

„Kwartalnik Filmowy” nr 121 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1492>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Wojciech Świdziński

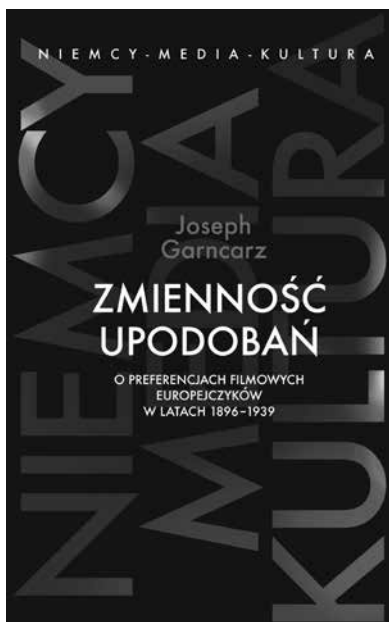
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
<https://orcid.org/0000-0001-6840-4069>

Zmienność upodobań – zmienność perspektywy

Słowa kluczowe:
widownia;
kino przed 1939 r.;
metody ilościowe

Abstrakt

Książka Josepha Garncarza *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896–1939* (2022) jest próbą rekonstrukcji wyborów, jakich historyczna widownia dokonywała przy kasach kinowych. Dane zgromadzone przez autora wskazują, że wczesne kino miało charakter ponadnarodowy, a widzowie w wielu krajach europejskich wybierali te same filmy. W latach 30. zaś, mimo że na większości rynków ilościowo dominowały produkcje hollywoodzkie, widzowie preferowali filmy z własnego kraju. Podmiotowe ujęcie publiczności i przekonanie o jej wpływie na przemysł filmowy pozwala autorowi spojrzeć na kino przed 1939 r. z nietypowej perspektywy. Testowana przez Garncarza metoda ilościowa ujawnia zarazem szereg ograniczeń, przede wszystkim w związku z niemożliwością zgromadzenia w pełni wiarygodnych danych. Nie zmienia to faktu, że ze względu na metodologiczne ambicje autora i wiele interesujących ustaleń jest to niezwykle ciekawa i ważna pozycja filmoznawcza.



Polskie wydanie książki Josepha Garnarcz *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896-1939* (pierwodruk niemiecki: *Wechselnde Vorlieben: Über die Filmpräferenzen der Europäer 1896-1939* /2015/) jest niewątpliwie ważnym wydarzeniem. Nie dlatego, że przekłady nieanglojęzycznych prac filmoznawczych to na naszym rynku wydawniczym artykuł deficytowy, ale ze względu na podjętą przez autora próbę szerokiego zbadania historycznej widowni filmowej. Zakres swojej pracy Garnarcz określił następująco: *W książce tej w pewnym sensie spoglądamy retrospektywnie przez ramię milionom Europejczyków i przyglądamy się ich decyzjom przy kasie kina* (s. 11). Rekonstrukcji mają tu zatem podlegać preferencje publiczności – od narodzin kinematografii, przez okres dojrzałego kina niemego, przełom dźwiękowy, aż po II wojnę światową,

która zaburzyła naturalny rozwój i dostępność kina na znacznej części naszego kontynentu. Jeśli dodać, że książka została oparta przede wszystkim na metodach ilościowych, a jednym z ośmiu krajów poddanych badaniu – obok Niemiec, Austrii, Czechosłowacji, Francji, Holandii, Norwegii i Wielkiej Brytanii – jest Polska, wówczas decyzja o przybliżeniu tej właśnie pracy polskim czytelnikom wydaje się uzasadniona, a wręcz konieczna.

Garnarcz – profesor Uniwersytetu w Kolonii, którego zainteresowania badawcze obejmują dzieje kina na Dolnym i Górnym Śląsku – nie jest filmoznawcą u nas nieznanym: gościł z wykładami na polskich uczelniach, a jego artykuły były przedrukowywane w antologiach¹. Wspaniale więc, że siedem lat od niemieckiego pierwodruku, za sprawą Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, otrzymujemy wgląd w jedną z jego najważniejszych prac, podsumowującą nie tylko pięcioletni okres badań, ale w pewnym sensie także cały dotychczasowy dorobek naukowy.

