

„Kwartalnik Filmowy” nr 127 (2024)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.2931>  
© Autorzy; licencja Creative Commons BY 4.0

**Konrad Klejsa**

Uniwersytet Łódzki

<https://orcid.org/0000-0002-6259-9173>**Michał Piepiórka**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0003-2523-7656>

# Analiza repertuarów w porównawczych badaniach kultury filmowej i telewizyjnej PRL

**Słowa kluczowe:**

analiza repertuarów;  
bazy danych  
w filmoznawstwie;  
komparatystyka;  
import filmów;  
telewizja w Polsce  
Ludowej;  
rozpowszechnianie  
filmów

**Abstrakt**

Autorzy przedstawiają, na przykładzie dwóch mikrostudiów, możliwości i ograniczenia prowadzenia badań z zakresu historii elektronicznych mediów audiowizualnych z użyciem repertuarowej bazy danych. Oba studia przypadków zawierają element komparatystyczny. Pierwszy przykład dotyczy kina i stanowi porównanie repertuarów Łodzi i Krakowa z 1959 r., ze szczególnym uwzględnieniem filmów Bergmana. Drugi zaś jest porównawczym spojrzeniem na ramówki Telewizji Polskiej w kolejnych dekadach, ze szczególnym uwzględnieniem repertuarów świąt Bożego Narodzenia. Oba studia przypadków są poprzedzone krótkimi wstępnymi teoretycznymi, wprowadzającymi w styl myślenia, który (jeszcze) nie upowszechnił się w polskim filmoznawstwie.

---

Artykuł powstał w ramach realizacji projektu „Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945-1989” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2016/22/E/HS2/00135).

Ożywczym zjawiskiem współczesnych europejskich – w znaczeniu: obserwowanych w różnych krajach Starego Kontynentu – badań filmoznaucznych (i szerzej pojmowanego medioznawstwa skoncentrowanego na elektronicznych mediach audiowizualnych) są coraz liczniejsze studia i analizy z zakresu badań repertuarów kinowych i telewizyjnych (*cinema programming/television schedule research*). Ich punktem wyjścia jest zebranie danych dotyczących pokazów – w kinach lub w telewizji (w tym wypadku poszukiwania mogą dotyczyć także seriali bądź innych form) – w konkretnym czasie na danym terytorium.

Prace posiłkujące się takimi zestawieniami należą do *data driven research*, czyli badań opartych na danych. Pochodzenie analizowanych informacji może być różne: *data driven research* chętnie posługuje się zarówno danymi wytworzonymi (na przykład historie mówione), jak również danymi zastanymi, które bądź były już przetworzone we wcześniejszych badaniach, bądź zostały zebrane po raz pierwszy w toku kwerendy archiwalnej lub biblioteczej<sup>1</sup>. Wykazy repertuarowe najczęściej należą do ostatniej kategorii, a więc zazwyczaj muszą być przygotowane na potrzeby konkretnego badania. Baza repertuarowa może zaś posłużyć do wytworzenia nowych danych wynikających z algorytmizacji pierwotnych rekordów ukierunkowanych na konkretne pytanie badawcze. Algorytmizacja taka sama w sobie jest już analizą, która może – lub nie – zostać poddana bardziej szczegółowej interpretacji. I tak zbiór tytułów filmów, z których każdy zawiera dane o reżyserze i kraju produkcji, może być przeanalizowany pod kątem tego ostatniego kryterium (śledząc badania, w których kryterium to jest wskazane jako różnicujące, warto sprawdzić, w jaki sposób ich autorzy poradzili sobie z koprodukcjami). Pytanie o wolumen – liczbę lub /oraz procent – filmów z konkretnego obszaru (kraju lub kontynentu) należy do najczęściej stawianych w projektach badawczych nad repertuarami. Podając odpowiedź na takie pytanie, można zadawać kolejne – o charakterze ilościowym (na przykład, jakie są korelacje między liczbą filmów a ich gatunkami?) bądź jakościowym (dlaczego filmy akurat z tych krajów pokazywano z konkretną częstotliwością na danym terytorium?).

Każda repertuarowa baza danych wykorzystywana w akademickich pracach z zakresu kultury filmowej obejmuje tysiące rekordów, których wyszukanie, a następnie wprowadzenie, staje się bardzo czasochłonne<sup>2</sup>. Punktem wyjścia jest najczęściej tytuł komunikatu powiązany z konkretnym medium (kinem lub kanałem telewizyjnym) i znacznikiem odnoszącym się do czasu, w jakim dany pokaz miał miejsce (dzień kalendarzowy, niekiedy konkretna godzina lub przynajmniej pora dnia). Liczba dodatkowych atrybutów jest potencjalnie nieskończona (w anegdotycznym przykładzie może dotyczyć nawet koloru oczu głównych bohaterów), ale najczęściej sprowadza się do podstawowych charakterystyk z warsztatu filmografa: metraż, rodzaj (czasem też gatunek), rok produkcji bądź premiery (w krajach zachodnich preferuje się ten drugi, co prowadzi do nieporozumień, na przykład określania *Przypadku* Krzysztofa Kieślowskiego z 1981 r., za portalem IMDb, jako filmu z roku 1987).

