

Róża Różańska
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
e-mail: roza.rozanska@doctoral.uj.edu.pl

TRANSMISJE SPEKTAKLI OPEROWYCH W KONTEKŚCIE KSZTAŁTOWANIA POLITYKI KULTURALNEJ

Abstract

Broadcast opera in the context of cultural policy

In the era of globalization and rapid technological progress the presence of new technologies in performances of classical music is slowly becoming the norm. The leading musical institutions offer broadcast performances to cinemas, affecting the opera houses. Consumers gain access to a new range of services, yet at the same time they are forced to adopt new attitudes towards the services provided by traditional institutions, which effects national cultural policy.

This paper presents the results of polls conducted in the UK and Poland in 2014 and 2015. The purpose of this article is to draw attention to the problem of perception of the quality and repertoire of local opera houses in relation to broadcast operas as a key factor for shaping cultural policy in Poland.

Key words: opera, operatic repertoire, technological innovations, broadcast opera, cultural policy

Streszczenie

W dobie globalizacji i postępu technicznego obecność nowych technologii w spektaklach muzyki klasycznej powoli staje się normą. Wiodące instytucje muzyczne wprowadzają ofertę transmisji spektakli do kin, wpływając na repertuar przedstawień operowych. Konsumenty kultury zyskują dostęp do nowego zakresu usług, ale jednocześnie zostają zmuszeni do przyjęcia nowych postaw wobec usług świadczonych przez tradycyjne instytucje, co przekłada się na schematy działania krajowej polityki kulturalnej.

Niniejsze opracowanie prezentuje wyniki sondaży przeprowadzonych w Wielkiej Brytanii i Polsce w 2014 i 2015 roku. Celem tego artykułu jest zwrócenie uwagi na problem postrzegania przez odbiorców jakości i oferty spektakli operowych lokalnych teatrów w stosunku do oferty transmisji kinowych w kontekście kształtowania polityki kulturalnej w Polsce.

Słowa kluczowe: opera, repertuar operowy, innowacje technologiczne, transmisje oper, polityka kulturalna

Wstęp

Należąca do polityk publicznych „polityka kulturalna stara się osiągnąć cele stawiane przez państwo poprzez wyznaczanie kierunków rozwoju sektora kultury oraz korygowanie wyroków rynku” [Towse, 2011: 59]. Przyjęło się, iż wśród podstawowych założeń polityki kulturalnej większości państw europejskich leżą postulaty zapewnienia „równego dostępu do kultury, promocji twórczości i wysokiej jakości dóbr i usług kulturalnych oraz zróżnicowania oferty, pozwalającej każdej grupie znaleźć w niej coś atrakcyjnego dla siebie” [Praweńska-Skrzypek, 2003: 23]. Dotychczasowe rozumienie polityki kulturalnej i jej uprawianie, a także jej badania, słabo uwzględniają nową sytuację, jaka powstała w związku z wdrożeniem innowacyjnych technologii. Współczesna polityka kulturalna powinna wykorzystywać wszelkie dostępne środki techniczne, żeby – nie zwiększając w nieskończoność kosztów (gdyż na to nie ma środków publicznych) – zapewnić zainteresowanym osobom dostęp do najwyższej jakości usług. Można to pokazać na przykładzie oper.