Włączenie polskiego przykładu w obszar badań wzbudza w filmoznawcach zajmujących się recepcją kina w naszym kraju oczywiście zaciekawienie, a zapewne także cień niepokoju co do metody i wyników całego przedsięwzięcia. Do jakich źródeł mógł dotrzeć niemiecki autor w polskich archiwach i bibliotekach? Czy odkrył jakieś nieznanne dane ilościowe, pozwalające na spójną agregację z danymi z innych krajów europejskich? Oczywiście nie należy ekstrapolować braku twardych danych liczbowych oraz rozproszenia źródeł, które ze względów historycznych charakteryzują polskie zasoby, na opracowane już bazy danych w Niemczech czy Wielkiej Brytanii. Jeśli jednak nie sama dostępność, to kwestia spójności danych – *clou* każdej statystyki – prowokuje do uważnego przyjrzenia się książce.

Uprowadzając dalsze rozważania, zdradzę, że w moim odczuciu praca Garnarcz otwiera rzeczywiście ciekawe i niespodziewane perspektywy oraz sta-

wia klasyczne problemy dotyczące recepcji kina w Europie, w tym także w Polsce, w zupełnie nowym świetle. Jednocześnie jednak ujawnia ograniczenia metod ilościowych – przynajmniej w odniesieniu do najdawniejszego kina. Aby to wyjaśnić, niezbędne jest ramowe zreferowanie metodologii i najważniejszych ustaleń *Zmienności upodobań*.

Główna teza książki może się wydawać dość ogólna. Autor streszcza ją tak: *w badanym okresie zachodził w Europie proces kulturowego różnicowania się preferencji filmowych. Około 1900 roku ludzie w różnych krajach europejskich oglądali i cenili mniej więcej te same filmy. W latach trzydziestych natomiast preferowali zasadniczo odmienne filmy – głównie te z własnego kraju. W ciągu niewielu lat względnie jednorodna europejska wspólnota wizualna zmieniła się w heterogeniczną mozaikę o kulturowo odmiennych preferencjach* (s. 257-258). Aby dowieść swego twierdzenia, autor zgromadził obszerną bazę danych, na którą złożyły się rankingi popularności poszczególnych tytułów na wybranych rynkach narodowych. Pochodziły one z historycznych box office'ów opracowanych przez ówczesne związki branżowe lub redakcje czasopism filmowych, a także z nielicznych badań z epoki, takich jak słynna praca doktorska socjolożki Emilie Altenloh z 1914 r. Kiedy brakowało odpowiednich danych, autor rekonstruował je z wykorzystaniem metody POPSTAT Johna Sedgwicka, która polega na wyprowadzaniu wniosków dotyczących popularności z liczby sprzedanych biletów, liczby projekcji, przychodów kin lub dystrybutorów². Autor zdaje sobie oczywiście sprawę z fragmentaryczności, rozmaitej jakości oraz nieuniknionego braku koherencji tak pozyskanych danych, ale na podstawie skali, jaką udało mu się osiągnąć, stwierdza, że *dobrym wskaźnikiem ich trafności jest to, że (...) na listach różnych krajów pojawiają się strukturalnie porównywalne wzorce sukcesu* (s. 18).

W celu obrazowego omówienia wyników swoich badań Garnarcz skupia się na trzech okresach, odzwierciedlających zmiany zachodzące w upodobaniach filmowych Europejczyków. Pierwszym są okolice roku 1900, czyli środek epoki zwanej przez dawniejsze filmoznawstwo „jarmarczną”. Autor celowo stosuje ten właśnie termin, podkreślając nie tyle ludyczny charakter ówczesnych widowisk, ile główną przestrzeń ich prezentacji – charakterystyczną zwłaszcza dla niemieckiego obszaru kulturowego³. Mimo braku rankingów popularności sama skala dostępności filmów, w zestawieniu z indeksem wykorzystania, czyli *stosunkiem popytu na określone filmy do ich podaży* (s. 47), pozwala stwierdzić, że w tym czasie na kontynencie europejskim dominowały produkcje francuskie, wyprzedzając znacznie pod względem popularności mniej liczne rodzime realizacje. Nie wynikało to zresztą ze szczególnego zachwytu publiczności francuską kinematografią, lecz z tego, że to właśnie ona *lepiej niż inne filmy spełniała swój cel stymulowania zmysłów widzów* (s. 51). Garnarcz zestawia te wnioski z danymi dotyczącymi czytelnictwa w ówczesnej Europie, stwierdzając, że na znacznie bardziej ugruntowanym rynku książki w poszczególnych krajach bezwzględnie dominowały rodzime pozycje. Zapowiadało to proces, który wraz z okrzepnięciem krajowych ośrodków produkcyjnych rozpoczął się również w kinie. Autor poświęca uwagę także ówczesnej widowni filmowej, stwierdzając, że kino atrakcji prezentowane na jarmarkach trafiało do *niszowej publiczności, która była stosunkowo młoda, w przeważającej części męska oraz z pewnością relatywnie heterogeniczna społecznie* (s. 55).