Bazy danych różnią się pod względem skali i rozmiaru, przy czym co do zasady rzadko uwzględniają wszystkie komunikaty wyświetlane w kinach czy emitowane w telewizji. W odniesieniu do badań historii kina podstawą bazy danych są zazwyczaj filmy pełnometrażowe (*feature films*), co oznacza, że ofia-

rami decyzji o zawężeniu pola badawczego stają się zestawy krótkometrażówek dla dzieci i kroniki. Niekiedy samoograniczenia te wynikają ze specyfiki źródeł: w repertuarach kinowych informacje o dodatkach krótkometrażowych zdarzają się rzadko. Czasem jednak dane takie są dostępne, ale nieuwzględnione w bazie – zostają potraktowane jako odpad, wykluczany dla dobra klarowności wyliczeń z puli informacji istotnych (co, nawiasem mówiąc, zaprzecza przyjętej przez współczesne badania historycznofilmowe zasadzie, aby nie posiłkować się ustalonymi kanonami i hierarchiami).

W wypadku badań z zakresu historii telewizji – nadal rozproszonych i słabiej zsieciovanych – sprawa jest bardziej skomplikowana: badacz rzadko ma dostęp do strumienia (obejmującego reklamy, zapowiedzi programów, statyczne i dynamiczne elementy identyfikacji wizualnej stacji – tak zwane *intros*). Najczęściej dysponuje jedynie ramówkami o różnym poziomie szczegółowości – nie zawsze pozwalają na rozpoznanie, do jakiego gatunku należy komunikat, bądź nie zawierają żadnych atrybutów poza gatunkiem. Tę lukę poznawczą tylko do pewnego stopnia wypełnia działalność nadawców publicznych, którzy w wielu krajach dbają o digitalizację swych archiwalnych produkcji, zapominając jednak – jak twórcy skądinąd interesującego projektu Genom BBC – że nostalgia widzów może się wiązać nie tyle z samym komunikatem, ile jego miejscem w strukturze ramówek. Tymi ostatnimi zajmują się przede wszystkim fani retro, którzy z gorliwością wartą odnotowania (i weryfikacji jakości jej efektów) na rozmaitych blogach archiwizują dawne i współczesne ramówki<sup>3</sup>, raczej bez świadomości tego, że ich praca może być potencjalną „żyłą złotą” dla historyków mediów. Wszystkie te czynniki sprawiają, że badania ramówek telewizyjnych – podobnie jak repertuarów kinowych – także są najczęściej „punktowe”: szczególną wagę przywiązuje się w nich do form fabularnych (zwłaszcza do seriali) oraz serwisów informacyjnych.

Naturalnie badania oglądalności i jej kulturowej specyfiki nie wyczerpują rozmaitych *modi operandi* Nowej Historii Kina. Preferowane przez wielu autorów z tego kręgu podejście komparatystyczne dopuszcza użycie rozmaitych strategii badawczych i wręcz zachęca do ich stosowania: Daniël Biltereyst i Philippe Meers za porównawcze uznają także prace, w których zjawiska należące do danego porządku przestrzennego analizuje się z użyciem rozmaitych metod<sup>4</sup>. Niemniej, najczęściej są wykorzystywane prace porównujące dane z różnych obszarów i tego samego okresu (taka procedurę badawczą określamy jako pierwszy tryb komparatystyczny), względnie – to druga możliwość – z konkretnego terytorium, lecz innych okresów.

W niniejszym artykule przedstawiamy – na przykładzie dwóch mikro-studiów zrealizowanych w ramach projektu NCN „Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej” – możliwości i ograniczenia prowadzenia badań z zakresu historii elektronicznych mediów audiowizualnych z użyciem repertuarowej bazy danych. Oba studia przypadków zawierają element komparatystyczny. Pierwszy przykład dotyczy kina i stanowi porównanie repertuarów Łodzi i Krakowa z 1959 r., ze szczególnym uwzględnieniem filmów Ingmara Bergmana, które wówczas trafiły na ekrany. Drugi zaś proponuje porównawcze spojrzenie na ramówki Telewizji Polskiej w kolejnych dekadach, z zaproszeniem do bliższego przyjrzenia się repertuariom w czasie świąt Bożego Narodzenia. Każda z części jest poprzedzona

krótkim wstępem teoretycznym wprowadzającym w styl myślenia, który (jeszcze) nie upowszechnił się w polskim filmo- i medioznawstwie.