Niniejszy artykuł ma w zamierzeniu odzwierciedlić bieżący stan polskiej polityki kulturalnej w wybranych ośrodkach miejskich przedstawiony w kontekście zmieniających się potrzeb widzów spektakli operowych. Opracowanie stanowi studium dotyczące znaczenia nowoczesnych technologii w rozwijaniu oferty kulturalnej, akcent został położony na jeden z możliwych obszarów technologicznego wzmocnienia przekazu – transmisje spektakli operowych. Sondaże przeprowadzone przez autorkę w Polsce i Wielkiej Brytanii ukazały, iż łatwy dostęp do spektakli operowych o wysokiej jakości artystycznej jest pożądanym przez obywateli, zaś środkiem umożliwiającym partycypację w takich wydarzeniach są transmisje spektakli operowych do kin. Pierwszą część artykułu stanowić będzie omówienie literatury naukowej odnośnie do wykorzystywania nowinek technologicznych w przedstawieniach operowych. Sposób realizacji, zakres badań oraz omówienie wyników sondaży zostaną zwięźle scharakteryzowane w drugiej części artykułu. Część trzecia prezentować będzie obecną sytuację w województwach małopolskim i mazowieckim odnośnie do możliwości kształtowania polityki kulturalnej w stosunku do fenomenu transmisji operowych. Część czwarta zawierać będzie opis relacji pomiędzy kinami a jednostkami samorządu terytorialnego. Część ostatnia, piąta, to próba krytycznej oceny obecnego funkcjonowania transmisji operowych w kontekście kształtowania polityk publicznych w Polsce.

Nowatorskie rozwiązania technologiczne w operach jako przedmiot badań naukowych

W klasycznym pojmowaniu kultura łączy się z politykami publicznymi w dwóch zakresach: estetycznym i antropologicznym. Wartości estetyczne uwypuklają

różnice pomiędzy preferencjami w obrębie danej populacji (np. chęć partycypacji w wydarzeniach należących do kultury wysokiej okazywanej przez różne grupy społeczne), zaś wartości antropologiczne przedstawiają rozdzwieki wśród różnych populacji (np. która z nich szybciej asymiluje nowe technologie) [Miller i Yúdice, 2002: 1].

W badaniach polityki kulturalnej wśród najczęściej podejmowanych tematów można wymienić zakres oferowanych usług oraz społeczne zapotrzebowanie na nie, a także poszukiwanie najefektywniejszych sposobów wydatkowania środków publicznych [Towse, 2011: 59–62]. Przeważnie wskazuje się na niedofinansowanie kultury, co w domyśle tłumaczy nie zawsze zadowalającą jakość i słabą ofertę usług, zwłaszcza świadczonych przez teatry operowe, uznane za najbardziej kosztowne wśród przemysłów kultury [Towse, 2011: 246–247].

Dyskurs wpływu nowych rozwiązań technologicznych na kształtowanie polityk publicznych został zainicjowany w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia [Rothwell, Wissema, 1986], lecz pomimo znacznego postępu cywilizacyjnego nie przetrwał jako wiodący wśród światowych trendów w badaniach naukowych. Podobnie wątek obecności nowych rozwiązań technologicznych w wydarzeniach z zakresu muzyki klasycznej nie zyskał do tej pory szerszego zainteresowania uczonych, mimo iż innowacyjne rozwiązania technologiczne zostały wdrożone przez najistotniejsze na świecie instytucje muzyczne i są postrzegane jako remedium na liczne problemy, od kryzysu finansowego przez starzenie się publiczności po kwestię alokacji miejsc w teatrach [Benito, Babi, 2014; Różańska, 2015].

Rynek transmisji operowych „na żywo” do kin został zainicjowany w 2006 roku przez The Metropolitan Opera i od tego czasu podlega prężnemu rozwojowi, redefiniując gatunek samej opery, zmieniając ją w rozrywkę globalną i upowszechniając wysokie standardy artystyczne [Hayer, 2008; Różańska, 2015]. Jedynie badania ilościowe na temat roli i postrzegania przez odbiorców transmisji operowych zostały upublicznione w pracy doktorskiej obronionej w 2009 roku na Uniwersytecie w Kolumbii Brytyjskiej. Opracowanie to pokazało, iż transmisje nie stanowią zagrożenia dla lokalnych teatrów operowych, jednak praca odnosi się wyłącznie do Stanów Zjednoczonych [van Eeden, 2009].