Drugi okres to czas kształtowania się kina narracyjnego, który autor wiąże z powstawaniem stałych kin oraz upowszechnianiem się „dramatu kinowego” – formuły przejściowej między kinematografem atrakcji a dojrzałym kinem narracyjnym. Źródła, do jakich odwołuje się w tej części, pochodzą głównie z okolic 1910 r., czyli czasu pierwszej fali paniki moralnej wokół kina – umożliwia to cytowanie licznych wypowiedzi prasowych, żywo komentujących rzekomą szkodliwość nowego repertuaru. Autor wskazuje przy tym – głównie na przykładzie Holandii, czyli kraju o relatywnie niewielkiej produkcji filmowej – że już wówczas można dostrzec kształtowanie się wzorca recepcji dominującego w latach 30., zgodnie z którym *filmy amerykańskie trafiły w gusta publiczności wtedy, gdy oferta filmów rodzimych była niewystarczająca* (s. 98). Na podstawie poszlak rekonstruuje także model ówczesnej publiczności, która *składała się w dużej mierze z ludzi młodych, w wieku od 10 do 20 lat, z których dwie trzecie było płci męskiej, mieszkano w większych miastach i pochodziło z kręgów społecznych o niskim wykształceniu* (s. 122).

Trzeci okres nominalnie rozciąga się na lata 20. i 30. XX w., Garncarz skupia się jednak na przełomie dźwiękowym i latach 30., z których pochodzi najwięcej historycznych statystyk popularności. Na podstawie zgromadzonych danych autor stwierdza, że można wówczas mówić o *wykształceniu się popularnych narodowych kultur filmowych* (s. 125), w których *nabrało znaczenia to, z jakiego kraju film pochodzi, względnie jakie tematy przedstawia. Upodobania widzów zwracały się coraz bardziej w stronę filmów z własnego obszaru kulturowego. Jeśli filmy jakościowo wartościowe z własnego kraju nie były dostępne albo nie było ich wystarczająco dużo, to publiczność decydowała się na te filmy zagranicznych oferentów, które były najłatwiej przyswajalne kulturowo* (s. 163). Dla publiczności państw z niemieckiego kręgu kulturowego, takich jak Austria czy Holandia, były to filmy niemieckie, dla widzów z pozostałych krajów – amerykańskie. Charakter owych narodowych kultur filmowych stał się do tego stopnia podmiotowy, że filmy dominujące w rankingach w jednym kraju rzadko kiedy triumfowały w innym. W tej części autor pozwala sobie na głębsze analizy, a także porusza poboczne wątki, takie jak metody przyswajania kina dźwiękowego (lektor, napisy, dubbing i wersje językowe – przy czym utrzymuje, że to właśnie te ostatnie były *metodą idealną* /s. 138-141/), korelacja między liczbą ludności danego kraju a możliwością produkcji długometrażowych filmów fabularnych (wylicza, że do wyprodukowania 5 filmów rocznie potrzebna jest populacja minimum 2 mln mieszkańców), czy obszerna dygresja o *Olimpiadzie* (*Olympia*, reż. Leni Riefenstahl, 1938) jako filmie powstałym w czterech wersjach, różniących się nie tylko językiem komentarza, ale także doбором dyscyplin sportowych i sposobem prezentacji zwycięzców. Garncarz ponownie rekonstruuje też profil publiczności uczęszczającej do kina – o tyle pewniejszy, że oparty na ankietach i badaniach z epoki. Widownia lat 30. odzwierciedlała – z niewielkimi przesunięciami – całe społeczeństwo. Przed wszystkim obie płcie były reprezentowane po równo. Ponadto, choć znaczną część widowni nadal stanowili ludzie młodzi, średnia wieku wyraźnie wzrosła. Do kina uczęszczały osoby ze wszystkich warstw społecznych, a nawet – odwrotnie niż w pierwszej i drugiej dekadzie XX w. – *osoby wykształcone były reprezentowane relatywnie silnie* (s. 254).

