

Analiza box office'ów jako narzędzie badań filmoznawczych

ARKADIUSZ LEWICKI

Odwoływanie się do definicji z Wikipedii nie jest z pewnością metodą przynależącą do dyskursu naukowego, ale chciałbym rozpocząć właśnie od takiego cytatu, ponieważ oddaje on, w moim przekonaniu, pewne powszechnie obowiązujące i najbardziej popularne przekonanie odnoszące się do tego, jak możemy definiować różne gałęzie wiedzy. W haśle dotyczącym nauk humanistycznych, a w zasadzie różnicy między nimi a naukami przyrodniczymi, możemy przeczytać, iż: *Czasami uważa się, że nauki humanistyczne różnią się tym od przyrodniczych, że nie można ująć przedmiotu ich badań w sposób matematyczny*¹. I choć autor (autorzy) hasła dodają w dalszej części, że podział ten nie jest do końca prawdziwy, to jednak rzeczywiście zwykło się uważać, że humanistyka jest dziedziną spekulatywną, nie zaś opartą na empirii.

Filmoznawstwo, niewątpliwie przynależące do nauk humanistycznych, także ma niewiele możliwości, by zakorzenić swoje rozważania w twardych danych liczbowych i odwoływać się do statystyk, które byłyby w pełni miarodajne. Dlatego też w moim eseju chciałbym postawić kilka pytań dotyczących zastosowania analizy box office'ów jako narzędzia badań filmoznawczych i ewentualnych konsekwencji wynikających z uznania wyników finansowych za wyznacznik – a przynajmniej jeden z wyznaczników – znaczenia poszczególnych dzieł filmowych.

Problemy metodologiczne

Pierwszym zagadnieniem, z jakim przyjdzie się zmierzyć badaczowi, który próbuje korzystać z różnych zestawień pokazujących dochody osiągane przez filmy, będzie kwestia metodologii tworzenia takich rankingów – nie w każdym przypadku jasnej i w wyraźny sposób wyartykułowanej. Brakuje bowiem przejrzystych i zstandaryzowanych metod zbierania i prezentowania tego typu danych. Nie zawsze także źródła, z których przychodzi korzystać, są w pełni wiarygodne. Często zdarza się, że kolejne rankingi podają inne wyniki, a ich weryfikacja bywa zadaniem trudnym, czasami wręcz niemożliwym do wykonania.

Na przykład niejednokrotnie nie wiadomo, czy różne zestawienia roczne, które zdają się dominować, uwzględniają rzeczywiste dochody danego tytułu osiągane w ciągu roku kalendarzowego, czy też łączne przychody konkretnego filmu w trakcie jego wyświetlania na kinowych ekranach. Dzieło, które miało premierę w listopadzie czy grudniu, a było obecne w kinach przez dłuższy czas, może pojawiać

się w zestawieniach rocznych z dwóch lat, w żadnym nie osiągając wysokiej pozycji, choć sumarycznie mogło zarobić więcej niż inne produkcje, których dystrybucja ograniczała się tylko do jednego roku kalendarzowego. Ale to jedynie pierwsza z kilku komplikacji. Jeśli bowiem badamy tylko dochody produkcji filmowych, to mogą być one zróżnicowane na przykład przez takie czynniki, jak cena biletu, która zresztą z rozmaitych powodów może wskazywać różne odchylenia od przeciętnej. Przykładem z przeszłości mogą być odmienne ceny biletów na seanse *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, 1939, reż. Victor Fleming), wahające się od 75 centów do 2 dolarów². Dziś z kolei w różnych rankingach wyraźną przewagę mają filmy zrealizowane w technologii 3D (najczęściej wyświetlane także w wersji tradycyjnej, czego rankingi z reguły nie rozdzielają), za których obejrzenie trzeba zazwyczaj zapłacić więcej i które uzyskują wyższe wyniki finansowe przy niższej liczbie widzów.

Przywołane w poprzednim akapicie ceny biletów na film Fleminga są przykładem kolejnego problemu metodologicznego, jaki muszą uwzględnić badacze posługujący się box office'ami jako źródłem wiedzy. Jak bowiem porównywać dochody z różnych dekad czy okresów dziś wręcz historycznych, skoro zmieniały się nie tylko warunki i sposoby dystrybuowania oraz wyświetlania dzieł kinematograficznych, lecz także – choćby w związku z inflacją – wartość pieniądza? O ile więc porównywanie dochodów dzieł z tego samego okresu nie jest wyzwaniem, o tyle tworzenie różnych zestawień wszech czasów może już być obciążone dużymi wadami natury metodologicznej, wynikającymi między innymi ze zmian siły nabywczej pieniądza.

Posługiwanie się aktualnymi rankingami jest również związane z ryzykiem popełnienia istotnych błędów: w przypadku dzieł najnowszych możemy bowiem obserwować znaczną i istotną fluktuację wyników – dzisiejszy przebój za kilka tygodni może zmienić dość diametralnie swoją pozycję w zestawieniu, a miernie radzące sobie dzieła nagle awansować o kilka pozycji, na przykład wskutek otrzymania jakiejś ważnej nagrody. Istotne więc są nie tylko same dane, ale także moment, w którym po nie sięgamy.