Charakterystyka badań i wyniki sondaży

Badania ankietowe porównujące klasyczną i nową formę dystrybucji oferty kulturalnej dla dwóch rynków przeprowadzono na próbie 379 osób w Polsce oraz Wielkiej Brytanii, liczącej odpowiednio 197 osób (grupa PL) oraz 182 osoby (grupa GB). W procesie eksperckiej analizy oferty rynkowej Kraków, Warszawa oraz Londyn zostały uznane za miasta posiadające najbogatszą ofertę transmisji operowych, a jednocześnie najbardziej zróżnicowany repertuar teatrów operowych. Badanie zostało podzielone na dwa etapy: przeprowadzanie ankiet w Polsce trwało od listopada 2014 roku do stycznia 2015 roku, zaś na Wyspach Brytyjskich między lutym a lipcem 2015 roku.

W Krakowie ankiety wypełnili widzowie Opery Krakowskiej, Multikina oraz kina Kijów.Centrum, w Warszawie – Teatru Wielkiego, Opery Narodowej oraz Multikina przy Złotyach Tarasach, zaś w Londynie dwóch teatrów operowych: Royal Opera House przy Covent Garden i English National Opera (czyli tzw. Coliseum), a ponadto kina Odeon w dzielnicy South Kensington. Ankiety były wręczane w przerwach spektakli oraz po ich zakończeniu. Wiek ponad 50% respondentów mieścił się w przedziale od 35 do 55 lat, wśród badanych większość stanowiły kobiety.

Ankieta dzieliła się na dwie części, z której jedna dotyczyła uczestnictwa w operach, a druga partycypacji w transmisjach operowych. Wszyscy respondenci zgodnie zadeklarowali zwyczaj uczestnictwa w spektaklach operowych, natomiast 62 osoby z grupy PL oraz 25 uczestników z grupy GB oświadczyło, że nie bierze udziału w transmisjach oper, i tym samym nie kontynuowało ankiety. Ankiety składały się z pytań zamkniętych i otwartych. Dla wybranych pytań zamkniętych wprowadzono pięciostopniową skalę Likerta, umożliwiając pomiar postawy respondentów wobec badanych kwestii.

Ankietowani zadeklarowali częste i regularne uczestnictwo w spektaklach operowych, zwykle kilka razy w roku (72% gr. PL, 59% gr. GB). Ankietowani nie chcą zaprzestać uczęszczania do teatrów operowych, dostrzegają różnicę pomiędzy transmisjami a „realnymi” spektaklami (w operach częściej uczestniczy około 95% badanych).

Badanie ponadto ujawniło podstawową różnicę w podejściu respondentów z Europy Zachodniej w stosunku do ankietowanych z Polski odnośnie do postrzegania roli transmisji oper. Podczas gdy brytyjczyści melomani uznają transmisje za marginalną rozrywkę uzupełniającą bogaty lokalny repertuar, krakowscy i warszawscy widzowie oceniają pokazy oper w kinach jako niezwykle istotną, a nawet niepowtarzalną szansę na uczestnictwo w najwyższej jakości spektaklach (na prestiż teatru zwraca uwagę 61% respondentów gr. PL, podczas gdy soliści przyciągają tylko 14%). Jednocześnie polscy respondenci uznają rodzime produkcje operowe za niewarte upowszechnienia przez transmisje (32% ankietowanych z gr. PL orzekło, że „spektakle są na tyle przeciętne, że nie warto ich transmitować”). Obie grupy najlepiej oceniają nowojorski teatr The Metropolitan Opera; aż 95% osób z gr. PL i 73% z gr. GB najczęściej wybiera te transmisje. Powodem otrzymania takich wyników jest nie tylko wiodąca pozycja The Met, lecz także dostępność transmisji w Polsce od dziesięciu lat. Oferta innych amerykańskich i europejskich scen operowych nie została jeszcze w naszym kraju dostatecznie rozpropagowana; w podobnym duchu wypowiadają się brytyjczyści melomani (widzowie obu grup postulują wprowadzenie regularnego kalendarza transmisji – 25% gr. PL, 80% gr. GB – oraz udostępniania dokładniejszych informacji – 48% gr. PL, 19% gr. GB). Takie zapatrywania można tłumaczyć ograniczoną, wręcz okazjonalną ofertą transmisji z innych teatrów. Ponadto w opinii ankietowanych transmisje kinowe są przeciętnie lub wręcz nieodpowiednio reklamowane, co powoduje, że melomani słabo znają ofertę kinową dostępną w ich okolicy (52% gr. PL i 50% gr. GB nie zna dokładnie oferty transmisji w swojej okolicy).