W rozdziale końcowym autor stwierdza, że wzorzec narodowych kultur filmowych oraz profil widowni ostatecznie skryształizowane w latach 30. prze-

trwały w Europie mniej więcej do lat 70., kiedy powstanie Nowego Hollywood i wyłonienie się modelu kinematografii-świata opartego na blockbusterach doprowadziły do zmiany upodobań i stopniowego uzyskania przewagi na rynkach narodowych przez produkcje amerykańskie. Wiązało się to z homogenizacją rynku filmowego, a także zmianą profilu widowni, w której znów zaczęli przeważać młodzi widzowie płci męskiej. Dodajmy, że zgadza się to ze spojrzeniem na współczesne widowiska filmowe jako na wskrzeszoną formułę kinematografu atrakcji⁴.

Tym, co w książce Garncarza wydaje się najbardziej oryginalne, nie jest główna teza ani nawet eksperymentalna metodologia, lecz umiejętne wykorzystanie tej ostatniej jako narzędzia, dzięki któremu można spojrzeć na znane zagadnienia z zupełnie innej strony. Przywykliśmy na przykład postrzegać lata 30. jako czas bezwzględnej hegemonii Hollywoodu oraz wypracowanego przezeń wzorca kina gatunkowego, z mniejszym lub większym powodzeniem imitowanego w europejskich kinematografiach narodowych. Garncarz odwraca ten konstrukt, by stwierdzić, że – owszem – kino zza oceanu dominowało na wszystkich badanych rynkach, ale tylko jako stosunkowo łatwo przyswajalny „towar zastępczy” w obliczu niewystarczającej produkcji krajowej, która była tym, co naprawdę przyciągało widzów. Z kolei wyniki badań popularności filmów w poszczególnych regionach i miastach, często różniące się od uśrednionych rankingów popularności dla całego kraju, dowodzą, że kino było kapitalnym czynnikiem tożsamościowym – i to niezależnie od tego, z jakiego kraju pochodziły najchętniej oglądane produkcje.

W ujęciu Garncarza imponuje głębokie przekonanie o podmiotowości widowni. To ona jawi się tu jako czynnik sprawczy, wobec którego wielki kapitał i jego potężna machina marketingowa stanowią tylko drugorzędną zmienną. Taka teza nie pada w książce wprost, ale jest wyraźnie sugerowana, gdy autor stwierdza z mocą: *Na dłuższą metę ludzie oglądają tylko takie filmy, które w jakiś sposób ich dotyczą i poruszają emocjonalnie (...). Reklama odgrywa przy tym mniej ważną rolę niż marketing szeptany* (s. 12). I dalej: *Upodobania widzów kinowych różnią się często w zależności od ich przynależności do określonych kultur (...). Zdecydowana większość ludzi, którzy mieszkali albo mieszkają w Europie, mogła kształtować tę kulturę aktywnie w niewielkim stopniu, ich znaczącym osiągnięciem jest natomiast jej przyswojenie i przekazanie następnym pokoleniom* (s. 12-13).

To wyraziste stanowisko tłumaczy, dlaczego w Zmienności upodobań praktycznie brak odniesień do opinii krytyków, którzy od zawsze bardzo chętnie hierarchizowali oglądane filmy, tworząc także indywidualne rankingi najwybitniejszych dzieł roku, dekady czy całej kinematografii. Te jednostkowe opinie, choć nieraz odcisnęły się w istotny sposób na filmoznawczych kanonach, są dla autora mało interesujące jako przejaw dyskursu inteligenckiego. Postanawia zawierzyć liczbom.