Zarysowane powyżej zagadnienia nie są, niestety, jedynymi problematycznymi kwestiami związanymi z posługiwaniem się danymi rankingowymi. Popularność poszczególnych filmów prezentowanych w kinach może być przecież związana nie tylko z ich wartością czy walorami komercyjnymi, lecz także z innymi uwarunkowaniami, jedynie pośrednio dotyczącymi funkcjonowania rynków filmowych. Jednym z takich czynników może być na przykład działalność o charakterze cenzuralnym, mogąca przyjmować także rozmaite formy, począwszy od cenzury politycznej, bez uwzględnienia działalności której nie sposób na przykład pisać o niemal całym kinie okresu PRL-u, kiedy to czynniki partyjne decydowały nie tylko o tym, czy jakiś film w ogóle trafi do dystrybucji, ale też o sposobie jego wyświetlania, liczbie kopii, kin, w których może się pojawić, a nawet krytykach mogących o nim pisać. Anna Misiak w książce *Kinematograf kontrolowany* stwierdza na przykład, że *Rejs* (1970) Marka Piwowskiego był dystrybuowany pierwotnie jedynie w dwóch kopiach³, a *Człowieka z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy *wprowadzono na początku tylko do czterech kin w Warszawie*⁴ – a przecież to jedynie dwa przykłady z całego szeregu filmów, których popularność i znaczenie zupełnie różnią się z osiąganymi przez nie wynikami

kasowymi. Podobne przełożenie na dochodowość konkretnych tytułów mogły mieć: działalność Production Code Administration, kontrolującej znaczną część amerykańskiego rynku filmowego w przeszłości, czy choćby wymogi funkcjonujących dziś w USA i wielu innych krajach systemów ratingowych, oznaczających najczęściej dopuszczalny wiek oglądających dane dzieło. Na przykład w Stanach Zjednoczonych kategoria NC-17 (oznaczająca, że film jest przeznaczony jedynie dla widzów powyżej 17 roku życia) jest określana mianem *box office killer*, jej otrzymanie powoduje bowiem, że dzieło jest niemal skazane na porażkę finansową. Jeśli zaś do kwestii cenzuralnych dodamy inne problemy natury pozaartystycznej czy pozaekonomicznej, na przykład protesty społeczne czy nieobiektywną wrogość prasy – przykład *Obywatela Kane'a* (*Citizen Kane*, 1941, reż. Orson Welles), niemal zniszczonego w zaplanowany sposób przez gazety i radiostacje należące do Williama Randolpha Hearsta, jest najbardziej znanym, choć oczywiście nie jedynym przykładem – to okaże się, że sam wynik kasowy może być tylko jednym z elementów, ale raczej nie podstawą rozważań na temat poszczególnych dzieł.

Jednakże badanie *box office'ów* może nam dostarczyć, w moim odczuciu, dość istotnych danych – mniej bowiem ważne są same wyniki osiągnięte przez różne dzieła filmowe, wyrażane w dolarach, złotych czy innej walucie, niż rzeczywista liczba widzów kinowych, która obejrzała dany film, a jaką na podstawie tych danych możemy zrekonstruować (zawsze oczywiście w pewnym przybliżeniu i z uwzględnieniem wspomnianych wcześniej zmiennych). Inaczej rzecz ma się, gdy korzystamy z baz danych, takich jak chociażby *The Data Base Lumiere*⁵, współtworzona przez European Audiovisual Observatory, które podają nie osiągnięcia finansowe, a konkretną liczbę widzów, którzy obejrzeni utwór w kinach (w przypadku Lumiere dane dotyczą kin europejskich od 1996 r.), dzięki czemu możemy od razu (a nie w sposób pośredni) otrzymać wyniki dotyczące faktycznej liczby odbiorców. Jednak i w zestawieniach prezentowanych w tej bazie pojawiają się pewne nieścisłości.

Nawet wtedy, gdy badaczowi uda się w końcu z rozbieżnych niekiedy danych wyłuskać w miarę obiektywne informacje dotyczące realnej skali zainteresowania widowni, musi się on niemal od razu zmierzyć z kolejnym problemem i postawić sobie pytanie: co oznacza i o czym mówi liczba widzów, którzy obejrzeni dany utwór w kinach? W tym miejscu po raz kolejny stajemy przed przynajmniej kilkoma, czasem sprzecznymi ze sobą, a czasem zaś powiązаныmi, wyzwaniem. Pierwsze z nich dotyczy tego, czy dane frekwencyjne oddają prawdziwą wartość filmu – niekoniecznie artystyczną, czasami bowiem istotniejsze mogą być uwarunkowania na przykład socjologiczne, gdy uznamy, że dany utwór odzwierciedla lub też sygnalizuje jakieś istotne w danym czasie (uświadomione bądź ukryte) problemy społeczne. Równie dobrze możemy jednak zastanawiać się nad tym, czy popularność niektórych tytułów to probierz ich rzeczywistej wartości, czy raczej efekt skuteczności kampanii reklamowych i marketingowych towarzyszących (szczególnie dziś) niemal wszystkim produkcjom. Stajemy wobec dychotomii, którą najprościej (może nawet zbyt prosto) można by zawrzeć w pytaniu o to, czy frekwencyjny sukces (bądź porażka) dowodzi „mądrości zbiorowej”, czy raczej jest wynikiem „owczego pędu” tłumu, dającego się nabrać na lep umiejętnie przeprowadzonych akcji promocyjnych. Przyjęcie każdego z tych za-

łożeń z osobna może nas nie tylko doprowadzić do odmiennych wniosków, ale i zmusić do badania zupełnie innych obszarów, a nawet do posługiwania się zupełnie odmiennymi narzędziami badawczymi czy wpisywania się w różne dziedziny nauki. Jeśli bowiem przyjmujemy, że frekwencja odzwierciedla świadome (czy podświadome) potrzeby poszczególnych widzów – jednostek tworzących zbiorowość, dysponujących kompetencjami i swobodą wyboru – to w analizie możemy posługiwać się narzędziami zaczerpniętymi z socjologii czy szeroko rozumianej psychologii. Jeśli zaś uznamy, że film jest jednym z wielu towarów, które trzeba sprzedawać, to możemy jego funkcjonowanie w publicznym obiegu badać za pomocą metod analiz związanych z marketingiem, public relations czy badaniami przekazów reklamowych. Oczywiście jedno z tych podejść badawczych nie wyklucza drugiego i dobór odpowiednich narzędzi może mieć charakter mieszany bądź dostosowany do konkretnego *exemplum*.

