

„Kwartalnik Filmowy” nr 127 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2918>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Wojciech Świdziński

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

Czy da się określić, kto był królem śmiechu? Uwagi o badaniach recepcji filmu w Polsce międzywojennej

Słowa kluczowe:

metody ilościowe;
recepcja filmu;
film niemy;
Charlie Chaplin;
Pat i Patachon

Abstrakt

Artykuł jest próbą weryfikacji jednej z tez książki Wojciecha Świdzińskiego *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy* (2015), według której to zapomniani dziś duńscy komicy Pat i Patachon cieszyli się w Polsce międzywojennej większą popularnością niż sam Charlie Chaplin. Pretekst ten służy rozważaniom nad zasadnością wykorzystania danych ilościowych w badaniach nad kinem polskim przed 1939 r., zwłaszcza nad recepcją filmu. Autor wymienia problemy towarzyszące gromadzeniu, agregacji i analizie danych numerycznych, takich jak ukryte zmienne, luki w danych oraz ich niekoherencja. Następnie przedstawia szczegółowe dane dotyczące obecności filmów z udziałem Chaplina oraz Pata i Patachona w kinach Warszawy, Krakowa i Białegostoku w latach 1925–1928. Ich analiza częściowo potwierdza postawioną tezę. Trudno jednak uznać to za argument ostatecznie przemawiający za bezwzględną skutecznością badań ilościowych w historii kina. Zdaniem autora mają one sens, o ile stanowią element możliwie szerokiej, kontekstowej analizy badanych zjawisk.

W książce o obecności i recepcji zagranicznego filmu niemego w Polsce międzywojennej osobny rozdział poświęciłem próbie określenia popularności, jaką ekranowi komicy cieszyli się wśród naszej widowni¹. Z moich ustaleń wynikało, że Charlie Chaplin, będący już w latach 20. XX w. niekwestionowaną ikoną kina światowego, w tej specyficznej hierarchii zajmował zaledwie drugie miejsce. Korona „królów śmiechu” przypadła duetowi komików duńskich, znanych jako Pat i Patachon². Do wniosku tego doszedłem, opierając się na zebranych z różnych źródeł – na czele z prasą branżową – opiniach na temat popularności poszczególnych gwiazd ekranu, jak również na danych dotyczących dni wyświetlania filmów z ich udziałem w warszawskich kinach premierowych. Oczywiście rozważania te nie były wolne od licznych zastrzeżeń oraz wątpliwości – począwszy od tych związanych z sensem tworzenia i rekonstruowania takich rankingów po dotyczące rozmaitych kwestii metodologicznych. Obecnie mam ich jeszcze więcej, stąd pomysł poddania weryfikacji ówczesnych ustaleń.

Głównym problemem z odnalezionymi źródłami odnoszącymi się do popularności poszczególnych aktorów – innymi niż dane ilościowe – jest ich właściwa krytyka. Sława Chaplina, wyprzedzająca znajomość jego filmów, powodowała, że przykuwał on szczególną uwagę środowisk opiniotwórczych. Jego dziełu i osobie przyglądali się nie tylko profesjonalni krytycy, ale także publicyści oraz pisarze i artyści. Czasem pojawiały się opinie przekorne, jak na przykład Marii Dąbrowskiej, stwierdzającej – co prawda w prywatnych *Dziennikach* – że *ślawny komizm Chaplina bardzo jest niewyszukany i bardzo sentymentalnie żydowski*³. Przeważnie jednak do jego fenomenu odnoszono się z atencją, a nawet brano go na sztandary w walce o nową sztukę i nowe społeczeństwo⁴. Dyskurs dotyczący jego osoby i twórczości był więc niezwykle rozbudowany. Tymczasem wielu innych komików – na czele z Patem i Patachonem – cieszyło się przede wszystkim spontanicznym przywiązaniem szerokiej publiczności. Krytyka inteligencka zbywała ich kolejne produkcje zdawkowymi, nieraz kąśliwymi recenzjami. Fenomeny Chaplina oraz Pata i Patachona mają zatem specyfikę dobrze znaną osobom badającym historię ludową, której głównym wyzwaniem metodologicznym jest znalezienie równowagi między występującymi w nadmiarze źródłami dotyczącymi elit oraz niedoborem źródeł wytwarzanych przez masy ludowe, a w konsekwencji konieczność sięgania i tak po źródła związane z elitami.

Policzyć recepcję – możliwości i ograniczenia

Remedium na wiele problemów dotyczących historycznej recepcji kina wydają się badania ilościowe, przy pomocy których można wytworzyć twardy grunt pozwalający na rozwijanie dalszych refleksji. Oczywiście w odniesieniu do kina sprzed 1939 r. rzadko dysponujemy pełnymi i koherentnymi danymi frekwencyjnymi. Dlatego tak pomocna stała się zaproponowana przez Johna Sedgwicka metoda POPSTAT, polegająca na agregacji różnych danych powiązanych z frekwencją (zwłaszcza liczby projekcji korelowanej z rangą kina, wyrażającą się we wskaźnikach takich jak liczba oraz cena sprzedanych biletów, liczba miejsc na

widowni, przychody kin lub dystrybutorów) i na tej podstawie pozwalająca szacować popularność badanego utworu⁵. Problem w tym, że to *potężne narzędzie do rewidowania kanonów i badania upodobań filmowych*⁶, jak z uznaniem, ale i pewnym przekąsem określił je Paweł Sitkiewicz, nie do końca sprawdza się w realiach polskiej kinematografii przed 1939 r. Nie wiemy nawet, jakie dane gromadziła ówczesna branża filmowa, ponieważ dotyczące jej archiwalia zgromadzone w Warszawie zaginęły podczas wojny. Dysponujemy jedynie wyrwanymi z kontekstu szczątkami, takimi jak opracowanie książkowe Władysława Balcerzaka poświęcone przemysłowi filmowemu⁷, jedenaście corocznych numerów „Kalendarza Wiadomości Filmowych”, będącego rodzajem branżowej książki adresowej, czy mało wiarygodne informacje o liczbie widzów podawane sporadycznie w reklamach prasowych. W sytuacji tak poważnego niedoboru danych Sedgwick proponuje ograniczenie się do zliczania seansów w powiązaniu z liczbą miejsc na widowni, a w ostateczności jedynie liczby dni projekcji. W dostępnych źródłach polskich można trafić na informacje o liczbie miejsc w salach kinowych, jednakże uważne przestudiowanie wspomnianego „Kalendarza Wiadomości Filmowych”, w którym przedstawiono najpełniejsze zestawienia z całego kraju za lata 1925-1935, ujawnia nie tylko drobne luki w danych, ale nade wszystko permanentną zmienność w tej materii, która w przypadku niektórych kin – jeśli liczyć rok do roku – przekracza nawet sto miejsc⁸.

Z kolei liczba seansów, wobec podawania tej informacji w prasie tylko akcydentalnie, również okazuje się niepewna⁹. W efekcie nie da się agregować większych zbiorów danych, a historykom zajmującym się recepcją kina w Polsce przed 1939 r. pozostaje rachowanie dni projekcji. Jest to żmudne, ale stosunkowo proste, gdyż ówczesne kina, a przynajmniej część z nich, regularnie reklamowały swój repertuar w prasie, grając przy tym „longiem”, czyli utrzymując w programie tylko jeden tytuł. Niezależnie więc od metody POPSTAT liczenie dni projekcji pozostaje naturalnym sposobem szacowania popularności filmów oraz upodobań polskiej publiczności. Po tę metodę sięgnął na przykład Joseph Garncarz, gdy badaniami nad preferencjami filmowymi Europejczyków przed 1939 r. objął także Polskę¹⁰. Kiedy na początku drugiej dekady tego wieku przygotowywałem zestawienia repertuarowe do książki *Co było grane?*, liczenie dni projekcji wydało mi się również jedynym dostępnym wskaźnikiem popularności, jaki można było zastosować w odniesieniu do programu warszawskich kin z lat 1918-1929. Dopiero później zorientowałem się, że przyjęta przeze mnie metoda jest analogiczna do tej stosowanej przez Sedgwicka i Garncarza w odniesieniu do terenów cierpiących na niedobór źródeł archiwalnych.