W tym kryje się siła, ambicja, ale i nieunikniona słabość pracy Garncarza. W prowadzonych dziś badaniach filmoznawczych analiza box office'ów wydaje się absolutną oczywistością, a mimo to – nawet w odniesieniu do współczesnego kina – nastęrcza szeregu trudnych do przewyciężenia problemów metodologicznych, wynikających między innymi z różnic w cenie biletów, liczbie kopii dystrybucyjnych czy kanałach udostępniania. Wobec tego, jak zauważa Arka-

dysz Lewicki: *Próbując dziś określić prawdziwą i dokładną liczbę osób, które obejrzały jakąkolwiek produkcję kinematograficzną, stajemy przed zadaniem w zasadzie niemożliwym do wykonania*⁵. W odniesieniu do historycznych box office'ów problemy te przyrastają w sposób wykładniczy, powodując, że badacz podejmuje się zadania przypominającego pracę detektywa czy próbującego opowiedzieć o minionym świecie na podstawie niekompletnych szczątków paleobiologa. Każdy, kto przyglądał się jakimkolwiek danym przytaczanym przez czasopisma filmowe z dwudziestolecia międzywojennego, musiał odczuwać głęboką niepewność co do ich wiarygodności. Praktycznie nie spotykamy się z informacjami na temat źródeł przytaczanych danych czy metodologii ich pozyskania, a reklamarski charakter olbrzymiej części periodyków nie pozwala uwolnić się od wrażenia, że wszelkie dane liczbowe, ankiety wśród „przypadkowych widzów” czy korespondencje nadesłane do redakcji mogą być zmanipulowane lub wręcz spreparowane w celach marketingowych.

Z kolei tworzenie własnych zestawień metodą POPSTAT jest obciążone ogromnym ryzykiem przeoczenia szeregu ukrytych zmiennych. Dobrze obrazuje to przypadek Krakowa, który został wybrany przez autora jako reprezentatywny dla Polski ze względów demograficznych⁶. Rankingi popularności dla tego miasta zrekonstruowały studentki Uniwersytetu Wiedeńskiego – Monika Batko, Iris Ehrenreich i Carina Niedermayer – na podstawie anonsów prasowych z lat 1934, 1936 i 1938. Tymczasem w krakowskim „Czasie”, z którego korzystały, publikowano repertuar tylko 11 kin, podczas gdy w drugiej połowie lat 30. działało ich w Krakowie 15⁷. Zgodnie z ówczesnym zwyczajem kina powtórkowe, położone dalej od centrum i uczęszczane przez uboższą publiczność, nie zamieszczały ogłoszeń o swoim repertuarze. W anonsach prasowych brak także informacji o pojemności sal kinowych, cenach biletów czy liczbie seansów danego dnia. Nie przekreśla to rzecz jasna tendencji zobrazowanej w badaniu, ale czy można tak pozyskane dane traktować na równi z – powiedzmy – rankingami francuskimi, przygotowanymi w latach 30. na podstawie informacji pozyskanych od właścicieli kin? Garncarz przekonuje, że można, ponieważ dostrzega w nich *strukturalnie porównywalne wzorce sukcesu* (s. 18), powodujące, że poziom ufności jest stosunkowo wysoki. Tymczasem uważne przyjrzenie się przytaczanym przez autora danym ujawnia posługiwanie się nimi w sposób – czasem – dość swobodny.

Widać to już na poziomie konstrukcji książki; proces przemian upodobań publiczności omawiany jest z użyciem danych pochodzących z arbitralnie wybranych momentów: okolic roku 1900, 1910 a nade wszystko z lat 30. Zestawienia dla tego ostatniego okresu są przy tym najpełniejsze, a ich analizy najciekawsze, mogłyby więc z powodzeniem stanowić jedyny przedmiot książki, choć utraciłaby ona wówczas swój zadeklarowany procesualny charakter. Także obecnie trudno jednak mówić o pełnym zobrazowaniu przemian preferencji widzów na przestrzeni lat 1896-1939, chociażby ze względu na całkowite pominięcie tak ważnej cezury jak I wojna światowa. Względy polityczne spowodowały wówczas istotne zmiany repertuarowe na znacznej części kontynentu, powodując długotrwałe modyfikacje w preferencjach widzów. Podział Europy na bloki militarne oraz blokada morska drastycznie utrudniły międzynarodowy obrót filmami, choć – pomimo obostrzeń prawnych – nie uszczelniły go całkowicie⁸. Proces izolacji rynków