W badaniach nad box office'ami równie istotnym aspektem jest okres historyczny, który zamierzamy poznać. Inne były bowiem sposoby funkcjonowania filmu, zarówno w wymiarze artystycznym, jak i społecznym, w różnych dekadach jego istnienia. Czym innym był film w „okresie jarmarcznym”, jakkolwiek byśmy go definiowali, inne zadania spełniały dzieła kinematograficzne w czasie „nikelodeonowym”, inaczej funkcjonowały do końca lat 40., gdy nie miały żadnej konkurencji audiowizualnej, odmiennie w okresie, gdy kinom przybył poważny rywal w postaci telewizji, a jeszcze inaczej dziś. Szczególnie czasy współczesne są dużym wyzwaniem, jeśli chodzi o stosowanie metod statystycznych do badań nad widownią filmową. Dziś bowiem kontakt z dziełem bywa zapośredniczony przez rozmaite formy i ekrany, a recepcja kinowa nie tyle straciła prymat w procesie nadawczo-odbiorczym, ile wręcz stała się jedną z rzadszych, jeśli nie najrzadszą formą kontaktu z filmem.

Próbując dziś określić prawdziwą i dokładną liczbę osób, które obejrzały jakąkolwiek produkcję kinematograficzną, stajemy przed zadaniem w zasadzie niemożliwym do wykonania. O ile bowiem będziemy w stanie obliczyć liczbę widzów kinowych, o tyle pozostaniemy bezsilni wobec innych kanałów dystrybucyjnych, z których film dziś korzysta. Jeszcze kilka lat temu musielibyśmy (co jeszcze było możliwe, choć dość trudne) określić liczbę sprzedanych oficjalnie kaset wideo i ewentualnie liczbę wypożyczeń – co z uwagi na mnogość wypożyczalni swego czasu funkcjonujących na przykład w Polsce było już w zasadzie zadaniem nie do wykonania. Dziś do odesłanych już do lamusa kaset należałoby dołożyć wydawnictwa DVD czy Blu-ray, internetowe wypożyczalnie VOD, a przede wszystkim niemożliwą w zasadzie do ustalenia liczbę pirackich pobrań z Internetu. A obok tego wciąż przecież istnieje widownia telewizyjna, w momencie funkcjonowania dwóch czy kilku kanałów możliwa jeszcze do określenia, natomiast współcześnie – gdy sama liczba polskojęzycznych stacji mocno przekracza dwieście (a w dodatku w globalnym świecie granice odbioru telewizji w zasadzie nie istnieją) – nie poddającą się w zasadzie badaniom, które nie byłoby obarczone potężnym marginesem błędu.

Problemem jest jednak nie tylko brak możliwości zdobycia pełnych danych statystycznych, ale także to, czy dziś w ogóle badanie widowni kinowej ma sens, jeśli interesuje nas społeczne oddziaływanie medium filmowego. Kiedy uświadomimy sobie, że najchętniej oglądany po 1989 r. film polski, czyli *Ogniem*

i mieczem (1999, reż. Jerzy Hoffman), obejrzało w rodzimych kinach 7 154 579⁶ widzów, podczas gdy średnia oglądalność jednego odcinka serialu *M jak miłość* (emitowany od 2000 r.) między 28 października a 3 listopada 2013 r. wynosiła średnio 7 200 000⁷, to pytanie o rzeczywiste znaczenie odbioru kinowego i wartość filmu jako środka masowego przekazu stanie się pytaniem niezwykle zasadnym. Inne, jeszcze bardziej widowiskowe zestawienie możemy uzyskać, gdy porównamy ogólną liczbę amerykańskich widzów *Avatara* (2009, reż. James Cameron) – największego przeboju kasowego, obejrzanego przez blisko sto milionów odbiorców⁸ – z widownią serialu *Zagubieni* (*Lost*, 2004-2010), który wcale nie był największym z przebojów, plasując się, ze średnią widownią wynoszącą około 13,5 miliona widzów⁹, w środku stawki najpopularniejszych programów telewizyjnych w USA. Ale jeśli tę średnią przemnożymy przez 121 odcinków, z których składają się *Zagubieni*, otrzymamy wynik prawie dwóch miliardów widzów, którzy potencjalnie mogli mieć kontakt z którymś z epizodów serialu. Zestawienia te dość wyraźnie pokazują, że film w swojej tradycyjnej formule przestał już być medium dominującym, a kontakt z nim jest najczęściej zapośredniczony przez ekrany inne niż kinowy¹⁰. Jednocześnie dość mocno uzasadniona wydaje się hipoteza, że filmy cieszące się większą popularnością w kinie znaczącą część tej popularności przenoszą także na dystrybucję w innych mediach – kinowy przebój kasowy ma zdecydowanie większe szanse na sporą widownię telewizyjną, gdy dojdzie do jego emisji (najczęściej w paśmie *prime time*, co jest powszechną praktyką stacji telewizyjnych wykorzystujących popularność i rozgłos, jaki film już uzyskał), czy nawet na dużą popularność wśród piratów internetowych, zapewne częściej pobierających wielkie amerykańskie produkcje niż kameralne irańskie dramaty psychologiczne, choć pełne oszacowanie tej zależności jest chyba niemożliwe.