Nie oznacza to jednak, że zestawianie dni projekcji jest metodą pewną i jednoznaczną. Przeciwnie – każdy, kto podejmuje się takich obliczeń, szybko odkrywa problemy, z których część jest wspólna dla wielu kinematografii europejskich tamtego czasu, a część specyficzna dla warunków polskich. Pozwolę sobie wyszczególnić kursywą i opisać te spośród nich, które wynikają z praktycznych doświadczeń w pracy ze źródłami prasowymi¹¹. Najpoważniejszymi wydają mi się ukryte zmienne, będące klasycznym problemem statystyki, sprawiającym, że metodologia i wynik badania wyglądają wiarygodnie, w istocie zaś mogą zafałszowywać stan faktyczny.

Brak danych o frekwencji na poszczególnych seansach. Możliwe, że badany film cieszył się niesłabnącym zainteresowaniem publiczności i wypełniał salę po brzegi przez wszystkie dni projekcyjne, a z afisza schodził tylko dlatego, że kinu skończyła się umowa licencyjna. Jest też jednak prawdopodobne, że frekwencja na seansach była zmienna, a pod koniec okresu wyświetlania film grano dla opustoszałej sali. Wiemy na przykład, że po okresie strajków kiniarzy z lat 20. frekwencja była niższa niż przed nimi, nie mamy jednak żadnych konkretnych danych na ten temat¹².

Brak danych na temat wielu kin działających w Polsce. Mniejsze kina nie zawsze zamieszczały ogłoszenia w prasie, dlatego nie wiemy praktycznie nic o ich repertuarze oraz okresie wyświetlania. Tymczasem trafiały do nich filmy pokazywane uprzednio w bardziej reprezentatywnych – i droższych – kinach i to właśnie do tych pierwszych uczęszczała najuboższa część widowni. Sytuacja ta była szczególnie ewidentna w Warszawie, w której funkcjonowało najwięcej teatrów świetlnych. W prasie stołecznej przez większą część omawianego okresu reklamowało się tylko kilkanaście kin premierowych, zwanych zeroekranami, które były ulokowane w centrum i nastawione na obsługę najbardziej elitarniej publiczności. Nie znajdziemy więc reklam kilkudziesięciu kin powtórkowych, w tym takich jak Bajka (ul. Żelazna 61, sala na 580 miejsc), Forum (ul. Nowiniarska 14, sala na 400 miejsc) czy Era (ul. Inżynierska 4, sala na 381 miejsc)¹³. Pozostaje zatem porównywanie popularności poszczególnych filmów na zeroekranach bez żadnej gwarancji, że w kinach powtórkowych kształtowała się ona analogicznie.

Do powyższych problemów związanych z ukrytymi zmiennymi można dopisać jeszcze szereg innych, najczęściej wynikających z luk w danych oraz ich niekoherencji.

Niejasność dotycząca dysponowania przez kina kopiami eksploatacyjnymi filmów. Obowiązujący w Drugiej Rzeczypospolitej system dystrybucji filmów polegał na wynajmowaniu taśmy wraz z licencją uprawniającą do jej wykorzystania w określonym czasie. Wiele jednak wskazuje na to, że kina dysponowały, przynajmniej do pewnego stopnia, elastycznością w utrzymywaniu filmu w repertuarze, odpowiadając bieżącemu zainteresowaniu publiczności. Liczba dni projekcji jest po prostu zbyt zróżnicowana, by stanowiła wynik zawieranej z góry umowy. Na ile jednak kina miały w tym względzie swobodę, a na ile była to kwestia podlegająca negocjacom? Co istotne, w kinach ulokowanych w miastach prowincjonalnych liczba dni projekcyjnych poszczególnych filmów była znacznie bardziej wyrównana, co może oznaczać, że wiązała się z dużo większą kontrolą dystrybutorów. Skoro więc liczbę dni kontraktowano tam na podstawie prognozy frekwencji, to czy jest jakkolwiek sens liczenia dni projekcji?

Niedobór danych na temat pojemności sal oraz liczby seansów w ciągu dnia. Dane te mają charakter wrywkowy i często brak w nich wyraźnej konsekwencji. Szczęśliwie, za sprawą „Kalendarza Wiadomości Filmowych”, liczba miejsc na widowniach przełomu lat 20. i 30. jest dobrze znana, jednak omówiona wcześniej niestałość tego wskaźnika, w powiązaniu z lukami informacyjnymi, utrudnia łączenie pozyskanych informacji w większe zbiory. Jeśli dodać do tego niewiedzę dotyczącą faktycznej frekwencji, to przy obliczaniu dni projekcji okazuje się, że nie mamy pewności, ilu widzów rzeczywiście przychodziło do sali o nieznannej lub znanej orientacyjnie pojemności na niepewną liczbę seansów.



Andrusy z Prateru, reż. Hans Otto Löwenstein (1925)

Filmy wyświetlane w dwóch częściach oraz seriale filmowe. W latach 20. filmy takie jak *Dwie sieroty* (*Orphans of the Storm*, reż. D. W. Griffith, 1921) czy *Nibelung* (*Die Nibelungen*, reż. Fritz Lang, 1924) wchodziły na ekrany jako osobne premiery. Z kolei popularne zwłaszcza w drugiej dekadzie XX w. niemieckie i amerykańskie seriale filmowe liczyły nawet – jak przebojowa *Władczynie świata* (*Die Herrin die Welt*, reż. Joe May, 1920) – osiem epizodów. Teoretycznie nie ma tu żadnego problemu – poszczególne części traktowano jako odrębne filmy, a publiczność, która na nie przychodziła, była zapewne ta sama¹⁴. Faktycznie jednak zajmowały one łącznie tak wiele dni projekcji, że trudno nie dostrzegać w tym znaku szczególnie zainteresowania widzów. *Władczynie świata* gościła na ekranie warszawskiego kina Palace od jego inauguracji 12 maja 1920 r. przez 91 dni. To rekord pozostawania w repertuarze przez jeden tytuł, do czego zbliżą się dopiero przeboje późnych lat 30. Jak jednak ów niewątpliwie sukces u publiczności – oraz ryzyko podjęte przez nowo otwarte kino – można koherentnie zestawić z liczbą dni wyświetlania filmu jednoczęściowego?

Filmy niezidentyfikowane oraz wyświetlane pod różnymi tytułami. Duża swoboda w tworzeniu polskich tytułów ekranowych oraz ubóstwo informacji na temat niektórych wyświetlanych filmów sprawiają, że wiele z nich pozostaje niezidentyfikowanych. W odniesieniu do lat 1919-1920 nie udało mi się rozpoznać aż 31% spośród 662 filmów reklamowanych w ówczesnej prasie warszawskiej¹⁵. Odsetek ten malał z roku na rok, tak że niemal wszystkie filmy trafiające na polskie ekrany pod koniec lat 30. dawało się bez większego trudu zidentyfikować. Wśród tych niezidentyfikowanych nie ma raczej arcydzieł kinematografii światowej i w ogromnej większości nie mogą się też one pochwalić zwracającą uwagę liczbą dni projekcji. Niemniej brak wiedzy o tym, jaki właściwie film jest poddawany badaniu, sprawia, że trudno wysnuwać jakiegokolwiek wnioski dotyczące jego recepcji. Jeśli zaś niezidentyfikowany film to pozycja bardziej znana, ale z jakiegoś powodu wyświetlana pod zmienionym tytułem – a zdarzało się i tak – to wówczas nieuwzględnienie tego wariantu może istotnie zaburzyć całą statystykę.



Brzdąc, reż. Charles Chaplin (1921)



Cyrk, reż. Charles Chaplin (1928)

Luki w danych dotyczących dni projekcji. Zdarzały się dni, w których – z trudnych do ustalenia powodów – prasa nie publikowała ogłoszeń kinowych lub pomijała jakieś kino. Bywało też, że mniejsze kina informowały jedynie o premierach; brak w takich przypadkach pewności, że we wszystkie dni między premierami odbywały się seanse. Ponadto część czasopism nie ukazywała się w najważniejsze święta. Problem ten wydaje się marginalny w największych miastach, gdzie publikowano na tyle dużo dzienników, by luki w danych mogły być łatwo uzupełnione. Gorzej jednak z miastami mniejszymi, ale posiadającymi kina, gdzie ogłoszenia ukazywały się na łamach tylko jednej czy dwóch gazet. W takich przypadkach luki w danych są nieuniknione.