## Repertuarowa baza danych jako narzędzie badań z zakresu historii kina

Analiza repertuarów to jedno z głównych *modi operandi* Nowej Historii Kina – zapoczątkowanego na przełomie lat 70. i 80. nurtu badań filmoznawczych, dla których przedmiotem jest nie sam film lub grupa filmów (twórczość danego reżysera), lecz całościowy kształt złożonych praktyk społecznych związanych z rozpowszechnianiem (w języku polskim słowo to obejmuje zarówno dystrybucję, jak i *exhibition*, czyli materialne, w tym techniczne i ekonomiczne, parametry kina) oraz widownią filmów. Przede wszystkim jednak Nowa Historia Kina poszukuje dowodów na to, jak faktycznie oglądano filmy, i bez wahania docieka przy tym, czy kanoniczne arcydzieła cieszyły się uznaniem widzów, czy też ich renoma wynika z ocen formułowanych przez rozmaite, społecznie sankcjonowane „trybunały smaku”. Jest to zatem swoista „ludowa historia kina” (*people’s history of film*<sup>5</sup>) czy też „historia oddolna kina” (*cinema history from below*<sup>6</sup>) dążąca do ujawnienia tych doświadczeń filmowych, które były istotne w danym czasie dla danej społeczności (niekoniecznie dla krytyków lub elity intelektualnej).

O różnych rozumieniach Nowej Historii Kina napisano wiele, a celem niniejszego wstępu nie jest powielanie istniejących narracji. Chcemy jednak zaakcentować to, co w najważniejszych polskich publikacjach na temat nurtu – autorstwa Michała Pabisia-Orzeszyny<sup>7</sup> – wybrzmiało, jak sądzimy, niewystarczająco dobitnie. Po pierwsze, Nowa Historia Kina nie rozwijała się wyłącznie w środowisku anglojęzycznym. Po drugie, najnowsze prace podejmowane w różnych europejskich ośrodkach często zdradzają wyraźne inspiracje poszukiwaniami Johna Sedgwicka i Josepha Garncarza, których Pabiś-Orzeszyna w swej polemicznej prezentacji genealogii Nowej Historii Kina nie docenia<sup>8</sup>. Tym, co łączy obu wzmiankowanych autorów, jest tropienie „kulturowych preferencji” widzów, które są rekonstruowane na podstawie rozmaitych wskaźników oglądalności. Są one formułowane wówczas, gdy badacz nie dysponuje szczegółami *box-office* dla danego czasu i terytorium. Nawiasem mówiąc, dane o liczbie widzów lub sprzedanych biletach należą do rzadkości; jeśli w ogóle są dostępne, przy braku danych ogólnokrajowych bywają ograniczone do lokalnej społeczności lub odwrotnie – odnoszą się do większej populacji i dopiero stają się punktem wyjścia dla badań nad specyfiką regionalną.

Najbardziej oczywistym wskaźnikiem pomagającym oszacować oglądalność danego tytułu jest liczba seansów – choć w odniesieniu do kultur filmowych działających poza kapitalistyczną logiką dążenia do maksymalizacji zysku może być to wskaźnik zwodniczy. Za najbardziej precyzyjny uchodzi – opracowany przez Sedgwicka<sup>9</sup> – indeks POPSTAT, pozwalający na podstawie danych repertuarowych oszacować popularność filmów na danym obszarze w określonym czasie. Dla pomyślnego obliczenia tego wskaźnika potrzebne są dane o kinach (liczbie miejsc oraz informacja o prestiżu kina, który przekładał się na ceny biletów), a także o liczbie „dni oglądania”, przy czym za *screening day* uznaje się wyświetla-



*Letni sen*, reż. Ingmar Bergman (1951)



*Wakacje z Moniką*, reż. Ingmar Bergman (1953)

nie wybranego tytułu w kinie danego dnia (jeśli, przykładowo, film A miał jednego dnia cztery seanse w kinie B oraz dwa seanse w kinie C, a kolejnego dnia był grany tylko w kinie B, w bazie danych odnotowuje się trzy „dni oglądania”). Liczne już prace z użyciem POPSTAT pokazują, że istnieje silna korelacja pomiędzy oglądalnością filmu szacowaną podług tego wskaźnika a dniami wyświetlania.

Co ciekawe, w pracach z lat 80. i 90. XX w. wnioski dotyczące oglądalności wysnuwano na podstawie liczby premier czy nasycenia rynku kopiami<sup>10</sup>. Na błąd polegający na myleniu podaży z popytem, popełniany także przez takich tuzów światowego filmoznawstwa, jak Kristin Thompson czy Thomas Elsaesser, zwrócił uwagę Garncarz<sup>11</sup>. Badacz ów, prowadząc swe *kwantyfikacyjne ujęcie zjawiska preferencji filmowych*<sup>12</sup>, interesuje się głównie całościowymi państwowo-narodowymi, ograniczonymi ponadto do wybranych krajów europejskich. Głównym przedmiotem jego zainteresowania jest jednak niemiecka kultura filmowa – publikował o widowni filmowej w Niemczech wilhelmińskich, Republice Weimarskiej, III Rzeszy czy RFN lat 60. i 70.; obecnie pracuje nad monografią o oglądalności w NRD.