Szanse

Mimo licznych zastrzeżeń do tej pory wyrażonych sądę, że studia wykorzystujące zestawienia dotyczące frekwencji mogą być przydatne. Z jednej strony bowiem badanie recepcji w ogóle wydaje się tą gałęzią filmoznawstwa, która nie doczekała się, szczególnie w Polsce, pogłębionych rozważań¹¹, zaś z drugiej – uważne przyjrzenie się osiągnięciom finansowym i wynikającej z nich popularności (lub jej braku) poszczególnych dzieł może być interesującym uzupełnieniem, a niekiedy weryfikacją przekonań o charakterze potocznym, dotyczących na przykład siły oddziaływania (a przynajmniej jej potencjalnej skali) konkretnych utworów czy kinematografii narodowych.

W celu dowiedzenia tej tezy chciałbym przedstawić kilka zestawień dotyczących frekwencji, które wydały mi się szczególnie interesujące. Niezwykle ciekawym rankingiem jest na przykład ten, który dotyczy najpopularniejszych współcześnie polskich filmów w Europie.

ANALIZA BOX OFFICE'ÓW

Lp.	Tytuł	Produkcja	Rok	Widzowie zagraniczni ogółem	Liczba widzów w poszczególnych krajach
1	<i>Janosik. Prawdziwa historia</i>	PL / SK / CZ	2009	251 981	SK 152 584 CZ 99 397
2	<i>Sponsoring</i>	PL / DE / FR	2011	234 463	FR 110 001 DE 29 994 IT 25 326 GB 15 324 RU 10 391 BE 7 722 AT 6 129 SE 5 845 EE 5 688 DK 5 269 PT 5 195 HU 4 468 GR 3 111
3	<i>Katyń</i>	PL	2007	199 607	ES 48 964 IT 42 822 FR 32 147 GB 29 748 CZ 19 991 HU 12 291 SK 4 872 DE 3 198 SE 2 377 DK 1 812 SI 1 385
4	<i>Młyn i krzyż</i>	PL / SE		133 585	FR 72 705 DE 17 217 CH 7 535 AT 3 522 PT 1 699 NO 1 271 RU 632
5	<i>Quo vadis?</i>	PL / USA	2001	114 952	CZ 66 821 RO 30 930 LT 17 201
6	<i>Historie miłosne</i>	PL	1997	78 845	IT 77 115 DK 1 533 CZ 197

ARKADIUSZ LEWICKI

Lp.	Tytuł	Produkcja	Rok	Widzowie zagraniczni ogółem	Liczba widzów w poszczególnych krajach
7	<i>Sztuczki</i>	PL	2007	78 842	DE 27 660 FR 20 642 NL 5 754 ES 5 433 NO 5 111 RO 4 630 CH 2 399 GB 2 221 CZ 1 435 BE 1 005 AT 932 SI 759 SK 773 EE 88
8	<i>Podróż Niny</i>	PL / SE	2005	68 744	SE 68 744
9	<i>Pan Tadeusz</i>	PL / FR	1999	63 619	FR 33 551 ES 16 650 CZ 9 916 EE 1 582 HU 1 825 CH 1 174 BG 95
10	<i>Essential Killing</i>	PL / GB / IE / HU / NO	2010	58 341	FR 45 113 GB 8 368 PT 2 133 NL 1 721 HR 1 006

Tabela 1. Najpopularniejsze polskie (lub z polskim producentem większościowym) filmy w Europie (1996-2012), bez uwzględnienia widzów w Polsce. Opracowanie własne na podstawie danych z <http://lumiere.obs.coe.int> (dostęp: 03.10.2013).

Nawet pobieżna analiza tego zestawienia każe zrewidować kilka potocznych sądów o funkcjonowaniu polskiego kina poza granicami kraju. Niewątpliwie pewnym zaskoczeniem jest pierwsze miejsce *Janosika. Prawdziwej historii* (2009, reż. Agnieszka Holland, Kasia Adamik) – film ten bowiem cieszył się raczej miernym zainteresowaniem polskich widzów (obejrzało go 110 824 osób¹²) i zebrał w większości negatywne oceny krytyków, choć – jak się okazuje – spotkał się z dość żywym zainteresowaniem u obu naszych południowych sąsiadów. Zarówno pierwsze, jak i kolejne miejsca na liście pokazują wyraźnie, że poza naszymi granicami najlepiej sprzedają się polskie filmy, które nie są identyfikowane jako filmy polskie, jakkolwiek paradoksalnie brzmi ta formuła. Zarówno grany po francusku *Sponsoring (Elles)*, 2011, reż. Małgorzata Szumowska) z Juliette Binoche w roli głównej, jak i anglojęzyczne *Młyn i krzyż (The Mill and the Cross)*, 2011, reż. Lech Majewski), z takimi gwiazdami starszego pokolenia, jak Rutger Hauer, Michael York czy Charlotte Rampling, oraz *Essential Killing* (2010, reż. Jerzy Skolimowski) z Vincentem Gallo i Emmanuelle Seigner, a także wielojęzyczna *Podróż Niny (Ninas resa)*, 2005, reż. Lena Einhorn)¹³ to przykłady dzieł, których identyfikacja narodowa jest trudna i poza osobami reżyserów czy (jak w przypadku *Podróży Niny*) miejscami akcji oraz pieniędzmi przeznaczonymi na produkcję nic nie łączy ich z Polską.