Przytoczone tu problemy, choć bardzo różnej wagi, mogą postawić pod znakiem zapytania zasadność odwoływania się do danych ilościowych w badaniach nie tylko nad recepcją filmu, ale w ogóle nad kinem polskim przed 1939 r. Lepiej jednak traktować je jako ryzyko rezydualne, nieobce także osobom badającym współczesność, dysponującym danymi na pozór kompletnymi i o wiele łatwiejszymi do pozyskania. Znakomicie dowodzi tego Arkadiusz Lewicki, opisując liczne problemy dotyczące danych z box office’u, powszechnie wykorzystywanych przez fanów, filmoznawców i przede wszystkim producentów¹⁶. Żadne dane statystyczne nie są po prostu wolne od błędów, a z ich specyfiki i skali osoba prowadząca badania powinna zdawać sobie sprawę i w miarę możliwości minimalizować wynikające z tego ryzyko¹⁷. Najważniejsze zaś, by uzyskane wyniki wykazywały wzorce, które utrzymują się przy zwiększaniu próby badawczej, ich generalna struktura nie uległa załamaniu, jeśli zmienimy okoliczności badania, a cały proces dało się powtórzyć.

Właśnie w celu przetestowania swojego wniosku dotyczącego hierarchii popularności komików wśród polskich widzów kina niemego postanowiłem przeprowadzić bardziej wnikliwe, choć zarazem wycinkowe badanie kontrolne. Chciałbym w nim jednocześnie widzieć studium przypadku pozwalające przyjrzeć się możliwościom wykorzystania badań ilościowych w historii kina, ale też dające szansę zidentyfikowania ich ograniczeń oraz nie zawsze dostrzegalnych słabych stron. Przykład filmów Chaplina oraz Pata i Patachona wydaje mi się szczególnie interesujący, gdyż umożliwia skonfrontowanie utworów z jednego porządku gatunkowego, ale mających odmienny prestiż – znanych i ponadczasowych, uważanych za autorskie, choć powstałych w systemie hollywoodzkim, z tymi uchodzącymi za poślednie i generyczne, a do tego wywodzącymi się z peryferyjnej już wówczas kinematografii duńskiej.

Opis badania

W 2015 r. o zadaniu, które sobie postawiłem, pisałem tak: *Najbardziej wymiernym wyznacznikiem popularności pozostaje jednak czas wyświetlania poszczególnych tytułów, ewentualnie ilość wznowień na stołecznych zeroekranach. Kierując się tym wskaźnikiem, w połączeniu z zapisanymi refleksjami recenzentkimi można pokusić się o rekonstrukcję hierarchii popularności mistrzów śmiechu w okresie wprowadzania ich produkcji na polski rynek*¹⁸. W nowym badaniu postanowiłem oprzeć się wyłącznie na danych ilościowych – liczbie dni wyświetlania w polskich kinach filmów

długometrażowych Charlesa Chaplina oraz Pata i Patachona. Ograniczyłem przy tym zakres czasowy, poszerzając natomiast horyzont badawczy o inne miasta.

Badaniem objąłem lata 1925-1928, ponieważ w odniesieniu do tego właśnie okresu można mówić o niezakłóconej i policzalnej obecności niemych filmów Chaplina w Polsce. Przed 1925 r. ich dystrybucja nad Wisłą była wyraźnie niepełna. Na ekranach dominowały sprowadzone dopiero po wojnie najstarsze filmy, długo uniemożliwiając publiczności zapoznanie się ze współczesnym dorobkiem komika¹⁹. Sytuacja uległa normalizacji dopiero od – i tak spóźnionej – premiery *Brzdąca* (*The Kid*, 1921) w 1925 r. Z kolei po premierze *Cyrku* (*The Circus*, 1928), realizowanego już w czasie szybko postępującej rewolucji dźwiękowej, filmy Chaplina stały się zupełnie osobnymi pozycjami repertuarowymi, powstającymi w dużych odstępach czasu i prezentowanymi jako dzieła żywej legendy, która nie zamierza poddawać się specyfice kina dźwiękowego. Natomiast Pat i Patachon, debiutujący jako duet w Danii w 1921 r., występowali niemal wyłącznie w filmach długometrażowych, goszcząc na polskich ekranach od połowy 1923 r. Już w 1929 r. zrealizowali pierwszy film dźwiękowy, a na polskich ekranach pojawiali się do samego wybuchu wojny.

Badaniu poddałem repertuar filmowy w Warszawie, Krakowie i Białymstoku – miastach różnej wielkości i o różnej specyfice filmowej.

Warszawa była nie tylko stolicą Drugiej Rzeczypospolitej, liczącą w 1931 r. 1 171 898 mieszkańców²⁰, ale też filmową stolicą kraju. W połowie lat 20. skupiała już – pod zaborami siłą rzeczy bardziej rozproszone – główne podmioty przemysłu filmowego, od przedsiębiorstw produkcyjnych, przez dystrybutorów, związki i stowarzyszenia branżowe, po najważniejsze czasopisma filmowe. Według dostępnych szacunków można przyjąć, że w 1925 r. działało w Warszawie 41 kin (druga pod względem kinofikacji Łódź dysponowała wówczas 30 kinami). Z tego w prasie codziennej zamieszczało informacje o repertuarze nie więcej niż 18 kin, i to na łamach różnych dzienników, dlatego nie ma jednego czasopisma, w którym można byłoby znaleźć repertuar każdego z nich. O pozostałych przybytkach Dziesiątej Muzy wiemy bardzo niewiele, przede wszystkim to, że w badanym okresie ich liczba rosła. W 1929 r. w Warszawie działało już 59 kin²¹. Kwerendę oparłem na danych z „Kuriera Warszawskiego”, „Kuriera Porannego” i „Kuriera Czerwonego”, uzupełniając ją w razie potrzeby o dane z „Kuriera Polskiego”.

Kraków w 1931 r. zamieszkiwało 219 286 osób, co plasowało dawną stolicę na piątym miejscu wśród miast odrodzonej Rzeczypospolitej. Był to zatem ośrodek znaczący, ale jednak wyraźnie mniejszy od Warszawy, położony przy tym na obszarze innego dawnego zaboru. Do wybrania Krakowa przekonało mnie objęcie go badaniem repertuarowym przez Josepha Garncarza, który dostrzegł w nim miasto o demografii dobrze oddającej preferencje polskiej publiczności, ze względu na wysoki odsetek mieszkańców władających polszczyzną jako językiem ojczystym (78,1%)²². W połowie lat 20. działało tu około 10 teatrów świetlnych, przy czym liczba ta z roku na rok ulegała niewielkim wahaniam, by w 1929 r. zatrzymać się na 11, z czego dwa pracowały tylko dwa razy w tygodniu²³. W krakowskiej prasie codziennej mniej więcej do połowy 1924 r. nie ukazywały się ogłoszenia z programem kinowym, podczas gdy znaczna część dzienników w innych miastach od dawna je publikowała. W 1925 r. zestawienia repertuaru pojawiały

się już regularnie, aczkolwiek obejmowały jedynie osiem kin. Kwerendę prowadziłem w „Czasie” oraz „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”²⁴.

Białystok, liczący w 1931 r. 91 101 mieszkańców, należał do miast średnich, zamieszkiwanych przede wszystkim przez ludność robotniczą. Dla 42,5% mieszkańców językami ojczystymi były jidysz lub hebrajski. Do żydowskich właścicieli należały też dwa kina, Apollo i Modern, których repertuar był z godną uznania regularnością reklamowany na łamach „Dziennika Białostockiego”. Trzecie kino, Polonia, powstało w 1919 r. Odznaczało się niższym standardem i nie publikowało danych o repertuarze w lokalnej prasie²⁵. W badanym okresie pojawiały się też pojedyncze kinowe efemerydy, których program również pozostaje nieznanym. Wybór Białegostoku na przedmiot badania, poza specyficzną strukturą demograficzną, był podyktowany tym, że repertuar tamtejszych teatrów świetlnych zmieniał się bardzo szybko, podobnie jak w kinach z jeszcze mniejszych miast. Kwerendę oparłem na danych z „Dziennika Białostockiego”.