jednak postępował i w efekcie – przykładowo – w odrodzonej z końcem wojny Polsce film niemiecki wyraźnie zdominował repertuar, do którego produkcje francuskie czy amerykańskie musiały budować dostęp praktycznie od zera. Konsekwencje tej sytuacji ciekawie interpretował w 1923 r. Andrzej Włast: *Przyzwyczajono się po prostu do piękna w tej formie, jaką eksportują „Efy” i „Ufy”. Ufa im nasz widz bez zastrzeżeń. Smak niemiecki powoli wsiąknął w duszę tłumu i stał się jedynym prawem*⁹. Takie inteligentne dywagacje są skrajnie odległe od egalitarnego spojrzenia Garncarza, ale – jako komentarz uważnego obserwatora – wnoszą niebagatelne korekty do przebiegu procesu rekonstruowanego w *Zmienności upodobań*. Jestem przekonany, że autor mógłby odnaleźć na obszarze niemieckojęzycznym dużo więcej podobnych opinii niż w Polsce.

W książce Garncarza możemy natrafić na zastanawiające wnioski także w odniesieniu do kwestii bardziej szczegółowych. Teza o radykalnej rozbieżności preferencji na poszczególnych rynkach europejskich jest poparta wyliczeniem, że w 1938 roku w siedmiu wymienionych krajach europejskich (...) zdecydowana większość tytułów – prawie 85% – pojawia się wyłącznie na jednej liście krajowej (s. 177). Do większej liczby rankingów popularności – aż czterech – trafił tylko jeden film: Disneyowska *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, reż. David Hand, 1937). Autor dodaje jednak, że w 1938 r. nie był on grany w kinach niemieckich ani austriackich. Zwraca tym samym uwagę na ukrytą zmienną: w latach 30., inaczej niż na współczesnym zglobalizowanym rynku, poszczególne filmy nie zawsze były wyświetlane w różnych europejskich krajach w tym samym roku. Nie mówiąc już o tym, że – tak jak i dziś – część tytułów w ogóle nie trafiała na niektóre rynki. W książce można znaleźć także kontrargument do tezy, że jeśli europejska publiczność wybierała filmy amerykańskie, to najchętniej takie, które prezentowały sprawy bliskie mieszkańcom danego kraju. W zestawieniu popularności filmów w USA i Wielkiej Brytanii w latach 1934-1936 (s. 179-180) widać wyraźnie, że *Maria Stuart* (*Mary of Scotland*, reż. John Ford, 1936) – kostiumowa produkcja wytwórni RKO z Katharine Hepburn w roli tytułowej królowej – znalazła się w amerykańskim rankingu na wysokiej 22. pozycji, a w brytyjskim na 173.

Tę ostatnią kwestię Garncarz wyjaśnia w innym miejscu, odwołując się do przykładu polskiego. Wywód ten jest przy tym znakomitą próbą jego przenikliwości i umiejętności wyciągania wniosków, których w żadnym wypadku nie podważają – wyrażone powyżej – zastrzeżenia. Według wyliczeń zespołu współpracowników autora amerykańskimi filmami cieszącymi się największą popularnością wśród polskich widzów w 1938 r. były: *Hiszpański motyl* (*The Firefly*, reż. Robert Z. Leonard, 1937), *Huragan* (*The Hurricane*, reż. John Ford, Stuart Heisler, 1937), *Książę i żebrak* (*The Prince and the Pauper*, reż. William Keighley, William Dieterle, 1937), *Pani Walewska* (*Conquest*, reż. Clarence Brown, 1937) i *Przygody Robin Hooda* (*The Adventures of Robin Hood*, reż. Michael Curtiz, 1938) (s. 198). Stylowy melodramat z Gretą Garbo w roli polskiej arystokratki romansującej dla dobra ojczyzny z Napoleonem znalazł się w tym zestawieniu na relatywnie wysokim, jednak nie czołowym miejscu. Jest to tym bardziej znaczące, jeśli weźmiemy pod uwagę, że w ogólnym rankingu trafił na pozycję 7., wyprzedzony nie tylko przez inne amerykańskie produkcje, lecz także przez 4 polskie filmy. A przecież jego wyjątkowy status – jako hollywoodzkiego obrazu podejmującego bezpośrednio

temat z historii Polski – powinien, zgodnie z twierdzeniem autora, zapewnić mu zdecydowanie najwyższą pozycję.