Analiza powodów uczęszczania na transmisje pokazuje, iż zdaniem widzów stwarzają im one możliwość udziału w występach czołowych śpiewaków (pozostali artyści – dyrygenci czy reżyserzy – przyciągają jedynie marginalny odsetek polskich widzów), a także zobaczenia kosztownych, barwnych i pełnych przepychu inscenizacji. Kolejność priorytetów jest niemal identyczna dla polskich i brytyjskich odbiorców. Znaczną różnicę oczekiwań ujawnia dopiero pytanie o ocenę jakości usług teatrów.

Brytyjcy ankietowani bardzo dobrze lub dobrze postrzegają teatr operowy, do którego zwykle uczęszczają, natomiast choć większość Polaków przyznaje lokalnym instytucjom maksymalną liczbę punktów, to jednocześnie ponad 9% z nich uznaje jakość tychże usług za mierną. Podobna prawidłowość ujawnia się w stosunku do opiniowania bogactwa oferty – 19% ocenia ją dostatecznie. Niemal identyczny układ odpowiedzi powtarza się w odniesieniu do opinii na temat lokalnego teatru. Natomiast obie grupy zgodnie uznają, że jakość artystyczną oraz ofertę transmitowanych przedstawień należy uznać za wybitną: maksymalną ocenę przyznaje 98% gr. PL i 74% gr. GB.

Partycypacja w transmisjach operowych w świetle polskich polityk kulturalnych

Opera jest powszechnie klasyfikowana jako dobro społecznie pożądane. „Uważa się, że kultura i kreatywność posiadają cechy dóbr publicznych, a zarazem poprawiają jakość życia” [Towse, 2011: 182–183], dlatego też podejmuje się działania mające „upowszechnić pozytywny wizerunek państwa i jego mieszkańców nie tylko we własnym kraju, lecz także w świecie” [Towse, 2011: 61]. Obowiązek prowadzenia przez samorządy wojewódzkie instytucji artystycznych o regionalnej oraz krajowej skali oddziaływania, do których należą opery, regulują strategie – opracowania polityki kulturalnej [Praweńska-Skrzypek, 2003: 29]. Dokumenty te kreują możliwości dalszego rozwinięcia i rozbudowania oferty transmisji oper poprzez wsparcie lokalnych jednostek administracyjnych. Ponieważ przedmiotem badania były opinie krakowskich i warszawskich melomanów, w niniejszej analizie zostaną omówione regulacje odnoszące się do tych miast.

Poziom wyposażenia w infrastrukturę teatralną w województwie mazowieckim został określony jako wiodący w Polsce [*Uzupełnienie Narodowej Strategii...*, 2016: 21]. Inwestowanie w transmisje oper wpisuje się w dwa z celów operacyjnych *Strategii Rozwoju Miasta Warszawy do 2020 roku* [*Strategia Rozwoju Miasta...*, 2016: 2]. W ramach celu strategicznego numer jeden: „Poprawa jakości życia i bezpieczeństwa mieszkańców Warszawy” jest to cel operacyjny 1.1: „Podniesienie poziomu usług publicznych, w tym oświaty, kultury (...)”. W opisie programu 1.1.3 czytamy, iż „[m]iasto będzie wspierać rozwój instytucji kultury. Podniesiony zostanie standard i wzbogacona oferta programowa domów kultury oraz lokalnych ośrodków aktywności kulturalnej. (...) Do

ważnych zadań miasta w dziedzinie kultury należy utrzymywanie miejskich teatrów” [*Strategia Rozwoju Miasta...*, 2016: 20]. Brak jednak sprecyzowania zamierzeń odnośnie do działań na rzecz teatrów muzycznych.