Wyniki badania zamieszczam w czterech tabelach. Tabela 1. przedstawia liczbę dni projekcji filmów Charlesa Chaplina. Nie ująłem w niej filmów krótkometrażowych²⁶, gdyż ogłoszenia prasowe informowały o nich tylko sporadycznie, co zaś istotniejsze, nie były to główne części seansu. Nie można więc zagwarantować, że to one przyciągały publiczność do kin. Kryterium samodzielnego seansu spowodowało, że w tabeli tej zamieściłem dwa filmy nieoczywiste: *Półświatek paryski*, znany obecnie jako *Paryżanka*, który nie będąc komedią, stanowił w ówczesnej twórczości Chaplina rodzaj eksperymentu, oraz film o sugerującym szmonces tytułe *Pipman i Tenenbaum filmują*, pod którym ukrywa się moim zdaniem poszerzona przez polskich realizatorów, Konrada Toma i Ludwika Lawińskiego, wersja krótkometrażowego *Charlie żołnierzem*, który nie był w Polsce wyświetlany w oryginale²⁷. Tabela 2. prezentuje w analogicznym układzie filmy z udziałem Pata i Patachona. Reżyserem i producentem większości z nich był Lau Lauritzen, współwłaściciel wytwórni Palladium, jednak europejska sława duńskiego duetu spowodowała, że w badanym okresie zaczął się on pojawiać w filmach austriackich (*Andrusy z Prateru*, reż. Hans Otto Löwenstein; *Zięciowie w opałach*, reż. Hans Steinhoff) i szwedzkich (*Dom bankowy Pat i Patachon*, reż. Sigurd Wallén). Tabela 3. stanowi grupę kontrolną – wybrałem do niej filmy wyświetlane w badanym okresie, których liczba dni projekcji może stanowić materiał porównawczy dla filmów z udziałem Chaplina oraz Pata i Patachona. Są to najślynniejsze produkcje głównych amerykańskich konkurentów Chaplina – Harolda Lloyd’a (*Jeszcze wyżej*) oraz Bustera Keatona (*Generał*) – a ponadto filmy cieszące się największą popularnością: *Dziesięcioro przykazań* – superprodukcja osadzona w kontekście biblijnym, będąca jednym z największych sukcesów hollywoodzkiego kina niemego w Polsce, oraz najpopularniejszy polski film tego okresu – *Iwotka*, z Jadwigą Smosarską w roli tytułowej. *Faust* jest z kolei filmem niemieckim uznawanym za szczególne osiągnięcie artystyczne. Tabela 4. przedstawia wykaz kin wymienianych w poprzednich tabelach wraz z ich adresami oraz liczbą miejsc na widowni, którą jednak, zgodnie z przedstawionymi zastrzeżeniami, należy traktować orientacyjnie.

Chaplin kontra Pat i Patachon – studium przypadku

Pierwsze, co zwraca uwagę podczas analizy zgromadzonego materiału, to znacząca dysproporcja ilościowa między niewielką filmografią Chaplina a prawdziwą falą filmów z Patem i Patachonem, przypadająca zwłaszcza na lata 1925-1926. Nawet gdyby po stronie tego pierwszego uwzględnić kilka produkcji krótkometrażowych, to po stronie Duńczyków można by dopisać jeszcze parę projekcji oznaczonych w prasie jako „film z Patem i Patachonem”, bez możliwości identyfikacji z pierwowzorem²⁸. Widać więc pewną ekskluzywność produkcji Chaplina, które w tym czasie powstawały w procesie powolnego cyzelowania jako szczególna propozycja repertuarowa, oraz masowość filmów duńskiego duetu.

Uwagę zwraca również wyraźna w każdej z tabel przepaść między liczbą dni projekcji w badanych miastach. Ujawniają się przy tym niedostrzegalne na pierwszy rzut oka prawidłowości. Obecność wyświetlanych premierowo filmów Chaplina w kinach Krakowa stanowiła średnio 46,5% ich obecności w Warszawie; obecność produkcji z Patem i Patachonem – 44%, a filmów z grupy kontrolnej – 60%. Jeśli chodzi o Białystok, obecność na ekranach w stosunku do Warszawy stanowiła 14% w przypadku Chaplina, 17% w przypadku Pata i Patachona oraz 15% w grupie kontrolnej. Jeżeli połączyć wszystkie produkcje ujęte w tabelach, okaże się, że średnia liczba dni projekcji przeciętnego filmu w czasie seansu premierowego w Krakowie stanowiła dokładnie 50% liczby dni jego projekcji na ekranie Warszawy, a w przypadku Białegostoku odsetek ten wynosił 15,5%. Tę dysproporcję można wyjaśnić populacją miast objętych badaniem. W przypadku Krakowa wynosiła ona 18,7% ludności Warszawy, a w przypadku Białegostoku – 7,8%. Uwzględnienie czynnika populacyjnego pozwala stwierdzić, że w Krakowie i Białymstoku nie grano poszczególnych filmów „mniej”, ale raczej „więcej” niż w Warszawie, umożliwiając większej liczbie mieszkańców obejrzenie danej produkcji²⁹.

Najbardziej jednoznaczny wniosek płynący z powyższego zestawienia jest taki, że istniała stała proporcja między liczbą dni projekcji danego filmu w Warszawie, Krakowie i Białymstoku. Wynosiła ona w badanym okresie mniej więcej 10:5:1,5. Jeśli okres emisji jakiegoś filmu znacząco odbiegał od tego układu, mogło to świadczyć o jego szczególnie dobrym lub złym przyjęciu poza Warszawą. Tak było w przypadku *Zięciów w opałach*, co do których proporcja dni wyświetlania wynosiła 10:7:4. Ponieważ był to przykład austriackiej produkcji z Patem i Patachonem, można spekulować nad windującym popularność filmu galicyjskim sentymentem mieszkańców Krakowa, nie tłumaczy to jednak ponadprzeciętnego zainteresowania w Białymstoku. Lepiej więc zwrócić uwagę na moment wyświetlania – w Warszawie *Zięciowie w opałach* trafiły na ekran kina Apollo pod koniec października, zaś w Krakowie i Białymstoku – w ostatnim tygodniu grudnia. W okresie świątecznym kina najchętniej prezentowały wówczas komedie burleskowe³⁰, wygląda więc na to, że to raczej w Warszawie film miał pecha, nie trafiając w dogodniejsze okno repertuarowe, które wykorzystano podczas wyświetlania w innych miastach.

Z porównania tabel 1. i 2. z grupą kontrolną wynika, że filmy Chaplina oraz Pata i Patachona nie były bezdyskusyjnymi „gwoździami programu” – wyraźnie

ustępowały pod względem popularności największym przebojom swojego czasu: *Dziesięciorgu przykazaniom*, a zwłaszcza rodzimej *Iwonce*. Najpopularniejsze z nich osiągały wyniki podobne do *Fausta* – filmu postrzeganego jako ważny i ambitny, ale niekoniecznie bardzo kasowy. Jednocześnie widać, że w grupie komedii burleskowych wyraźnie wyprzedzały najpoważniejszą konkurencję swojego czasu – obrazy Lloyd'a i Keatona. *Brzdąc*, a zwłaszcza *Gorączka złota* i *Cyrk*, ale także *Golcy i skarby* oraz *Cyrkowcy* w Warszawie, a *Andrusy z Prateru* i *Bokserzy* w Krakowie bez problemu odsuwali na dalsze pozycje *Jeszcze wyżej* i *Generała*.

Zamieszczone zestawienie repertuarowe pozwala także prześledzić zmianę nastawienia publiczności, która dokonywała się w badanym okresie. W przypadku filmów Chaplina przebiegała ona od przeciętnego zainteresowania do wyróżnienia na tle innych filmów swojego czasu, co w Warszawie dokonało się już na etapie *Gorączki złota*, a w Krakowie i Białymstoku – *Cyrku*. Tendencja ta pogłębiła się w latach 30., gdy dwa kolejne filmy Chaplina były wyświetlane szczególnie długo, co może świadczyć o nostalgii za kinem niemym bądź o przekonaniu się szerszej publiczności do wyjątkowości postaci małego włóczęgi³¹. Z kolei w przypadku filmów z Patem i Patachonem da się zaobserwować tendencję odwrotną, choć o wiele łagodniejszą. W latach 1925-1926 ich obecność w repertuarze była niezwykle intensywna, filmy wyświetlano długo, chętnie też przywracano je na ekrany. W Krakowie *Golcy i skarby* w 1925 r. powtórzyli wyczyn *Brzdąca* i po kwietniowej premierze ponownie trafili do kin w czerwcu i grudniu. W 1927 i 1928 r. napływ filmów Duńczyków nieco przygasł, co skorelowało się ze zmniejszeniem liczby dni wyświetlania. W tym okresie *Pat i Patachon jako detektywi* oraz *Pat, Patachon i wieloryb* osiągnęły niewątpliwie dobre wyniki, które jednak nie mogły równać się z sukcesami ich poprzednich filmów, na czele z *Andrusami z Prateru* i *Cyrkowcami*.