Interesujące jest również to, że *Sztuczki* (2007, reż. Andrzej Jakimowski) znalazły dystrybutora aż w 14 krajach europejskich i mimo że w żadnym z nich nie odniosły oszałamiającego sukcesu, to na przykład w Niemczech były oglądane znacznie chętniej (27 660 widzów) niż *Katyn* (2007, reż. Andrzej Wajda), który zgromadził tam jedynie 3198 widzów.

Inne, jak sądzę, także interesujące zestawienie powstanie, gdy zechcemy sprawdzić, które filmy niemieckie czy rosyjskie cieszyły się największą popularnością w Polsce. Lista niemieckich dzieł, jakie przekroczyły barierę 200 000 widzów, wyglądałaby następująco:

Lp.	Miejsce na liście najpopularniejszych niemieckich filmów w Europie	Tytuł	Reżyseria	Rok	Produkcja	Widzowie w Polsce
1.	2.	<i>Perfume: The Story of a Murderer (Pachnidło)</i>	Tom Tykwer	2006	DE / ES / FR	505 374
2.	5.	<i>Der Untergang (Upadek)</i>	Oliver Hirschbiegel	2004	DE / IT	290 576
3.	18	<i>Die Konferenz der Tiere (Safari 3D)</i>	Reinhard Klooss, Holger Tappe	2010	DE	286 473
4.	88.	<i>Urmel aus dem Eis (Wyspa Dinozaura)</i>	Reinhard Klooss, Holger Tappe	2006	DE	264 193

5.	6.	<i>Sieben Zwerge (7 krasnoludków – Historia prawdziwa)</i>	Sven Unterwaldt Jr.	2004	DE	242 105
6.	10.	<i>Resident Evil: Afterlife</i>	Paul W. S. Anderson	2010	DE / FR / GB	212 137

Tabela 2. Najpopularniejsze filmy niemieckie (lub z niemieckim producentem większościowym) dystrybuowane w Polsce, z widownią powyżej 200 000 (1996-2012). Opracowanie własne na podstawie danych z <http://lumiere.obs.coe.int> (dostęp: 03.10.2013).

Natomiast lista najpopularniejszych filmów rosyjskich, gdyby uwzględnić w niej tytuły oglądane przez ponad 50 000 widzów, wyglądałaby tak:

Lp.	Miejsce na liście najpopularniejszych rosyjskich filmów w Europie	Tytuł	Reżyseria	Rok	Produkcja	Widzowie w Polsce
1.	7.	<i>Biała i Strzala podbijają kosmos (Bielka i Strielka. Zwiozdnyje sobaki)</i>	Inna Evlannikova, Svyatoslav Ushakov	2010	RU	204 960
2.	5.	<i>Rok 1612 (1612)</i>	Władimir Chotinienko	2007	RU	96 440
3.	1.	<i>Straż nocna (Nocnoy dozor)</i>	Timur Bekmambetow	2004	RU	58 394
4.	15.	<i>9 kompania (9 rota)</i>	Fiodor Bondarczuk	2005	RU	53 514

Tabela 3. Najpopularniejsze filmy rosyjskie (lub z rosyjskim producentem większościowym) dystrybuowane w Polsce, z widownią powyżej 50 000 (1996-2012). Opracowanie własne na podstawie danych z <http://lumiere.obs.coe.int> (dostęp: 03.10.2013).

Gdyby spróbować poddać analizie zaprezentowane listy, to podstawowy wniosek mógłby być podobny do tego, który wysunąłem, interpretując recepcję polskich filmów w Europie. Najlepiej sprzedają się bowiem utwory, których narodowa przynależność jest ukrywana i które są (lub przynajmniej udają) produkcje ponadnarodowe, a może po prostu amerykańskie. Choć *Pachnidło* powstało na podstawie książki niemieckiego pisarza (Patrik Süskind) i zostało wyreżyserowane przez Niemca (Tom Tykwer), to akcja filmu rozgrywa się we Francji, a wystąpili w nim aktorzy angielscy i amerykańscy posługujący się swoim ojczystym językiem. Jedynie więc dominacja niemieckiego kapitału powoduje, że koprodukcję tę można uznać

za wytwór naszych zachodnich sąsiadów. Podobnie rzecz ma się z kolejnymi filmami pojawiającymi się na liście. Na przykład *Resident Evil: Afterlife* jedynie najbardziej zagorzali badacze stosunków produkcyjnych w kinie współczesnym byłiby w stanie określić mianem produkcji niemieckiej, podobnie jak w przypadku filmów dla dzieci, takich jak animowane *Safari 3D* i *Wyspa Dinozaura* oraz aktorskich *7 krasnoludków – Historii prawdziwej*, których niemieckiej proveniencji znaczna część widzów nawet się nie domyślała. Tak samo jest z najpopularniejszym rosyjskim filmem w Polsce – animowaną opowieścią o dzielnych psach w kosmosie, której pochodzenie było dość skrętnie ukrywane przez polskiego dystrybutora i na przykład na plakatach reklamujących ten film informacja o jego proveniencji nie pojawiła się w ogóle, co prawdopodobnie sprawiło, że utwór ten jako jedyny film wyprodukowany w Federacji Rosyjskiej przyciągnął do kin ponad 100 000 polskich widzów.