Obaj badacze – Sedgwick i Garncarz – reprezentują nieco inne podejście do badań nad repertuarami kinowymi. Ten pierwszy z większą pieczołowitością przygląda się wzorom dystrybucji filmów w konkretnych kinach, drugi zaś, jeśli zajmuje się pojedynczymi kinami, to głównie w tym celu<sup>13</sup>, by poszukiwać uogólnień dotyczących społeczności większej niż ograniczonej do danego miasta. O ile dla Sedgwicka pierwszorzędne znaczenie ma analiza ekonomiczna, o tyle analizy Garncarza częściej grawitują ku ustaleniom natury politologiczno-kulturoznawczej<sup>14</sup>. Różnic między badaczami jest więcej: Garncarz, poszukując „kulturowych preferencji”, zwykle przygląda się ograniczonej liczbie filmów z najwyższą oglądalnością (najczęściej „top 10” lub „top 20”), a punktem odniesienia czyni najczęściej państwo (narodowe); natomiast Sedgwick zazwyczaj bierze na warsztat większą liczbę tytułów lub wręcz wszystkie filmy dystrybuowane na danym terytorium i chętniej operuje na poziomie lokalnym (miast)<sup>15</sup>. Jego pierwsze publikacje odnosiły się do Wielkiej Brytanii, później zaś publikował we współpracy z badaczami z innych krajów: Belgii i Holandii, Włoch, Szwecji, Stanów Zjednoczonych, Australii, Czechosłowacji i Polski<sup>16</sup>.

Nacisk na studia porównawcze wytworzył potrzebę wzbogacenia instrumentarium metod analitycznych – aby porównywać popularność filmów na różnych obszarach, Sedgwick opracował indeks RelPop, pozwalający na zrelatywizowanie różnic pomiaru przez określenie relacji poszczególnych wyników do wartości środkowej (mediany) zbioru<sup>17</sup>. Z kolei niemiecki badacz opracował współczynnik Garncarz Utility Index, wskazujący na relację pomiędzy podażą i popytem (szczególnie ciekawy w stosunku do rynku kinowego w państwach niedemokratycznych), a ponadto zmodyfikował oryginalny wzór POPSTAT, wprowadzając dodatkowy współczynnik odnoszący się do szczególnych dni repertuarowania (weekendów czy świąt).

Inicjatyw ukierunkowanych na gromadzenie takich wykazów jest coraz więcej – w zasadzie każdy rok przynosi nowe, o czym przekonać się mogą uczestnicy dorocznych kongresów sieci HoMER (*History of Moviegoing, Exhibition and Reception*). Mapa zamieszczona na stronie sieci pokazuje obecnie 28

projektów z całego świata, dla których punktem wyjścia jest baza danych repertuarowych<sup>18</sup>. Dominuje Europa – na Starym Kontynencie zostały zainicjowane 22 takie projekty, spośród których warto wspomnieć o trzech. Pierwszy i najważniejszy to holenderska baza Cinema Context – zainicjowana przez (nieżyjącego już) Karla Dibbetsa, a obecnie prowadzona przez zespół Julii Noordergraaf – obejmująca, jak dotąd, dane o kinach i ich repertuarach od 1900 do 1960 r. Krok dalej poszli Belgowie (a dokładniej: Flamandowie) z zespołu Daniëla Biltereysta – ich baza gromadzi dane do 2019 r.<sup>19</sup> Wcześniej byli Czesi – Pavel Skopal z projektem o kinach Brna do 1945 r. (i kolejnego ćwierćwiecza)<sup>20</sup>. Całkiem zaś niedawno, w 2022 r., zakończył się duży międzynarodowy projekt European Cinema Audiences, kierowany przez Danielę Treveri Gennari; jeden z jego komponentów zakładał badania widowni prowadzone metodą historii mówionych, drugi zaś – „zagregował” dane repertuarowe (zawężone do lat 1951-1953) z wcześniejszego projektu Italian Cinema Audiences, a także z Göteborga, Leicester i Magdeburga. I choć można mieć wątpliwości co do szczegółów tego przedsięwzięcia (na przykład czy warto było dodawać wyniki z czterech miast z państw kapitalistycznych i dwóch miast z bloku sowieckiego, skoro z góry było wiadomo, że wartość sumy będzie marginalizować próbkę z „demoludów”), projekt ten stanowi jak dotąd najpełniejszą prezentację możliwości, jakie daje porównawcza Nowa Historia Kina, w tym analiza repertuarów.

W rodzimym filmoznawstwie zaawansowane studia nad repertuarami zainicjował kilka lat temu (współpracujący z Garncarzem) Andrzej Dębski w odniesieniu do niemieckiego Wrocławia<sup>21</sup>, obecnie dotyczą one trzech polskich miast pod okupacją niemiecką<sup>22</sup>. W Niemczech badania nad kulturą filmową Warszawy sprzed 1939 r. prowadziła Karina Pryt<sup>23</sup>. Interesujące, choć niezakotwiczone w zagranicznych poszukiwaniach metodologicznych studia dotyczące lokalnych kultur kinowych opublikowali Wojciech Świdziński i Monika Bator<sup>24</sup>; tak zwany repertuar centralny (ogólnopolski) 1968 r. poddał analizie Krzysztof Jajko<sup>25</sup>. Pełne roczne bazy danych repertuarowych stały się zaś podstawą dwóch publikacji dotyczących kin krakowskich w latach 1951-1953, z których jedna posługuje się indeksem POPSTAT<sup>26</sup>, a druga stanowi porównanie pomiędzy kulturami kinowymi Krakowa i Magdeburga<sup>27</sup>, oparte – jak poniższy przykład – na liczbie dni wyświetlania jako głównym mierniku strategii rozpowszechniania. Warto w tym miejscu wprowadzić istotne zastrzeżenie. Otóż w kontekście badania kultur kinowych krajów niekapitalistycznych założenie o wprost proporcjonalnej zależności między liczbą seansów danego filmu oraz jego popularnością nie jest bynajmniej oczywiste. W świetle dokumentacji archiwalnej dotyczącej PRL-u hipotezę taką można jednak utrzymać w odniesieniu do produkcji pochodzącej z krajów kapitalistycznych, bowiem filmy z „demokracji ludowych” były znacznie częściej umieszczane w repertuarach wskutek decyzji o charakterze politycznym<sup>28</sup>.