Na tym tle można spróbować wyciągnąć wnioski dotyczące postawionego na początku celu i odpowiedzieć na pytanie: czy w odniesieniu do okresu dojrzałego kina niemego badania ilościowe potwierdzają większą popularność wśród polskiej widowni Pata i Patachona, czy też Charliego Chaplina? Niewiele da się w tej materii stwierdzić jednoznacznie poza tym, że liczba obecnych w obiegu filmów długometrażowych z duńskimi komikami była w badanym okresie przeszło czterokrotnie większa niż filmów Chaplina. Zarazem jednak to Chaplinowski *Cyrk* zdecydowanie górował nad wszystkimi innymi komediami ujętymi w zestawieniu. Miesiąc wyświetlania w kinie Styłowy i równocześnie jeszcze 19 dni w Rococu ustanowiły pułap, do którego żaden z pokazywanych w Warszawie filmów z Patem i Patachonem nawet się nie zbliżył. Jeszcze bardziej wyraziście sukces ten objawił się w Krakowie, gdzie *Cyrk* był wyświetlany przez 24 dni na ekranie Nowości i równocześnie dziewięć dni w Bagateli, ustępując z całego zestawienia jedynie *Dziesięciorgu przykazaniom*. Wynik ośmiu dni w Białymstoku był również znakomity, a lepszy osiągnęła tylko *Iwonka*. Jak jednak wyjść poza stwierdzenia dotyczące pojedynczego filmu? Można spróbować zsumować wszystkie dni projekcji. W odniesieniu do Chaplina było to 157 dni³² w Warszawie, 102 dni w Krakowie oraz 16 dni w Białymstoku; w przypadku Pata i Patachona – 270 dni w Warszawie, 145 dni w Krakowie oraz 28 dni w Białymstoku. Ta przewaga Pata i Patachona jest jednak po prostu wynikiem wyjątkowo dużej liczby ich filmów w repertuarze, trudno więc uznać ją za ostateczny argument na rzecz ich triumfu. Dlatego najlepszym

sprawdzianem popularności wydaje się porównanie średniej liczby dni wyświetlania filmów (włączając w to także powtórki). I tak w Warszawie filmy Chaplina wyświetlano średnio przez 14,25 dnia, podczas gdy Pata i Patachona przez 19,25 dnia; w Krakowie – Chaplina przez 10,2 dnia, a Pata i Patachona przez 7,6 dnia; w Białymstoku – Chaplina przez cztery dni, a Pata i Patachona przez niespełna trzy dni. Wygląda więc na to, że Pat i Patachon wyraźnie triumfują tylko w Warszawie. W Krakowie i Białymstoku lepsze wyniki osiągnął Chaplin, przy czym jego przewaga była tam stosunkowo niewielka. W Białymstoku filmy zmieniały się w repertuarze tak szybko, że gdyby badanie ograniczyć tylko do tego miasta, miarodajne wyrokowanie na podstawie liczby dni projekcji nie byłoby chyba możliwe.

Czy oznacza to, że teza o przewadze Pata i Patachona została potwierdzona dla Warszawy, jednakże jej ekstrapolacja poza stolicę nie była uprawniona? W pewnym sensie tak, ale oczywiście na zestawieniach liczbowych można przeprowadzać rozmaite operacje. Gdyby na przykład w wyliczaniu średniej nie brać pod uwagę seansów powtórkowych oraz z zestawienia usunąć *Półświatek paryski* (jako niekomediowy film Chaplina bez jego udziału), średnia obecność jego filmów w Warszawie wzrosłaby do 17,5 dnia, czyli wynosiłaby prawie tyle samo, co w przypadku Pata i Patachona. Z kolei w Krakowie jego przewaga nad duńskim duetem byłaby zdecydowanie większa. Jeśli zaś dodać do tego, że repertuar znacznej większości kin stołecznych, dwóch krakowskich oraz co najmniej jednego białostockiego nie jest nam znany, a można założyć, że odbywało się tam wiele seansów powtórkowych dla mniej zamożnej publiczności, okaże się, że wszelkie zebrane dane mają charakter co najwyżej orientacyjny i mogą być traktowane przede wszystkim jako wsparcie prowadzonych dotychczas badań komparatystycznych dotyczących genealogii kanonu czy historii gatunków filmowych oraz towarzyszących im intuicji badawczych.

Badania ilościowe w filmoznawczej skrzynce z narzędziami

Powyzsza konstatacja wydaje mi się kluczowym wnioskiem wynikającym z przeprowadzonego badania, jako że dotyczy nie tylko rekonstrukcji popularności poszczególnych gwiazd czy recepcji filmów w Polsce przed 1939 r., lecz także do pewnego stopnia wszelkich badań ilościowych w filmoznawstwie. Uciekając się do nich, koniecznie trzeba zarówno zrozumieć ich specyfikę oraz ograniczenia, jak i powiązać je z gruntownymi badaniami kontekstowymi. Rozpoczynanie namysłu od statystyki lub ograniczenie go wyłącznie do niej wydaje mi się nie tyle sposobem na głębsze osadzenie filmoznawstwa w weryfikowalnej, twardej praktyce naukowej, ile drogą na manowce bądź wznoszeniem atrapy, której głównym celem ma być stwarzanie pozoru solidności. Nie oznacza to oczywiście, że nadal jesteśmy skazani na intuicyjne nawigowanie po mętnych wodach humanistyki. Chodzi raczej o znalezienie właściwego miejsca dla nowych, numerycznych narzędzi, których moce – w związku z upowszechnianiem się sztucznej inteligencji – będą błyskawicznie rosły.

Odwołując się do przykładu badania popularności Chaplina oraz Pata i Patachona w Polsce, powinienem dodać, że na zagadnienie to trafiam nie pod-



Pat i Patachon jako milionerzy, reż. Lau Lauritzen (1925)



Pat, Patachon i wieloryb, reż. Lau Lauritzen (1927)

czas przygotowywania zestawień repertuarowych, lecz przy okazji prowadzonej równocześnie i o wiele bardziej „klasycznej” kwerendy źródłowej. W odnajdywanych w prasie wzmiankach o duńskim duecie zauważyłem, że ich powtarzającym się motywem jest odnoszenie się do niezwyklej popularności wśród szerokiej publiczności, na co zresztą recenzenci spoglądali nieraz ze zdumieniem bądź wręcz niesmakiem³³. Argumentem wspierającym to spostrzeżenie są przedstawione tutaj – o wiele bardziej szczegółowe niż w tekście z 2015 r. – wyliczenia, które jednak potwierdzają przyjętą tezę tylko dla kin premierowych Warszawy. W przypadku pozostałych miast można na ich podstawie stwierdzić, że ponadprzeciętna popularność, jaką cieszyli się Pat i Patachon w latach 1925-1928, niemal dorównywała sławie Chaplina.

Warto do tego dodać jeszcze inny, być może najbardziej ważki argument, opierający się na prostym spostrzeżeniu dotyczącym liczby wyświetlanych wówczas filmów, w czym Pat i Patachon zdecydowanie przodowali. Fenomen gwiazd filmowych polega w ogromnej mierze na kumulatywnym charakterze ich wizerunku, złożonym z nawarstwiających się kolejno ról³⁴. W przypadku gwiazd melodramatów, musicali, horrorów czy produkcji sensacyjnych kumulacja ta jest umowna – widzowie wiedzą, że Greta Garbo w filmie *Mata Hari* (reż. George Fitzmaurice, 1931) nie gra tej samej osoby, co w *Damie Kameliowej* (*Camille*, reż. George Cukor, 1936). Choć dostrzegają między jej kreacjami wiele fascynujących podobieństw, w postaci ekranowej widzą przede wszystkim „boską” Gretę, a nie osławioną szpieginie czy nieszczęśliwą Małgorzatę Gautier. Jeśli natomiast chodzi o gwiazdy komedii burleskowej, kumulacja ról zachodzi o wiele bardziej dosłownie. Kolejne epizody filmografii Chaplina, którego postać od pewnego momentu nazywano trampem albo małym włóczęgą, mogą uchodzić za wydarzenia z życia jednej i tej samej postaci. Sprzyja temu stała, niezwykle wyrazista persona ekranowa, oparta na kostiumie, charakterystyce i niezmiennym zestawie gestów, ale także dramaturgia jego dojrzałych filmów. W *Brzdącu* po trwającej niemal siedem minut melodramatycznej ekspozycji Charlie pojawia się na ekranie, zmierzając z oddali swoim „kaczym” krokiem. Napisy tytułują go „On”, ponieważ żadne przedstawienie jego postaci nie jest konieczne – wszyscy widzowie witają go jak dobrego znajomego.