Wyzwania

Przedstawione przykłady niezwykle skrótowych analiz wyników frekwencyjnych pokazują, że być może (pomimo wszystkich zastrzeżeń formułowanych przeze mnie w początkowej partii tego artykułu) badania oparte na danych empirycznych mają jednak pewien potencjał i mogą być ciekawym uzupełnieniem klasycznych filmoznawczych eksploracji. Wydaje mi się, że bez zbadania statystyk nawet tak proste wnioski, jak te tutaj zaprezentowane, nie mogłyby zostać wysunięte, a przecież pokazują one istotne tendencje charakteryzujące współczesne kino, przynajmniej w jego popularnej odmianie.

Być może mocniejsze zakorzenienie filmowych analiz w twardych statystykach pozwoliłoby na weryfikację czasami niestety gołosłownych tez dotyczących rzekomej popularności konkretnych dzieł kinematograficznych i umożliwiłoby tworzenie historii recepcji kina opartej na zobjektywizowanej prawdzie, a nie intuicjach badawczych. Oczywiście sam wynik frekwencyjny, bez uwzględnienia innych uwarunkowań, choćby tych, o których pisałem wcześniej, nie jest i nie powinien być jedynym wyznacznikiem branym pod uwagę przy ocenie wartości i wpływu poszczególnych dzieł filmowych.

Większe skupienie się na wynikach kasowych może być też wyzwaniem innego typu. Badania skoncentrowane w wyższym stopniu na widzu i publiczności mogłyby zmienić pozycję socjokulturową zajmowaną przez filmoznawcę. W tradycyjnym ujęciu pełnił on bowiem dwie zasadnicze role – lidera opinii i gatekeepera. Gdybyśmy przyjęli perspektywę zaproponowaną na przykład przez Bruno Latoura i Steve'a Woolgara¹⁴, filmoznawca, szczególnie ten, za którym stoi autorytet tytułu naukowego i oficjalnych instytucji, byłby tym, kto ma odpowiednie kompetencje i rangę, by wskazywać mitycznej reszcie społeczeństwa, co jest ważne, co mniej istotne oraz tworzyć hierarchie i rankingi. Wszelkie historie filmu – choć oczywiście nie to jest podstawowym zamysłem ich autorów – są *nolens volens* uwikłane w porządkujący układ. Sam fakt wyboru jednych i pominięcia innych utworów czy prądów filmowych poddawanych analizie (niezależnie od tego, jaka jest ich ocena) już tworzy porządek o charakterze wartościującym, pokazując, że są filmy (reżyserzy, aktorzy, nurty itp.), o których warto pisać i inne, których za bramy naukowej refleksji wpuszczać (zresztą z bardzo różnych przyczyn) nie wolno.

Oparcie się w rozważaniach filmoznawczych na statystykach związanych z dochodami poszczególnych filmów pozbawia więc badacza części symbolicznej władzy, możliwości zindywidualizowanej oceny wartości konkretnych fenomenów artystycznych i tworzenia własnych porządków hierarchicznych. Gdyby zaś analizę box office'u uznać za metodę mającą służyć pierwotnej selekcji materiału źródłowego podlegającego interpretacji, niewątpliwie musiałyby to przesunąć także w wyraźny sposób punkt ciężkości tego typu eksploracji. Zamiast opisywania i interpretowania dzieł uznanych przez „uczonego w piśmie i obrazie” za istotne, badacz musiałby zmierzyć się z próbą zinterpretowania zachowań tłumu podlegających – o czym była już mowa – niezwykle skomplikowanym mechanizmom. Nastąpiłoby wówczas istotne przewartościowanie: historia kina mogłaby przestać być historią modernistyczną (doceniającą przede wszystkim, choć oczywiście nie tylko, aspekt nowości, awangardowości, pierwszeństwa), a stałaby się historią uśrednionego gustu masowej publiczności, blockbusterów, historią kina popularnego. Oczywiście niesie to różne niebezpieczeństwa – stosując jedynie kryterium popularności, otrzymalibyśmy historię równie niepełną i ułomną, jak te oparte na arbitralnych wyborach badaczy. Wydaje się jednak, że proces odmodernistyczniana humanistyki i tak został już rozpoczęty. Dobrą egzemplifikacją tej tendencji jest proste porównanie dwóch najobszerniejszych historii filmu, jakie są dostępne na polskim rynku książek filmoznawczych: klasycznej już *Historii filmu* Jerzego Płazewskiego¹⁵ i dwóch (jak na razie) tomów *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski¹⁶.

Gdyby na przykład sporządzić tabelę największych przebojów kasowych lat 30.¹⁷ i sprawdzić, czy choćby wzmianki o nich pojawiają się w wyżej wymienionych pozycjach, to wyglądałaby ona następująco:

Rok	Tytuł oryginalny	Tytuł polski (jeśli występuje)	Strony, na których film jest przywoływany w <i>Historii filmu</i>	Strony, na których film jest przywoływany w <i>Kinie klasycznym</i>
1930	<i>Anna Christie</i>		x	116
	<i>Blushing Brides</i>		x	x
	<i>Caught Short</i>		x	x
	<i>Common Clay</i>		x	x
	<i>The Divorcee</i>	<i>Rozwód</i>	x	115
	<i>The Love Parade</i>	<i>Parada miłości</i>	79	87, 93
1931	<i>Cimarron</i>		x	124
	<i>Daddy Long Legs</i>		x	x
	<i>Little Caesar</i>	<i>Mały Cezar</i>	83	78, 79, 80, 81, 131
	<i>Min and Bill</i>		x	x
	<i>The Smiling Lieutenant</i>	<i>Uśmiechnięty porucznik</i>	x	x