*Uśmiech nocy*, reż. Ingmar Bergman (1955)



*Siódma pieczęć*, reż. Ingmar Bergman (1957)

## Repertuary kinowe: Łódź i Kraków w roku 1959 – przypadek Bergmana

Powody naszego szczególnego zainteresowania repertuariami kinowymi z 1959 r. są dwa. Po pierwsze, należy on do okresu, za który nie ma danych dotyczących oglądalności filmów zagranicznych (ogólnopolskie statystyki publikowane w „Małym Roczniku Filmowym” obejmują okres od 1968 r., w archiwach odnaleziono także informacje za rok 1965 i 1966). Po drugie, rok 1959 w historii polskiej dystrybucji filmowej miał charakter szczególny – właśnie wówczas w znacznej liczbie trafiły do rozpowszechniania filmy zachodnie (zwłaszcza amerykańskie, także starsze, z lat 40.), które nie mogły być pokazywane w okresie stalinowskim i zostały zakupione po odwilży. Z tego powodu rok 1959 należy do wąskiego zbioru lat, w których łączna liczba filmów premierowych z krajów kapitalistycznych była większa niż premier z krajów tak zwanej demokracji ludowej<sup>29</sup>.

Dlaczego do analizy porównawczej wybrano właśnie Łódź i Kraków? Przede wszystkim w badaniach repertuarowych, w których uruchomiony miałby zostać tryb komparatystyczny pierwszego typu w odniesieniu do jednego państwa, unika się wyboru stolic lub największego miasta danego kraju; tam bowiem odbywały się zazwyczaj premiery i mieściły się centrale przedsiębiorstw wynajmujących filmy (inaczej mówiąc, sensowniejsze byłoby zestawienie praktyk repertuarowych Warszawy i Pragi niż Warszawy i Koszalina). W tym wypadku mamy do czynienia z drugą i trzecią najludniejszą metropolią ówczesnej Polski, a zarazem z miastami o skrajnie różnej historii i strukturze demograficznej.

Dane repertuarowe dla wszystkich kin w Łodzi i Krakowie z 1959 i 1960 r. zostały zaczerpnięte z wykazów w gazetach codziennych („Dziennik Łódzki” i „Gazeta Krakowska”). Choć w pierwszym z miast mieszkało wówczas ponad 200 tys. osób więcej niż w Krakowie, to dawna stolica Polski miała większą sieć kin (34 w Krakowie, 28 w Łodzi<sup>30</sup>). Nic więc dziwnego, że liczba pełnometrażowych filmów w dystrybucji<sup>31</sup> była w 1959 r. wyższa w Krakowie (658) niż w Łodzi (442). Niższa dla Krakowa jest natomiast mediana liczby dni wyświetlania (dalej jako mediana filmów), odnosząca się do środka skali uszeregowanej od filmu utrzymującego się w repertuarze najdłużej do tytułu, który przemknął przez lokalne ekrany niczym błyskawica. Wartości te – wynoszące za 1959 r.: 16,5 dla Łodzi oraz 11 dla Krakowa – oznaczają, że w tym drugim mieście tytuły „zdejmowano” z ekranów szybciej. Trzeba przy tym zaznaczyć, że w ówczesnej praktyce dystrybucyjnej każda regionalna ekspozytura Centrali Wynajmu Filmów miała do swej dyspozycji „na wyłączność” jedną kopię każdego tytułu, która „obsługiwała” teren całego województwa pozostającego w gestii tejże ekspozytury<sup>32</sup>. Co do zasady kopie były najpierw eksploatowane w stolicy województwa, a dopiero potem trafiały do mniejszych miast.