Nie jest to jednak takie proste. Odwołując się do Husserlowskiego pojęcia własnego świata życia, Garncarz tłumaczy: *Wzorzec określający sukces filmów amerykańskich nie polegał jednak na wspomnianych „zewnątrznych” odniesieniach, lecz na „wewnętrznych” związku tematycznym, który dopiero tłumaczy popularność danego filmu. Polska publiczność kinowa (rok przed napaścią Niemiec na Polskę) bardzo wyraźnie preferowała te filmy hollywoodzkie, które dotyczyły walki o wolność (...). Ciągłe walki o państwowość i terytorialną suwerenność Polaków pozostawiły wyraźny ślad na ich preferencjach kulturowych* (s. 199). Faktycznie, po traktatach lokarneńskich i Anschlussie Austrii w polskim społeczeństwie narastało poczucie, że niepodległość odrodzonego państwa jest realnie zagrożona, a każdy z górujących w rankingu hollywoodzkich tytułów dotyczył właśnie walki o wolność: *Hiszpański motyl* – oporu wobec inwazji Napoleona na Półwyspie Iberyjskim, *Huragan* – ucieczki Polinezyjczyka z francuskiej kolonii karnej, *Księżę i żebrak* – wyzwalającej zamiany ról między pretendentem do brytyjskiego tronu a synem skazańca, *Robin Hood* zaś walki legendarnego banity z tyranią monarchy-uzurpatora. Aby dojść do takiego wniosku, potrzeba nie tylko wprawnego zmysłu obserwacji, ale także odpowiedniego dystansu, który zapewnia autorowi perspektywa zewnętrzna wobec polskich spraw.

Obfitująca w tego rodzaju spostrzeżenia książka Garncarza jest krokiem kierującym humanistyczne refleksje filmoznawcze na ścieżkę zmierzającą ku twardej dyscyplinie naukowej, której tezy są weryfikowalne. Krokiem kolejnym, ponieważ od sformułowania Nowej Historii Kina podobne działania są stale podejmowane, zwłaszcza w odniesieniu do najdawniejszych dziejów kinematografii¹⁰. Autor przekonuje, że w *„Zmienności upodobań”* pokazano metodologicznie, jak można historycznie rekonstruować preferencje określonych publiczności (s. 257). To mocne twierdzenie jest uzasadnione, zwłaszcza jeśli uwzględnić skalę zgromadzonego materiału badawczego i umiejętne posługiwanie się w jego analizie nowoczesnymi metodami statystycznymi, nie wspominając już o ciekawych wnioskach szczegółowych. Jednocześnie trudno nie dostrzec piętrzących się przed badaczem problemów metodologicznych, które ostatecznie mogą okazać się niemożliwe do całkowitego przewyciężenia. Tym bardziej jednak – powtórzę za autorem – *możemy mieć nadzieję, że niniejsze studium stanie się impulsem do podjęcia dalszych prac* (s. 257), ponieważ są one niezwykle potrzebne nie tylko naszej wiedzy o kinie, lecz także samej dyscyplinie, jaką jest filmoznawstwo.

Joseph Garncarz, *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896-1939*, Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2022.