Drugi cel strategiczny, dotyczący wzmocnienia poczucia tożsamości mieszkańców za sprawą m.in. rozwoju kultury, zawiera spostrzeżenie, iż „[o]ferta kulturalna, jaką mają do dyspozycji mieszkańcy i goście przybywający do Warszawy, swoją różnorodnością i poziomem nie odbiega od standardów europejskich” (cel 2.2: „Wykreowanie nowych atrakcji i przedsięwzięć kulturalnych na światowym poziomie, które byłyby znakiem firmowym miasta”, oraz cel 2.3: „Zwiększenie atrakcyjności Warszawy dla mieszkańców i turystów”), zaś dalsze idee zaproponowane przez autorów strategii przewidują wypracowanie indywidualnej marki miasta z uwzględnieniem postaci F. Chopina oraz powstańczych dziejów stolicy (Program 2.2.1), a także opracowanie kalendarza prestiżowych imprez kulturalnych (Program 2.2.2) [*Strategia Rozwoju Miasta...*, 2016: 37].

Chociaż programy scharakteryzowane w strategii rozwoju Warszawy nie wiążą się bezpośrednio z omawianym problemem, specyfika sformułowań i dość szeroko naszkicowane pomysły umożliwiają zgodność wsparcia dla transmisji operowych z wytycznymi poszczególnych programów.

Z kolei w *Strategii Rozwoju Kultury w Krakowie* drugim z trzech pól aktywności jest rozwój społeczny i jakość życia [*Strategia Rozwoju Kultury...*, 2005: 9]. Pola aktywności są zbieżne z celami strategii „Małopolska 2015”. Ponadto w ramach celu operacyjnego III.1 zapisano tworzenie instytucjonalnych warunków do rozwoju kultury [*Strategia Rozwoju Kultury...*, 2005: 10], zaś cel strategiczny IV sformułowano jako „Rozwijanie partnerstwa gminy miejskiej Kraków z innymi podmiotami prowadzącymi działalność w sektorze kultury” [*Strategia Rozwoju Kultury...*, 2005: 36]. Można zatem stwierdzić, iż wspólnym mianownikiem dla kreowania pozytywnego, a nawet wręcz wyróżniającego się na tle innych miast europejskich wizerunku Warszawy i Krakowa jest postanowienie stworzenia bogatej oferty najwyższej jakości wydarzeń artystycznych. Obecność światowego, zapośredniczonego medialnie repertuaru w polskich miastach również doskonale wpisuje się w założenia polityki kulturalnej Unii Europejskiej, w ramach której „[p]rzenikanie elementów kulturowych stało się (...) trwałym elementem współpracy na poziomie europejskim” [Waluch, 2004: 5].

Potencjał transmisji operowych nie został jeszcze dostrzeżony. Konieczne jest jednak podjęcie szybkich działań; już w 2005 roku twórcy *Uzupełnienia Narodowej Strategii Kultury na lata 2000–2020* spostrzegli, iż „[z]mniejsza się (...) liczba widzów i słuchaczy przychodzących do teatrów i instytucji muzycznych, i trend ten obserwujemy już od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych”, choć „[z]ależność między liczbą przedstawień i liczbą widzów nie jest jednak tak oczywista” [*Uzupełnienia...*]. Owa diagnoza wpisuje się w ogólnoswiatową tendencję. Według statystyk w 2007 roku 18% Europejczyków w ciągu roku uczestniczyło przynajmniej w jednym spektaklu operowym, baletowym lub innym pokazie tanecznym, zaś w Stanach Zjednoczonych odsetek ten wyniósł zaledwie 3% populacji [Towse, 2011: 219].

Kina transmitujące opery a jednostki samorządu terytorialnego

Przedstawione omówienie programów udowodniło, że obecnie istnieją już zapisy prawne pozwalające dotować transmisje oper. Teraz, dekadę po upublicznieniu wojewódzkich strategii rozwoju kultury, możemy bez problemu dostrzec znakomite rezultaty ich funkcjonowania. Brak identyfikacji możliwości transmisji oper jest głównie spowodowany marginalizacją przez specjalistów wątku obecności nowych technologii zmieniających rynek muzyki klasycznej, na skutek czego oczekiwania melomanów nie docierają do decydentów.