ŁÓDŹ		KRAKÓW	
DZIESIĘĆ FILMÓW Z NAJWIĘKSZĄ LICZBĄ DNI WYŚWIETLANIA W 1959 R. (tłustym drukiem zaznaczono tytuły, które występują w „top 10” tylko w jednym z miast)			
POLSKI TYTUŁ	DNI WYŚWIETLANIA	POLSKI TYTUŁ	DNI WYŚWIETLANIA
<i>Winchester '73</i> (reż. Anthony Mann, 1950)	131	<i>Inspekcja Pana Anatola</i> (reż. Jan Rybkowski, 1959)	108
<b><i>Na zawsze (Tomorrow Is Forever)</i></b> , reż. Irving Pichel, 1946)	127	<i>Natalia (Nathalie)</i> , reż. Christian-Jaque, 1957)	96
<i>Natalia (Nathalie)</i> , reż. Christian-Jaque, 1957)	116	<i>Czarujące istoty (Adorables créatures)</i> , reż. Christian-Jaque, 1952)	95
<i>Rzymskie wakacje (Roman Holiday)</i> , reż. William Wyler, 1953)	114	<b><i>Biedni, ale piękni (Poveri ma belli)</i></b> , reż. Dino Risi, 1957)	93
<b><i>Paryżanka (Une Parisienne)</i></b> , reż. Michel Boisrond, 1957)	113	<i>Winchester '73</i> (reż. Anthony Mann, 1950)	90
<b><i>Rebeka (Rebecca)</i></b> , reż. Alfred Hitchcock, 1940)	113	<i>Przygody Arsena Lupina (Les Aventures d'Arsène Lupin)</i> , reż. Jacques Becker, 1956)	89
<i>Czarujące istoty (Adorables créatures)</i> , reż. Christian-Jaque, 1952)	105	<b><i>Zadzwońcie do mojej żony (Co řekne řena?)</i></b> , reż. Jaroslav Mach, 1958)	89
<i>Inspekcja Pana Anatola</i> (reż. Jan Rybkowski, 1959)	105	<b><i>Niemowlę na manowrach (The Baby and the Battleship)</i></b> , reż. Jay Lewis, 1956)	88
<i>Przygody Arsena Lupina (Les Aventures d'Arsène Lupin)</i> , reż. Jacques Becker, 1956)	105	<i>Rzymskie wakacje (Roman Holiday)</i> , reż. William Wyler, 1953)	85
<b><i>Guendalina</i></b> (reż. Alberto Lattuada, 1956)	96	<b><i>Zemsta kosmosu (The Quatermass Xperiment)</i></b> , reż. Val Guest, 1955)	82
REŻYSERZY FILMÓW O NAJWIĘKSZEJ LICZBIE DNI WYŚWIETLANIA			
Reżyser (oraz liczba filmów)	Dni wyświetlania	Reżyser (oraz liczba filmów)	Dni wyświetlania
Christian-Jaque (4)	251	Christian-Jaque (4)	225
Jan Rybkowski (3)	241	Jan Rybkowski (4)	203
Alfred Hitchcock (4)	185	Ingmar Bergman (5)	193
Ingmar Bergman (5)	179	Henri Decoin (5)	143
Anthony Mann (2)	152	Francesco Maselli (2)	140

Tabela 1. Charakterystyka repertuarów kinowych w Łodzi i Krakowie w 1959 r.

KRAJ PRODUKCJI	ŁÓDŹ	KRAKÓW
Francja (z koprodukcjami)	29%	33%
Francja (bez koprodukcji)	11,4%	14,5%
USA (z koprodukcjami)	15%	13,9%
USA (bez koprodukcji)	13,3%	12,2%
ZSRR (brak koprodukcji)	11,6%	8,2%

Tabela 2. Udział filmów zagranicznych z trzech krajów w ogólnej liczbie dni wyświetlania w Łodzi i Krakowie w 1959 r.

Z podstawowych statystyk wynika, że polityka repertuarowa obu ekspozytur Centrali Wynajmu Filmów była znacząco różna. Owszem, *Winchester '73* (reż. Anthony Mann, 1950) i *Natalia* (*Nathalie*, reż. Christian-Jacque, 1957) szeroko rozpowszechniano w obu miastach, ale zarazem wśród dziesięciu filmów najdłużej pokazywanych w Łodzi znalazły się cztery takie, które miały wyraźnie mniej seansów w Krakowie – i *vice versa*. W obydwu miastach wyświetlano szczególnie dużo filmów Christian-Jaque'a w stylu *cinéma de papa* oraz polskich komedii w reżyserii Jana Rybkowskiego (zob. Tabela 2). Wprawdzie w obu przypadkach największą część repertuaru stanowiły filmy francuskie (blisko 1/3 całego repertuaru, jeśli liczyć z licznymi koprodukcjami, zwłaszcza francusko-włoskimi), ale w Krakowie odsetek ten był większy niż w Łodzi. Natomiast łódzka ekspozytura CWF częściej (w liczbach bezwzględnych, ale także w ujęciu procentowym) niż jej krakowska odpowiedniczka oferowała swoim widzom hollywoodzkie filmy gatunkowe, a także filmy sowieckie (zob. Tabela 3)<sup>33</sup>.