ANALIZA BOX OFFICE'ÓW

	<i>Trader Horn</i>		85	x
1932	<i>Horse Feathers</i>	<i>Końskie pióra</i>	x	76, 97
	<i>Bird of Paradise</i>	<i>Rajski ptak</i>	x	x
	<i>Back Street</i>	<i>Boczna ulica</i>	x	x
	<i>Washington Merry-Go-Round</i>	<i>Waszyngtońska karuzela</i>	x	x
	<i>Red Dust</i>	<i>Kaprys platynowej blondynki</i>	x	x
	<i>Grand Hotel</i>	<i>Ludzie w hotelu</i>	x	131
	<i>The Big Broadcast</i>		x	93
1933	<i>She Done Him Wrong</i>	<i>Lady Lou</i>	x	105
	<i>Tugboat Annie</i>	<i>Pilnuj swojego męża</i>	x	x
	<i>Gold Diggers Of 1933</i>	<i>Poszukiwaczki złota</i>	x	90
	<i>42nd Street</i>	<i>Ulica szaleństw</i>	x	89-90, 132
	<i>Little Women</i>	<i>Małe kobiety</i>	86	x
	<i>State Fair</i>	<i>Jarmark miłości</i>	x	x
1934	<i>I'm No Angel</i>	<i>Nie jestem aniołem</i>	x	105
	<i>Judge Priest</i>	<i>Sędzia Priest</i>	x	x
	<i>Dinner at Eight</i>	<i>Kolacja o ósmej / Obiad o ósmej</i>	87	104
	<i>It Happened One Night</i>	<i>Ich noc</i>	88	74, 100-101, 132, 236
	<i>The Bowery</i>	<i>Przedmieście</i>	x	x
1935	<i>Mutiny on the Bounty</i>	<i>Bunt na Bounty</i>	x	121-122
	<i>Top Hat</i>	<i>Panowie w cylindrach</i>	79	91, 92
	<i>Lives of a Bengal Lancer</i>	<i>Bengali</i>	x	x
	<i>China Seas</i>	<i>Chińskie morza</i>	x	x
	<i>Curly Top</i>	<i>Złotowłosa brzdąc</i>	x	x
	<i>G-Men</i>	<i>Agenci policji śledczej</i>	x	x
	<i>David Copperfield</i>		x	77
1936	<i>Modern Times</i>	<i>Współczesne czasy</i>	90, 95	129, 141
	<i>San Francisco</i>		85	x
	<i>Swing Time</i>	<i>Lekkoduch</i>	x	91
	<i>The Great Ziegfeld</i>	<i>Wielki Ziegfeld</i>	x	x
	<i>The Littlest Rebel</i>	<i>Mały buntownik</i>	x	x

	<i>Rose Marie</i>		x	x
	<i>Under Two Flags</i>	<i>Pod dwiema flagami</i>	x	x
1937	<i>Maytime</i>	<i>Gdy kwitną bzy</i>	x	x
	<i>The Good Earth</i>	<i>Ziemia błogosławiona</i>	x	x
	<i>Waikiki Wedding</i>		x	x
	<i>Lost Horizon</i>	<i>Zagubiony horyzont</i>	x	x
	<i>The Prisoner of Zenda</i>	<i>Więzień królewski</i>	x	x
	<i>After the Thin Man</i>	<i>Od wtorku do czwartku</i>	x	101
	<i>The Plainsman</i>	<i>Niezwycięzony Bill</i>	x	x
	<i>A Star Is Born</i>	<i>Narodziny gwiazdy</i>	x	807
1938	<i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	<i>Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków</i>	x	132, 537, 538, 539, 540, 548
	<i>Alexander's Ragtime Band</i>	<i>Szalony chłopak</i>	x	x
	<i>Test Pilot</i>	<i>Brawura</i>	x	x
	<i>In Old Chicago</i>	<i>W starym Chicago</i>	80	x
	<i>The Hurricane</i>	<i>Huragan</i>	85	x
	<i>The Adventures of Robin Hood</i>	<i>Przygody Robin Hooda</i>	x	121
	<i>Marie Antoinette</i>	<i>Maria Antonina</i>	x	112
	<i>Love Finds Andy Hardy</i>	<i>Andy Hardy zakochany</i>	x	x
1939	<i>The Wizard Of Oz</i>	<i>Czarnoksiężnik z krainy Oz</i>	x	94-95, 132, 412, 447
	<i>Goodbye, Mr. Chips</i>	<i>Do widzenia, panie Chips</i>	x	373-374, 405, 446
	<i>Pygmalion</i>	<i>Pigmalion</i>	108	372-373, 376, 405
	<i>Boys Town</i>	<i>Miasto chłopców</i>	101	86
	<i>The Old Maid</i>	<i>Stara panna</i>	x	x
	<i>Dark Victory</i>	<i>Mroczne zwycięstwo</i>	x	118, 119

Tabela 4. Najpopularniejsze filmy lat 30. i wzmianki o nich w *Historii filmu* J. Płazewskiego i *Kinie klasycznym* pod red. T. Lubelskiego, I. Sowińskiej i R. Syski. Opracowanie własne.

