego cz. 2*, <https://tinyurl.com/4szn9ncj> (dostęp: 29.08.2023).
- Raport *Box Office Polska 2019*, <https://tinyurl.com/336m4emk> (dostęp: 29.08.2023).
- Raport *Box Office Polska 2020*, <https://tinyurl.com/4ymxsfsv> (dostęp: 28.09.2023).
- Raport *Widz kinowy w Polsce*, <https://tinyurl.com/2kvwet4b> (dostęp: 29.08.2023).
- Rastegar Kamran, *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Shohat Ella, *Israeli Cinema: East / West and the Politics of Representation*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2010.
- Stelmach Miłosz, *Kto steruje cyfrowym pociągiem? Cyfryzacja kin jako przedsięwzięcie dystrybucyjne*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 256–265. <https://doi.org/10.36744/kf.198>
- Stokes Melvyn, Sipièere Dominique, *Out of Many, One: European film-makers construct the United States*, „European Journal of American Studies” 2010, nr 5–4. <https://doi.org/10.4000/ejas.8650>
- Tapper Richard, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, Bloomsbury Publishing PLC, London 2002.