Można zaryzykować stwierdzenie, że ogromna trwałość legendy Chaplina oraz wielkie zainteresowanie, jakim darzyli go współcześni, wynikały właśnie z doprowadzenia do maksimum siły działania systemu gwiazdorskiego, a dopiero w dalszej kolejności z przełomowych pomysłów jego wczesnych filmów, wirtuozerii formalnej dojrzałych produkcji czy filozoficznych, społecznych i metaforycznych inklinacji jego postaci. Być może dlatego Buster Keaton nigdy realnie nie zbliżył się do sławy swego konkurenta. Choć jak każdy ówczesny komik konsekwentnie budował spójną personę, to najwyraźniej nie zależało mu na traktowaniu kolejnych filmów jako przygód tej samej postaci. Miał na przykład talent do osadzania swojego bohatera w różnych kontekstach historycznych (*Trzy wieki / Three Ages*, reż. Buster Keaton, Edward F. Cline, 1923/, *Rozkosze gościnności / Our Hospitality*, reż. Buster Keaton, John G. Blystone, 1923/, *Generał*), dostosowując do realiów swój kostium oraz fryzurę. Tymczasem Pat i Patachon bardzo pilnie podpatrywali strategię Chaplina i również posługiwali się stałymi kostiumami wagabundów, a do tego nieustannie wykorzystywali kontrast swych odmiennych

fizjonomii. Tak jak Charlie w *Brzdącu*, na ekranie zazwyczaj pojawiali się dopiero po ekspozycji kreślącej okoliczności i relacje, w jakie za chwilę mieli zaangażować. Przysłona irysowa stopniowo odsłaniająca obie sylwetki podkreślała ich rozpoznawalność i bliską więź z widzami, którzy z niecierpliwością czekali na pierwszy żart tych dwóch starych znajomych. Realia zawsze pozwalały przy tym postrzegać ich najnowsze przygody jako kolejny rozdział biografii bohaterów dnia powszedniego³⁵. Skrupulatnie wspierała to także reklama, głosząca na przykład przy okazji premiery *Andrusów z Prateru*, że Pat i Patachon, *królowie humoru i ulubieńcy publiczności*, to *zdobywcy Wiednia*³⁶, jak gdyby nie był to odrębny film z ich udziałem, lecz zapis wycieczki, którą odbyli. W takiej perspektywie fakt, że w latach 1925-1928 na polskich ekranach grano (i kilkakrotnie wznawiano) aż 18 filmów długometrażowych z udziałem Pata i Patachona, nie może pozostać bez znaczenia. Nie było innych postaci filmowych, z którymi widz mógł się spotykać tak często. I najwyraźniej chciał to robić, co dystrybutorzy i kiniarze skwapliwie umożliwiali.

Zapewne w niedługim czasie będziemy mogli powszechnie używać sztucznej inteligencji do przeszukiwania i analizy powstałych w ostatnich latach bibliotek cyfrowych, zawierających olbrzymie i wciąż poszerzane zbiory skanów prasy i dokumentów sprzed 1939 r. Osobom badającym dawne kino z pewnością oszczędzi to setek godzin spędzanych przed ekranem bądź czytnikiem mikrofilmów. Powstaną statystyki, o których stworzeniu dziś nawet nie myślimy. Prawdopodobnie zredukuje to przeszkody – choć nie usunie ich całkowicie – w opisanym na początku analizowaniu tego rodzaju danych. Jestem przekonany, że w uzupełnianiu luk, ograniczaniu wpływu ukrytych zmiennych oraz pokonywaniu problemów z niekoherencją danych nadal będzie niezbędna nie tylko szeroka wiedza kontekstowa, ale też wyobraźnia i intuicja, którymi na razie dysponują jedynie badaczki i badacze ludzcy.

Tytuł	Warszawa	Kraków	Białystok
<i>Półswiatek paryski</i> (<i>A Woman of Paris</i> , 1923)	13.03.1926: Stylowy (11)	20.08.1927: Promień (12)	
<i>Pipman i Tenenbaum filmują</i> (<i>Shoulder Arms</i> , 1918)	14.05.1925: Światowid (8), Komedia (8)	24.10.1925: Warszawa (7)	
<i>Brzdąc</i> (<i>The Kid</i> , 1921)	29.04.1925: Pan (15), Nowy (11); 12.05.1925: Corso (7); 12.09.1925: Stylowy (11)	25.12.1925: Nowości (8); 6.02.1926: Promień (8); 8.07.1926: Nowości (8)	30.01.1926: Apollo (2)
<i>Gorączka złota</i> (<i>The Gold Rush</i> , 1925)	14.01.1926: Apollo (31); 23.03.1926: Apollo (6)	7.02.1926: Warszawa (12); 30.07.1926: Warszawa (6)	3.05.1926: Apollo (5); 20.02.1927: Modern (1)
<i>Cyrk</i> (<i>The Circus</i> , 1928)	1.03.1928: Stylowy (30), Rococo (19)	8.03.1928: Nowości (24), Bagatela (9); 22.06.1928: Nowości (8)	8.04.1928: Apollo (8)

Tabela 1. Filmy długometrażowe Charlesa Chaplina na polskich ekranach w latach 1925-1928³⁷

Tytuł	Warszawa	Kraków	Białystok
<i>On, ona i Hamlet</i> (<i>Han, hun og Hamlet</i> , 1922)	wyświetlany w 1923 r. przez 15 dni	9.01.1928: Promień (8)	
<i>Zaginiona córka</i> (<i>Kan Kærlighed kureres?</i> , 1923)	wyświetlany w 1924 r. przez 13 dni	12.01.1928: Corso (4)	
<i>Golcy i skarby</i> (<i>Raske Riviera rejsende</i> , 1924)	4.04.1925: Nowy (25)	12.04.1925: Sztuka (8); 19.06.1925: Sztuka (8); 25.12.1925: Promień (7)	18.01.1926: Modern (2)
<i>Cyrkowcy</i> (<i>Takt, Tone og Tosser</i> , 1924)	27.07.1925: Nowy (28)		
<i>Andrusy z Prateru</i> (<i>Zwei Vagabunden im Prater</i> , 1925)	10.10.1925: Światowid (23)	11.10.1925: Nowości (13); 8.07.1926: Nowości (8)	5.12.1925: Apollo (4)
<i>Pat i Patachon jako policjanci</i> (<i>Polis Paulus' påskasmäll</i> , 1925)	14.12.1925: Wodewil (17)	25.12.1925: Warszawa (7)	4.02.1926: Apollo (4)
<i>Młynarczykowie</i> (<i>Ole Opfinders Offer</i> , 1924)	18.12.1925: Światowid (21)	6.03.1926: Uciecha (8); 24.12.1928: Promień (7)	
<i>Pat i Patachon jako milionerzy</i> (<i>Grønkøbings glæde Gavyve</i> , 1925)	6.03.1926: Nowy (23)	4.04.1926: Warszawa (8)	
<i>W siódmym niebie</i> (<i>Blandt Byens Børn</i> , 1922)	wyświetlany w 1924 r. przez 17 dni	4.04.1926: Promień (8)	
<i>Bokserzy</i> (<i>Dødsbokseren</i> , 1926)	27.04.1926: Wodewil (22)	25.12.1928: Wanda (12)	6.06.1926: Apollo (4); 12.06.1926: Apollo (2)
<i>Pat i Patachon jako przemytnicy</i> (<i>Professor Petersens Plejebørn</i> , 1924)	wyświetlany w 1924 r. przez 14 dni	4.07.1925: Promień (9)	25.09.1926: Modern (2)
<i>Pogromcy wilków</i> (<i>Ulvejægerne</i> , 1926)	1.09.1926: Wodewil (14)		
<i>Zięciowie w opalach</i> (<i>Die Schwiegersöhne</i> , 1926)	30.10.1926: Apollo (13)	24.12.1926: Nowości (9); 24.06.1927: Nowości (3)	29.12.1926: Modern (5)
<i>Don Kiszot</i> (<i>Don Quixote</i> , 1926)	25.12.1926: Kinematograf Miejski (17)	28.03.1927: Uciecha (4)	23.10.1927: Apollo (1)
<i>Dom bankowy Pat i Patachon</i> (<i>Èbberøds bank</i> , 1926)	29.06.1927: Światowid (15)	27.01.1928: Wanda (7)	21.02.1927: Apollo (2)