Wnioski płynące z tak skonstruowanej tabeli oczywiście nie będą jednoznaczne. Po pierwsze, przywołana przez Tino Balio lista magazynu „Variety”, obejmująca najpopularniejsze w USA filmy z lat 30., została sporządzona według nieznaney metodologii i trudno orzec, jak wiarygodne są zaprezentowane w niej dane. Po drugie, wyniki uzyskane w Stanach Zjednoczonych nie muszą odzwierciedlać upodobań widowni w innych krajach. Po trzecie, analizowane przeze mnie książki różnią się zarówno objętością, jak i okresem, które obejmują – Płazewski pisze o całej

historii filmu, drugi tom *Historii kina* obejmuje jedynie lata 1930-1960, więc jego większa dokładność i bogatsza filmografia są czymś naturalnym. Jednocześnie jednak takie zestawienie może dostarczyć ciekawych informacji – okazuje się na przykład, że Marsjanin chcący zgłębić tajniki światowej kinematografii, posługując się książką napisaną przez Płażewskiego, nie dowiedziałby się o istnieniu ani *Królowny Śnieżki i siedmiu krasnoludków* (1937, reż. David Hand), ani *Czarnoksiężnika z krainy Oz* (1939, reż. King Vidor, Mervyn LeRoy, Victor Fleming) czy o największych przebojach kasowych pierwszej połowy lat 30., czyli filmach z Mae West, które okazały się najchętniej oglądanymi w USA dziełami roku 1933 (*Lady Lou*, reż. Lowell Sherman) i 1934 (*Nie jestem aniołem*, reż. Wesley Ruggles). Książka ta wyraźnie wyrasta z klasycznego paradygmatu filmoznawczego i ukazuje metodę tworzenia hierarchii (raz jeszcze warto podkreślić, że wcale nie musiało to być podstawowym zamierzeniem autora) narzucanej w samym wyborze opisywanych dzieł. Autorzy poszczególnych artykułów składających się na *Historię kina* zdają się podążać już nieco innymi ścieżkami – sam fakt, że jest to praca zbiorowa, gwarantuje większy pluralizm ocen i wyborów – dlatego też częściej można w tym tomie znaleźć wzmianki o dziełach popularnych, a nie tylko wybitnych. Jednocześnie interesujące wydaje się to, że blisko połowa (32 z 66) filmów, które były najpopularniejszymi dziełami lat 30., dziś pogrążyła się w mrokach dziejów i nie pamiętają o nich nie tylko zwykli kinomani, ale i zawodowi filmoznawcy.

Podsumowanie

Analiza box office'ów i innych rankingów oglądalności nie jest metodą łatwą do stosowania w badaniach filmoznawczych i niesie sporo różnorodnych zagrożeń. Bezzasadne jednak wydaje się całkowite ignorowanie problemów recepcji i narzędzi, które pomagają ustalić jej prawdziwe, a nie wyobrażone rozmiary. Pamiętając o wszystkich ograniczeniach, myślę, że warto próbować korzystać z wszelkich dostępnych źródeł, które mogą zobiektywizować dyskurs naukowy, nawet jeśli my – filmoznawcy – mielibyśmy przez to stracić część swojej symbolicznej władzy. Jednocześnie uważne zbadanie na przykład tego, co było naprawdę popularne 80 lat temu, może okazać się szansą na odkrycie nowych, nieeksplorowanych dotychczas pól badawczych i zajęciem nierzadko ciekawszym niż przygotowanie kolejnej monografii któregoś z uznanych mistrzów kina.

ARKADIUSZ LEWICKI

¹ Por. http://pl.wikipedia.org/wiki/Nauki_humanistyczne (dostęp: 30.10.2013).

² Por. S. Ohmer, *Nauka o przyjemności: George Gallup i badanie publiczności w Hollywood*, tłum. J. Wróbel, w: *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 114.

³ Por. A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*. *Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 208.

⁴ Tamże, s. 298.

⁵ Por. <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/> (dostęp: 30.10.2013).

⁶ Por. http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=14110 (dostęp: 30.10.2013).

⁷ Por. <http://www.swiatseriali.pl/ogladalnosc,date,2013-11-04> (dostęp: 10.11.2013).

⁸ Dokładnie 98 258 058. Por. http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=32191 (dostęp: 10.11.2013).

⁹ Średnia oglądalność pierwszego sezonu wyniosła 15,69 mln widzów, drugiego – 15,5 mln, trzeciego – 15,05 mln, czwartego – 13,4 mln,

- piątego – 11,05 mln, zaś szóstego – 10,08 mln.
 Por. <http://abcmedianet.com/web/homepage/default.aspx> (dostęp: 20.09.2010).
- ¹⁰ Na przykład statystyczny Polak chodzi raz w roku do kina i spędza przed telewizorem ponad 4 godziny dziennie.
- ¹¹ Por. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, *Badanie widowni filmowej: historia i metody*, w: *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, dz. cyt.
- ¹² Por. http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=32745 (dostęp: 10.11.2013).
- ¹³ Film ten nigdy nie znalazł się w szerokiej dystrybucji w Polsce, choć w Szwecji otrzymał dwa Złote Żuki – nagrody Szwedzkiej Akademii Filmowej, w tym za najlepszy film 2005 r.
- ¹⁴ Por. B. Latour, S. Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Princeton 1986.
- ¹⁵ Por. J. Płażewski, *Historia filmu*, wyd. IV uzupełnione, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995.
- ¹⁶ Por. *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009; *Historia kina*, t. 2, *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.
- ¹⁷ Por. *Variety's Top-Grossing Films*, w: T. Balio, *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise. 1930-1939*, New York 1993, s. 405-406.
- ¹⁸ W konstruowaniu zestawienia korzystałem z tego tomu *Historii kina* (por. przyp. 16).