- ¹ Por. J. Garncarz, „Byliśmy na jarmarku”. *Kina objazdowe na Śląsku przed pierwszą wojną światową*, tłum. T. Gabiś, w: *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. A. Dębski, M. Zybura, GAJT, Wrocław 2008; J. Garncarz, *Radosny niepokój i szczypta tragizmu. Kulturowa specyfika regionalnych preferencji filmowych w niemieckiej części Górnego Śląska około 1930 roku*, tłum. A. Teperek, w: *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Scholar, Warszawa 2014; J. Garncarz, *O powstaniu kin w Niemczech w latach 1896-1914*, tłum. T. Gabiś, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina. Część I*, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, ATUT, Wrocław 2016.
- ² Na temat metody POPSTAT por. J. Sedgwick, *From POPSTAT to ReIPOP: A Methodological Journey in Investigating Comparative Film Popularity*, „*TMG Journal for Media History*” 2020, t. 23, nr 1-2, <https://www.tmgonline.nl/articles/10.18146/tmg.776> (dostęp: 29.12.2022). W przypadku polskich kin tego okresu można się opierać wyłącznie na liczbie projekcji, a raczej dni projekcyjnych. Przyznaje to również Garncarz (s. 308).
- ³ Tłumacz, w celu uniknięcia pejoratywnego skojarzenia, wprowadza termin „kino jarmarkowe”.
- ⁴ Por. B. Szczekała, *Kino postfabularne i karnawał atrakcji*, „*Ekrany*” 2015, nr 3-4, s. 12-13.
- ⁵ A. Lewicki, *Analiza box office'ów jako narzędzie badań filmoznawczych*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2014, nr 85, s. 119.
- ⁶ Wybór Krakowa na miasto mające odzwierciedlać w miniaturze demografię ówczesnej Polski z perspektywy filmoznawczej wydaje się dość problematyczny. Kraków był stosunkowo słabo „ukinowiony”, co sugeruje relatywnie niewielkie zainteresowanie jego mieszkańców kinem, przynajmniej w porównaniu z innymi dużymi miastami. W 1929 r. działało w nim 11 stałych kin, podczas gdy w Warszawie 59, w Łodzi 30, we Lwowie 18, a w Poznaniu 16, por. W. Świdziński, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015, s. 32.
- ⁷ Por. Z. Wyszynski, *Filmowy Kraków 1896-1971*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 139.
- ⁸ Por. M. Guzek, *Co wspólnego z wojną miał kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914-1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014, s. 142-143.
- ⁹ A. Włast, *Dziesiąta Muza (impresje). Felietony filmowe z lat 1923-1924*, wstęp i oprac. W. Świdziński, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017, s. 88.
- ¹⁰ Por. M. Pabiś-Orzeszyna, *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część pierwsza: bedeker oraz pogodne wołanie o historię teorii i historię historiografii*, „*Ekrany*” 2013, nr 6, s. 55.

Wojciech Świdziński

Doktor nauk humanistycznych, teatrolog i filmoznawca, adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwero-wicza w Warszawie, członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Opublikował książkę *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy* (2015). Jest także autorem opracowania naukowego zbioru felietonów filmowych Andrzeja Własta *Dziesiąta Muza (Impresje). Felietony filmowe z lat 1923-1924* (2017). Artykuły naukowe i popularnonaukowe publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Ekranych”, „Pleografie” i „Stolicy”.

Bibliografia

- Garncarz, J.** (2022). *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896-1939* (tłum. A. Dębski). Wrocław: Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lewicki, A.** (2014). Analiza box office'ów jako narzędzie badań filmoznawczych. *Kwartalnik Filmowy*, (85), ss. 118-132.
- Włast, A.** (2017). *Dziesiąta Muza (impresje). Felietony filmowe z lat 1923-1924* (oprac. W. Świdziński). Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

Keywords:

audience;
cinema before 1939;
quantitative
research

Abstract

Wojciech Świdziński

Changing Preferences: A Change of Perspective

Joseph Garncarz's book *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896-1939* (2022) [Polish translation of the original German edition, *Wechselnde Vorlieben: Über die Filmpräferenzen der Europäer 1896-1939* /2015/] attempts to reconstruct the choices that historical audiences made at cinema box offices. The author gathered figures which show that, early on, cinema was transnational, with audiences in many European countries choosing the same films. By the 1930s, however, even though Hollywood films dominated most markets quantitatively, audiences preferred films from their own country. The conviction that the audience is the main driving force behind the film industry allows the author to look at pre-1939 cinema from a new perspective. At the same time, however, the quantitative method reveals some limitations, primarily regarding the impossibility of gathering fully reliable data. Still, due to its methodological ambitions and many interesting findings, this is a significant publication.