<i>Pat i Patachon jako detektywi (Kys, Klap og Kommers, 1927)</i>	9.05.1927: Światowid (19)		
<i>Pat, Patachon i wieloryb (Vester-Vov-Vov, 1927)</i>	28.11.1927: Capitol (18)	22.09.1928: Promień (7)	24.02.1928: Modern (2)
<i>Pat i Patachon jako bohaterowie (Filmens Helte, 1928)</i>	17.12.1928: Wodewil (15)		

Tabela 2. Filmy długometrażowe z udziałem Pata i Patachona na polskich ekranach w latach 1925–1928³⁸

Tytuł	Warszawa	Kraków	Białystok
<i>Jeszcze wyżej (Safety Last!, reż. Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1923)</i>	8.01.1925: Stylowy (20); 10.06.1925: Filharmonia (10)	13.02.1925: Nowości (10); 29.08.1925: Nowości (6)	1.02.1925: Apollo (4)
<i>Dziesięcioro przykazań (The Ten Commandments, reż. Cecil B. DeMille, 1923)</i>	wyświetlany w 1924 r. przez 40 dni	4.01.1925: Uciecha (26), Zachęta (26)	23.02.1925: Apollo (3); 12.11.1925: Apollo (3)
<i>Iwonka (reż. Emil Chaberski, 1925)</i>	4.11.1925: Palace (80)	31.12.1925: Wanda (17), Warszawa (13)	4.01.1926: Modern (9)
<i>Faust (Faust – Eine deutsche Volkssage, reż. F. W. Murnau, 1926)</i>	24.01.1927: Palace (32)	27.11.1926: Sztuka (18)	22.02.1927: Modern (6)
<i>Generał (The General, reż. Buster Keaton, Clyde Bruckman, 1926)</i>	10.12.1927: Stylowy (21)	23.02.1928: Bagatela (6)	23.02.1928: Bagatela (7); 23.04.1928: Apollo (3)

Tabela 3. Inne filmy na polskich ekranach w latach 1925–1928³⁹

Nazwa kina	Adres	Liczba miejsc
Warszawa		
Apollo	ul. Marszałkowska 106	1000
Capitol	ul. Marszałkowska 125	850
Corso	ul. Wierzbowa 7	430
Filharmonia	ul. Jasna 5	1654
Kinematograf Miejski	ul. Długa 25	800
Komedia	ul. Jasna 3	600
Nowy	ul. Marszałkowska 125	1000
Palace	ul. Chmielna 9	1210
Pan	ul. Nowy Świat 40	1000

Rococo	ul. Nowy Świat 63	900
Stylowy	ul. Marszałkowska 112	1100
Światowid	ul. Marszałkowska 111	900
Wodewil	ul. Nowy Świat 43	1050
Kraków		
Bagatela	ul. Karmelicka 6	800
Corso	ul. Lubicz 15	450
Nowości	ul. Starowiślna 213	920
Promień	ul. Podwale 66	220
Sztuka	ul. Św. Jana 60	486
Uciecha	ul. Starowiślna 16	680
Wanda	ul. Gertrudy 8	510
Warszawa	ul. Stradom 15	1000
Zachęta	ul. Rynek Główny 34	200
Białystok		
Apollo	ul. Sienkiewicza 22	775
Modern	ul. Lipowa 20	500

Tabela 4. Wykaz kin⁴⁰

¹ Zob. W. Świdziński, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015, s. 264-302.

² Pod tymi pseudonimami byli znani w większości krajów Europy, w Danii jednak ich ekranowe imiona brzmiały Fyrtårnet, co oznacza „latarnia morska” (w tej roli Carl Schenstrøm), i Bivognen, czyli „przyczepa” (Harald Madsen). Niezbędne informacje na temat ich twórczości podaje w przywołanym rozdziale książki *Co było grane?*, a także w tekście *Komicy i komiksy. Drugie życie gwiazd kina międzywojennego*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 125, s. 158-179. Rzetelnym omówieniem ich działalności jest artykuł Jannie Dahl Astrup, Mikaela Braae i Ulricha Ruedela *Towards Preserving a Transnational Comedy Phenomenon: The World of Pat and Patachon*, „Kosmorama” 2022, nr 281, <https://www.kosmorama.org/en/node/49535> (dostęp: 30.05.2024).

³ M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914-1932*, wyb., wstęp, przyp. T. Drewnowski, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 239.

⁴ Zob. zwłaszcza: A. Wójtowicz, *Charlie w Inkipo. Chaplin według Pierwszej Awangardy*,

„Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70, s. 6-14; P. Strożek, *Charlie Chaplin – ikona awangardy*, „Dialog” 2001, nr 9, s. 160-175; tenże, *Chapliniada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89-90, s. 288-305.

⁵ Zob. J. Sedgwick, *Managing Risk in the Film Business: Key Concepts and Methods*, w: *Towards a Comparative Economic History of Cinema, 1930-1970*, red. J. Sedgwick, Springer, Cham 2022, s. 34-35.

⁶ P. Sitkiewicz, *Badanie doświadczeń widowni, której nie ma. Wyzwanie metodologiczne*, „Images” 2022, nr 41, s. 188.

⁷ W. Balcerzak, *Przemysł filmowy w Polsce*, Drukarnia Zrzeszenia Samorządów Powiatowych, Warszawa 1928.

⁸ Problem ten dobrze obrazuje przykład: jeśli warszawskie kino Rococo w 1927 r. dysponowało 900 miejscami, a rok później – 800, to czy można jednoznacznie określić, ile miejsc liczyła sala, gdy film był wyświetlany w styczniu 1928 r.? Inną kwestią jest to, że liczby te są najprawdopodobniej zaokrąglone.