W grupie badanych przypadków jednym z podmiotów udostępniających transmisje spektakli operowych jest międzynarodowa korporacja. Multikino, jako sieć multipleksów, reprezentuje sferę biznesu. Multikino powstało dzięki staraniom brytyjskiej spółki United Cinemas International, która wstąpiła w partnerstwo z polską grupą ITI. W 2004 roku ITI nabyło pozostałe 50% akcji [ITI Holdings..., 2016]. W 2013 roku akcje należące do ITI zostały sprzedane brytyjsko-irlandzkiej grupie Vue Entertainment [ITI i Area Property..., 2016]. Obecnie podmiot ów nie wchodzi w relacje z jednostkami samorządu terytorialnego.

Odmiernym przykładem jest natomiast krakowskie kino Kijów.Centrum. Należy ono do Apollo Films sp. z o.o. posiadającej nieruchomości w czterech województwach. Partnerem strategicznym krakowskiego kina Kijów.Centrum jest województwo małopolskie. „Spółka województwa małopolskiego powstała 1 marca 2004 roku w wyniku komercjalizacji Instytucji Filmowej Apollo-Film” [Apollo-Film, BIP a), 2016], kapitał zakładowy wynosi 7,5 mln zł [Apollo-Film, BIP b), 2016]. Kino Kijów.Centrum co prawda nie korzysta bezpośrednio z dotacji z programów operacyjnych na potrzeby realizacji transmisji spektakli operowych, natomiast należy wskazać znaczącą rolę takowych dla umożliwienia rozpoczęcia działalności w tym zakresie. Dotacja na modernizację analogowej technologii wyświetlania obrazu i dźwięku na technologię cyfrową została przyznana w ramach Programu Operacyjnego Rozwój Kin – Cyfryzacja. W rezultacie kino Kijów.Centrum znalazło się w Sieci Polskich Kin Cyfrowych, programu realizowanego przez Polski Instytut Sztuki Filmowej [Kijów.Centrum w Sieci..., 2016]. Bez tej pomocy kino nie spełniałoby technicznych warunków koniecznych do oferowania transmisji. Należy również zauważyć, iż koszty z tytułu opłat licencyjnych są niezwykle wysokie, stąd też Kijów.Centrum korzysta z pomocy licznych sponsorów. Ponadto kino współpracuje również z Operą Krakowską, która jest jednym z jego patronów. Relacja pomiędzy muzyczną instytucją a kinem jest związana wyłącznie z transmisjami spektakli muzycznych i ogranicza się w zasadzie do partycypacji w spektaklach członków Stowarzyszenia Miłośników Opery Krakowskiej ARIA.

Rekomendacje

Badanie udokumentowało istnienie luki w postaci niedoboru jakości artystycznej odczuwanego przez konsumentów kultury, którego zaspokojenia poszukują w innowacyjnych technologicznie rozwiązaniach.

Potrzeby kulturalne ludzi są bardzo zindywidualizowane, trudno więc je standaryzować. Rosnące oraz coraz bardziej różniące się aspiracje i potrzeby w zakresie usług kultury, obserwowalne zwłaszcza w obszarach wielkomiejskich, są naturalną konsekwencją rozwoju społecznego i cywilizacyjnego, w którego procesie postępuje wzrost kompetencji kulturalnych społeczeństwa i rośnie jego kapitał kulturalny, generowany głównie poprzez rozwój edukacji i inne formy socjalizacji [Prawelska-Skrzypek, 2003: 17].

Ponadto „[n]ie może raczej ulegać wątpliwości, że aktywność społeczna (działanie) jednostek i grup w sferze prywatnej życia społecznego oparta jest o reguły na konkretnych, indywidualnych (partykularnych) interesach. Interesy te wiążą się z zaspokajaniem zarówno stałych, jak i zmiennych, dynamicznie rosnących we współczesnych społeczeństwach, rozmaitych potrzeb” [Sowa, 2006: 20].