Powyższe spostrzeżenia pomagają kontekstualizować próby odpowiedzi na rozmaite pytania szczegółowe, które można zadać w odniesieniu do repertuaru z 1959 r. Nas interesuje jeden charakterystyczny jego aspekt: w roku tym wprowadzono do dystrybucji aż pięć filmów w reżyserii Ingmara Bergmana (w kulturze kinowej PRL podobna sytuacja nigdy się już nie powtórzyła ani w odniesieniu do szwedzkiego, ani do żadnego innego reżysera). Mówiąc językiem badaczy współczesnej dystrybucji filmowej: w 1959 r. mieliśmy do czynienia ze swoistym festiwalem Bergmana lub nalotem dywanowym filmów tego reżysera. W dodatku rozpowszechniano je w sieci zwykłych kin, co oznacza, że nie były zaliczane do puli specjalnej dla Dyskusyjnych Klubów Filmowych (i powstających wówczas kin studyjnych, znanych początkowo jako „kina dobrych filmów”). Czy na podstawie tych repertuarów można sformułować jakieś wnioski na temat różnic w rozpowszechnianiu „bergmanów” w Łodzi i Krakowie?<sup>34</sup>

Pierwsze spostrzeżenie wynika już z zestawienia przedstawiającego podaż filmów uszeregowanych według kryterium nazwiska reżysera (nie ma ono

nic wspólnego z wartościowaniem prowadzonym w kluczu kina autorskiego): Bergman znalazł się w gronie twórców, których filmy doczekały się największej liczby pokazów w 1959 r. w obu miastach. Takie ustalenie nie wprowadza jednak perspektywy porównawczej między miastami; zróżnicowanie repertuarów ich kin pod względem „bergmanowskim” stanie się widoczne dopiero wówczas, gdy przyjrzymy się obecności poszczególnych tytułów na ekranach. I tak, przykładowo, pod względem liczby dni wyświetlania, w Łodzi film *Wakacje z Moniką* (*Sommaren med Monika*, 1953) uplasował się na 23. pozycji, a *Uśmiech nocy* (*Sommarnattens leende*, 1955) na 56. spośród 442 zidentyfikowanych filmów wyświetlanych przez co najmniej dwa dni. W Krakowie pierwszy tytuł zajął 47. miejsce, a drugi – 61. miejsce na 658 filmów. Takie „suche” liczby niewiele jednak mówią, jeśli wziąć pod uwagę wspomniane różnice rynku kinowego w obu miastach. Miarę porównawczą da nam formuła – określamy ją jako RelScDay (*Relative Screening Days Index*) – polegająca na podzieleniu liczby dni, w których dany film był wyświetlany, przez medianę wszystkich filmów w danym mieście. Za pomocą tego wskaźnika (podobnego do oraz inspirowanego przez RelPop Sedgwicka) można przypisać wartość „znormalizowanych” dni wyświetlania do każdego tytułu (Tabela 3). Wartości poniżej 1 wskazują, że dany film otrzymał mniej seansów niż mediana tytułów. *Wakacje z Moniką* uzyskały wartość indeksu 6,7 dla Łodzi (czyli były wyświetlane o 6,7 częściej niż mediana filmów w tym mieście), w Krakowie natomiast wartość indeksu dla tego tytułu wyniosła 4,5.

Miasto	Łódź			Kraków		
Tytuł filmu Bergmana	Data premiery	Wartość Rel-ScDay	Dni wyświetlania filmów Bergmana	Data premiery	Wartość Rel-ScDay	Dni wyświetlania filmów Bergmana
<i>Wakacje z Moniką</i> ( <i>Sommaren med Monika</i> , 1953)	25 marca 1959 r.	6,7	74	5 kwietnia 1959 r.	4,5	50
<i>Siódma pieczęć</i> ( <i>Det sjunde inseglet</i> , 1957)	11 kwietnia 1959 r.	0,7	11	25 marca 1959 r.	2,2	24
<i>Wieczór kuglarzy</i> ( <i>Gycklarnas afton</i> , 1953)	1 czerwca 1959 r.	0,3	5	3 czerwca 1959 r.	3,6	40
<i>Uśmiech nocy</i> ( <i>Sommarnattens leende</i> , 1955)	10 czerwca 1959 r.	4,8	53	13 lipca 1959 r.	4,1	45
<i>Letni sen</i> ( <i>Sommarlek</i> , 1951)	4 sierpnia 1959 r.	2,2	36	1 sierpnia 1959 r.	3,1	34

Tabela 3. Obieg filmów Ingmara Bergmana, które wyświetlano premierowo w 1959 r. w Łodzi i Krakowie



*Tam, gdzie rosną poziomki*, reż. Ingmar Bergman (1957)

Wyniki te pozwalają na wyciągnięcie następujących wniosków: 1) *Wakacje z Moniką* i *Uśmiech nocy* były prawdopodobnie w obu miastach przebojami kasowymi; także *Letni sen* osiągnął wyniki znacznie powyżej mediany; 2) w Krakowie każdy z pokazywanych filmów Bergmana był wyświetlany częściej niż mediana tytułów, podczas gdy w Łodzi dwie jego fabuły (oprócz *Wieczoru kuglarzy* także *Siódma pieczęć*) pojawiały się rzadziej niż połowa rocznej podaży filmów w tym mieście; najwyraźniej ówczesni „programerzy” z łódzkiej Centrali Wynajmu Filmów uznali, że oba filmy nie przypadną do gustu łódzkiej widowni.