⁹ Liczba i godziny seansów musiały być w znacznej mierze oczywiste, gdyż wiele

- ogłoszeń w ogóle ich nie uwzględniało lub podawało jedynie godzinę rozpoczęcia pracy kina. W późniejszych latach, gdy osobne ogłoszenia zostały wyparte przez zestawienia repertuarowe, na ogół nie podawano już godzin seansów. Roboczo można przyjąć, że przeciętne kino w dzień powszedni grało trzy lub cztery seanse od około godziny 16 lub 17. Zdarzały się jednak dni z dwoma seansami. W niedziele i prawdopodobnie inne święta grano więcej, zazwyczaj od południa. Od tego schematu bez trudu można znaleźć liczne wyjątki, nie zawsze łatwe do wy tłumaczenia.
- ¹⁰ Zob. J. Garncarz, *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896-1939*, tłum. A. Dębski, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2022, s. 308.
- ¹¹ Problemy związane z metodologią historycznych *audience studies* w szerszej perspektywie omówił Paweł Sitkiewicz w cytowanym tekście.
- ¹² Zob. *Ankieta „Filmu Polskiego”*, „Film Polski” 1923, nr 4-5, s. 7.
- ¹³ Dane na podst. „Przegląd Teatralny i Kine matograficzny” 1922, nr 47-48, s. 17.
- ¹⁴ Sedgwick nie ma w tym względzie wątpliwości i sumuje dni projekcyjne wszystkich części (a także podwaja dni, jeśli film był wyświetlany w dwóch kinach naraz), co wydaje mi się dyskusyjne. W efekcie w badaniu dotyczącym popularności filmów w Warszawie w 1925 r. stwierdza on, że pokazywany w dwóch częściach i to w dwóch kinach naraz film *Koenigsmark* (reż. Léonce Perret, 1923) był wyświetlany przez 81 dni, podczas gdy faktycznie część pierwsza wyświetlano przez 14 dni, a drugą – przez 27 (a ponadto pod koniec, w ramach tzw. *program monstre*, pokazywano obie części razem). Tym samym stawia go wyżej w rankingu popularności od wyświetlanej w tym samym roku *Iwonki* (reż. Emil Chaberski, 1925), która utrzymała się na ekranie Palace – jednego z największych kin Warszawy – przez 80 dni (a nie, jak podaje Sedgwick, przez 55 dni), ustanawiając rekord dla jednoczęściowego filmu niemego na polskim ekranie. Por. J. Sedgwick, dz. cyt., s. 35-36.
- ¹⁵ Zob. W. Świdziński, dz. cyt., s. 73-74. Chodzi tu o niezidentyfikowane filmy, których jedynie polski tytuł ekranowy jest znany. Istnieje też spora grupa produkcji, o których mamy więcej danych, ale mimo to nie udało mi się powiązać ich z konkretnym tytułem, przy czym łatwo można określić kraj ich pochodzenia.
- ¹⁶ Zob. A. Lewicki, *Analiza box office'ów jako narzędzie badań filmoznawczych*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 118-132.
- ¹⁷ W przypadku dni projekcji dobrą praktyką może być liczenie nie tylko ich, ale też na przykład – tam, gdzie jest to możliwe – poszczególnych seansów, aby – nawet jeśli nie uda się poddać tych danych agregacji w większe zbiory ze względu na zbyt znaczące luki – uwzględnić je w roboczej analizie zgromadzonego materiału.
- ¹⁸ W. Świdziński, dz. cyt., s. 267.
- ¹⁹ Zob. tamże., s. 275-278.
- ²⁰ Dane dot. demografii miast objętych badaniem podaje na podstawie drugiego powszechnego spisu ludności – zob. *Wyniki ostateczne opracowania spisu ludności z dn. 9 grudnia 1931 r. w postaci skróconej dla wszystkich województw, powiatów i miast powyżej 20 000 mieszkańców Rzeczypospolitej Polskiej*, GUS, Warszawa 1934.
- ²¹ Zob. W. Świdziński, dz. cyt., s. 32.
- ²² Zob. J. Garncarz, dz. cyt., s. 158.
- ²³ Zob. Z. Wyszynski, *Filmowy Kraków 1896-1971*, WL, Kraków 1975, s. 85-86, 301.
- ²⁴ W przypadku niektórych filmów da się zauważyć kilkudniowe przesunięcia w ogłoszeniach publikowanych w „Czasie” i tzw. „Iłkacu”. W takich sytuacjach w zestawieniu umieszczałem dane z „Czasu”. Jest to skądinąd dobry przykład nieoczekiwanych problemów w pracy ze źródłami prasowymi.
- ²⁵ Zob. A. Łapińska, *Kina białostockie w okresie międzywojennym*, w: *Białystok w 80-leciu. W rocznicę odzyskania niepodległości: 19 luty 1919-19 luty 1999*, red. C. Kukło, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2000, s. 114.
- ²⁶ Była to przede wszystkim *Psia dola* (*A Dog's Life*, 1918), wyświetlana w Warszawie w 1926 r. i w Krakowie w 1927 r. – odpowiednio przez dziesięć i sześć dni.
- ²⁷ Więcej na ten temat zob. W. Świdziński, dz. cyt., s. 280.
- ²⁸ Były to zapewne powtórne projekcje niedawnych premier, ale nie da się wykluczyć, że chodziło tu o jeszcze inne tytuły – wspólna filmografia Pata i Patachona, datująca się na lata 1921-1940, obejmuje 35 filmów duńskich i 14 zrealizowanych w innych krajach.
- ²⁹ W tym miejscu warto wspomnieć o ukrytej zmiennej – kilkudziesięciu warszawskich kinach powtórkowych, których repertuaru nie znamy, a w których najprawdopodobniej

wyświetlano wiele komedii, zapewniając im rozpoznawalność u najszerszej widowni.

³⁰ Zob. W. Świdziński, dz. cyt., s. 267.

³¹ *Światła wielkiego miasta* (*City Lights*, 1931) były wyświetlane podczas premierowego pokazu w Warszawie przez 59 dni, w Krakowie – 22 dni, a w Białymstoku – sześć dni; *Dzisiejsze czasy* (*Modern Times*, 1936) pokazywano w Warszawie przez 97 dni, w Krakowie – 20 dni, w Białymstoku – dziewięć dni.

³² Wraz ze znanymi seansami powtórkowymi. W przypadku filmów wyświetlanych w dwóch kinach naraz seanse w drugim kinie liczyłem jako odrębne dni projekcji, gdyż takie podwojone wypuszczenie musiało znacząco zwiększać szansę na szersze rezonowanie filmu.

³³ Zob. [em.], *Na ekranie. Światowid – Pat i Patachon*, „Kurier Polski” 1924, nr 119, s. 7; [Mig.], *Zdemaskowany „Prima Aprilis”*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1925, nr 93, s. 6-7; [Hamor.], *Miljarderzy*, „Kino dla Wszystkich” 1926, nr 13, s. 17; J. Kurek,

Jeszcze przeciw Patowi i Patachonowi, „Kino dla Wszystkich” 1928, nr 57, s. 11.

³⁴ Zob. R. Dyer, P. McDonald, *Stars*, British Film Institute, London 1998, s. 97-100.

³⁵ Wyjątek stanowi tutaj rzetelna ekranizacja *Don Kichota*, która – co znamienne – pomimo niewątpliwej wartości cieszyła się stosunkowo małym zainteresowaniem publiczności, zwłaszcza białostockiej i krakowskiej.

³⁶ „Dziennik Białostocki” 1925, nr 336, s. 4.

³⁷ W kolumnach dotyczących miast podano dzienną datę premiery, po dwukropku – nazwę kina, w nawiasach – liczbę dni projekcji. Jeśli premiery odbywały się w dwóch kinach naraz, wymieniono je po przecinku, podając liczbę dni osobno przy każdym z kin. Jeśli odbywały się wznowienia, ich daty zapisano po średniku.

³⁸ Zob. przyp. nr 37.

³⁹ Zob. przyp. nr 37.

⁴⁰ Opracowano na podst. „Kalendarza Wiadomości Filmowych” z 1927 r.; brakujące dane uzupełniono na podst. innych edycji „Kalendarza...” oraz ogłoszeń w prasie codziennej.

Wojciech Świdziński

Doktor nauk humanistycznych, teatrolog i filmoznawca, adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (od 2024 r. dziekan kierunku Wiedza o Teatrze), 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 naukowego opracowania 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”, „Ekranach”, „Pleografie” i „Stolicy”.

Bibliografia

- Dąbrowska, M. (1988). *Dzienniki 1914-1932* (wyb., wstęp, przyp. T. Drewnowski). Warszawa: Czytelnik.
- Dyer, R., McDonald, P. (1998). *Stars*. London: British Film Institute.

- Garncarz, J.** (2022). *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896-1939* (tłum. A. Dębski). Wrocław: 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. <https://doi.org/10.36744/kf.2459>
- Lapińska, A.** (2000). Kina białostockie w okresie międzywojennym. W: C. Kuklo (red.), *Białystok w 80-leciu. W rocznicę odzyskania niepodległości: 19 luty 1919-19 luty 1999* (ss. 113-131). Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Sedgwick, J.** (2022). Managing Risk in the Film Business: Key Concepts and Methods. W: J. Sedgwick (red.), *Towards a Comparative Economic History of Cinema, 1930-1970* (ss. 19-44). Cham: Springer.
- Sitkiewicz, P.** (2022). Badanie doświadczeń widowni, której nie ma. Wyzwanie metodologiczne. *Images*, (41), ss. 183-197. <https://doi.org/10.14746/i.2022.41.11>
- Świdziński, W.** (2015). *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Wyszyński, Z.** (1975). *Filmowy Kraków 1896-1971*. Kraków: WL.

Keywords:

quantitative
methods;
film reception;
silent film;
Charlie Chaplin;
Pat and Patachon

Abstract

Wojciech Świdziński

**Is It Possible to Identify Who Was the King of Laughter?:
Notes on Film Reception Studies in Interwar Poland**

The article undertakes to verify a claim from Wojciech Świdziński's book *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy* [What Was on Screens?: Foreign Movies in Poland 1918-1929. A Case Study of Warsaw] (2015), according to which the now-forgotten Danish comedians Pat and Patachon enjoyed greater popularity in interwar Poland than Charlie Chaplin himself. This pretext is used to consider the validity of using quantitative data in research on Polish cinema before 1939, especially on film reception. The author lists the problems accompanying the collection, aggregation, and analysis of numerical data, such as latent variables, data gaps, and incoherence. Next, he presents detailed data on the presence of films featuring Chaplin and Pat and Patachon in the cinemas of Warsaw, Kraków, and Białystok between 1925 and 1928. The analysis partly confirms the thesis posited earlier. However, it is difficult to see this as a conclusive argument in favour of the absolute effectiveness of quantitative research on cinema history. In the author's opinion, it makes sense insofar as it is part of a possibly broad, contextual analysis of the phenomena under study.