Wyniki ankiet potwierdzają, że część polskich odbiorców oper ocenia ofertę krajowych teatrów negatywnie. Odpowiedzi podane przez respondentów pozwalają wnioskować, iż postrzegają oni polską scenę operową jako odbiegającą standardem od wysokiego poziomu artystycznego zachodnich teatrów. Tendencja ta stanowi rezultat specyficznych dla Polski uwarunkowań historycznych i gospodarczych.

„Z danych GUS wynika, że w latach 1998–2004 zmniejszyła się liczba teatrów i instytucji muzycznych” [*Uzupełnienie Narodowej Strategii...*, 2016: 18]. Natomiast „przed 1989 rokiem kultura w Polsce była niemal wyłącznie domeną państwa oraz obszarem silnie zideologizowanym” [Kieliszewski, 2010: 36], co także wpływało na selekcjonowanie oferty teatrów muzycznych. Można zatem stwierdzić, iż polscy melomani mogą odczuwać pewien niedosyt jakości i doboru repertuaru, który to niedosyt od niedawna wypełniają transmisje operowe. Odwołując się do edukacyjnej funkcji transmisji, warto podkreślić, iż bardziej obcy artystycznie odbiorcy oper mają predyspozycje stać się uważnymi i chętnymi uczestnikami innych wydarzeń kulturalnych [Frey, 2013: 105–126, 141–156].

Należy zwrócić uwagę, że kina transmitujące przedstawienia zwielokrotniają liczbę teatrów operowych w naszym kraju, kreując możliwość partycypacji w spektaklach operowych mieszkańcom mniejszych miast, w których nie funkcjonują takie instytucje muzyczne. W sezonie 2015/2016 transmisje z The Metropolitan Opera będą pokazywane w kilkunastu kinach w Polsce zlokalizowanych w różnej wielkości miastach: od wielomilionowej Warszawy po średniej wielkości Czechowice-Dziedzice; ponadto zbliżoną ofertę proponuje sieć kilkunastu kin Multikino [Różańska, 2015]. W Polsce funkcjonuje natomiast obecnie dwanaście teatrów operowych, ich siedziby mieszczą się w kilkusettyśięcnych miastach (dwa w Warszawie, a ponadto w: Białymstoku, Lublinie, Łodzi, Poznaniu, Katowicach, Krakowie, Bydgoszczy, Szczecinie, Gdańsku i we Wrocławiu). Kina

umożliwiają zatem mieszkańcom mniejszych miejscowości, takich jak Rzeszów, Olsztyn, Elbląg czy Gliwice, uczestnictwo w inscenizacjach operowych.

Niniejszy artykuł ma w zamierzeniu stanowić pomoc w identyfikacji problemu nowo ukształtowanych oczekiwań konsumentów kultury, identyfikując problem luki zaspokojenia potrzeb konsumentów spektakli operowych. Wskazane powiązania między krakowskim kinem a jednostką samorządu terytorialnego stanowią bardzo dobry punkt wyjścia do powzięcia dalszych kroków. Opracowanie wsparcia wymusza jednakże innowacyjne myślenie, nie traktujące kin oraz teatrów muzycznych jako osobnych instytucji, a zamiast tego dążące do uczynienia z tych pierwszych narzędzia edukacyjnego w zakresie muzyki klasycznej. Zagadnienie to winno się rozpatrywać osobno na poziomach lokalnym, krajowym oraz ponadnarodowym – europejskim. Do podjęcia dalszych działań niezbędne jest jednak posłużenie się badaniami forsygowymi.

Przeprowadzone badania uwypukliły ponadto kwestię ewentualnego zagrożenia dla rodzimych instytucji kulturalnych, które może być spowodowane rozwojem oferty tańszych i postrzeganych przez konsumentów jako lepszych jakościowo spektakli i koncertów / wydarzeń z obszaru muzyki klasycznej oraz niebezpieczeństwo przekazywania ograniczonych publicznych środków finansowych na rzecz podmiotów biznesowych.

Bibliografia

- Apollo-Film sp. z o.o., BIP (2016), a) <http://bip.malopolska.pl/azoo/Article/get/id,172280.html> oraz b) <http://bip.malopolska.pl/azoo/Article/id,3257.html#page=3> [dostęp: 05.04.2016].
- Benito I.V., Babi J.R. (2014), *How New Media are Changing Opera: The Opera Singers' Social Image Transformed by Cinema and Audio-Visual Media*, „Sphera Publica”, 1(14), s. 3–22.
- Bereson R. (2002), *The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House*, Psychology Press, London–New York.
- van Eeden S. (2011), *The Impact of The Met: Live in HD on Local Opera Attendance* (dysertacja doktorska), University of British Columbia, Vancouver.
- Frey B.S. (2013), *Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy*, Springer Science & Business Media, Berlin.
- Heyer P. (2008), *Live from the Met: Digital Broadcast Cinema, Medium Theory, and Opera for the Masses*, „Canadian Journal of Communication”, 33(4), s. 591.
- ITI HOLDINGS SA Grupa ITI nabyła od UCI 50% udziałów w Multikinie, <http://www.bankier.pl/wiadomosc/ITI-HOLDINGS-SA-Grupa-ITI-nabyła-od-UCI-50-udzialow-w-Multikinie-1064119.html> [dostęp: 27.03.2016].
- ITI i Area Property Partners sprzedają Multikino spółce Vue Entertainment, <http://forsal.pl/artykuly/703652,iti-i-area-property-partners-sprzedaja-multikino-spolce-vue-entertainment.html> [dostęp: 29.03.2016].
- Kieliszewski P. (2010), *Publiczne i prywatne. O nowym modelu relacji międzysektorowych*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, NCK, Warszawa, s. 34–46.

- Kijów. Centrum w Sieci Polskich Kin Cyfrowych*, http://www.kijow.pl/wydarzenia/szczegoly/wydarzenia_id/275 [dostęp: 02.04.2016].
- Miller T., Yúdice G. (2002), *Cultural Policy*, Sage, London.
- Prawelska-Skrzypek G. (2003), *Polityka kulturalna polskich samorządów. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Rothwell R., Wissema H. (1986), *Technology, Culture and Public Policy*, „Technovation”, 4(2), s. 91–115.
- Różańska R. (2015), *Globalizacja wydarzeń kulturalnych na przykładzie oferty transmisji spektakli operowych w Krakowie*, [w:] P. Fiktus, H. Malewski, M. Marszał (red.), „Rodzinna Europa”. *Europejska myśl polityczno-prawna u progu XXI wieku*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław, s. 507–520.
- Sassatelli M. (2002), *Imagined Europe The Shaping of a European Cultural Identity Through EU Cultural Policy*, „European Journal of Social Theory”, 5(4), s. 435–451.
- Sowa K. (2006), *Współczesne motywacje działań publicznych i prywatnych*, [w:] G. Prawelska-Skrzypek (red.) (2005), *Zarządzanie w sektorze publicznym i obywatelskim. Wybrane problemy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 13–31.
- Strategia Rozwoju Kultury w Krakowie* (2005), BIP, https://www.bip.krakow.pl/_inc/rada/uchwaly/show_pdf.php?id=54829 [dostęp: 30.03.2016].
- Strategia rozwoju miasta Warszawy do 2020 roku*, https://www.um.warszawa.pl/sites/default/files/Strategia_Rozwoju_m.st._Warszawy_do_2020_r..pdf [dostęp: 30.03.2016].
- Uzupełnienie Narodowej Strategii Kultury na lata 2004–2020* (2005), <http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/050617nsrk-uzupelnienie.pdf> [dostęp: 30.03.2016].
- Towse R. (2011), *Ekonomia kultury. Kompendium*, NCK, Warszawa.
- Waluch K. (2004), *Polityka kulturalna Unii Europejskiej*, Wydawnictwo Naukowe Novum, Płock.