Tę ostatnią obserwację można wyjaśnić, odwołując się do różnic kulturowych między populacjami obu miast. Być może *Siódma pieczęć* pozostawała w szerszym obiegu w Krakowie z tego powodu, że – w przeciwieństwie do Łodzi – było to miasto średniowieczne i centrum archidiecezji katolickiej. Liczba dni pokazowych w kolejnym roku przeczy jednak tej, nazbyt chyba prostej, hipotezie: *Siódma pieczęć* doczekała się dodatkowych pokazów w Łodzi, w wyniku czego w latach 1959-1960 (liczonych razem) oba ośrodki miały równą łączną liczbę projekcji tego filmu. Niemniej schemat obiegu w 1960 r. (dla którego nie wykonano wyliczeń RelScDay) pokazuje, że filmy Bergmana były różnie traktowane w obu miastach: „profesorskie” *Tam, gdzie rosną poziomki* (*Smultronstället*, 1957) częściej pokazywano w Krakowie (44 dni wyświetlania) niż w Łodzi (32 dni), podczas gdy w tym drugim mieście „lżejszą” *Lekcję miłości* (*En lektion i kärlek*, 1954) wyświetlano dwa razy częściej (40 dni) niż w dawnej stolicy Polski.

Omówione już podstawowe parametry analizy repertuarowej można czytać w perspektywie geograficznej na mapie mniejszej skali, odnosząc je do konkretnych kin. W obu miastach kina były podzielone – zgodnie z ogólnopolskim zarządzeniem ministra kultury i sztuki – na cztery kategorie (od najlepszych zeroekranów do kin trzeciej kategorii). Struktura ta opierała się na założeniu znanym z krajów kapitalistycznych, w tym z przedwojennej Polski: filmy mają swój cykl życia, w czasie którego krążą w obiegu hierarchicznym, czasami z ustalonymi odstępami między poszczególnymi etapami. Szczególnie istotne dla badań dystrybucji są kina premierowe (według polskiej nomenklatury: zeroekranowe), których liczba była niewielka, ponieważ stanowiły wierzchołek „piramidy” dystrybucji. Kina te najczęściej mieściły się w centrach miast, miały zazwyczaj większą liczbę miejsc niż pozostałe i oferowały wyższe ceny widzom skłonnymp zapłacić więcej za obejrzenie filmu na wcześniejszym etapie jego cyklu życiowego. W Łodzi były to kina Bałtyk, Wisła, Polonia, Włókniarz i Wolność; w Krakowie zaś – Uciecha, Wanda, Warszawa i Wolność.

Najważniejsza obserwacja dotycząca różnic między Łodzią a Krakowem w dyfuzji filmów (termin ten jest często używany przez badaczy zajmujących się repertuarem – chodzi o obieg danego tytułu pomiędzy kinami) dotyczy właśnie zeroekranów. W Łodzi *Wakacje z Moniką* miały premierę we Włókniarzu i pozostały w programie przez dwa tygodnie, a więc miały podobny czas wyświetlania jak *Uśmiech nocy* w krakowskiej Wolności. Natomiast w krakowskiej Wandzie *Wakacje z Moniką* wyświetlano przez trzy tygodnie. W 1959 r. najlepsze łódzkie kina pokazały trzy kolejne filmy Bergmana: *Uśmiech nocy* był grany w Polonii, a *Letni sen* i *Siódma pieczęć* w Wiśle (ten ostatni jednak tylko przez pięć dni). Oba miasta prezentują podobne wzorce dla roku 1960. W Krakowie film *Tam, gdzie rosną poziomki*



miał premierę w kinie Uciecha (o największej liczbie miejsc w mieście – powyżej 1000), gdzie wyświetlano go przez 19 dni; w Łodzi ten sam zaś pojawił się najpierw w Polonii zlokalizowanej przy Piotrkowskiej, głównej ulicy miasta. W obu metropoliach *U progu życia* (*Nära livet*, 1958) i *Lekcja miłości* zawiąły w kilku kinach, w tym w krakowskiej Uciesze i łódzkim Włókniarzu. Warto też odnotować, że *Letni sen*, *Lekcja miłości* i *Uśmiech nocy* – zanim trafiły do repertuarów elitarnych kin – były przez kilka dni wyświetlane w łódzkim kinie plenerowym Teatry Letnie. To także dowodzi, że w „polskim Manchesterze” wczesne dzieła Bergmana profilowano jako filmy lekkie – w czym niewątpliwie pomagały same ich tytuły, obiecujące eskapistyczną rozrywkę.

*Wieczór kuglarzy* stanowił jedyny film, którego nie pokazywano w żadnym z elitarnych łódzkich kin. Można go było obejrzeć przez zaledwie pięć kolejnych dni w kinie Adria, które jako jedyne pokazało wszystkie filmy Bergmana będące w obiegu w 1959 r. W kolejnym roku każda z premier tytułów tego reżysera odbyła się w kinie Gdynia. Adria oraz Gdynia oficjalnie nie miały kategorii „zerowej” („elitarniej” we współczesnej typologii ECA), ale należały do podkategorii kin studyjnych (wówczas określanymi jako „kina dobrych filmów”), które ukonstytuowały się w Polsce właśnie w 1959 r. (najpierw w Łodzi<sup>35</sup>, później w Poznaniu). Pierwsze kino studyjne w Krakowie otwarto w 1963 r., co oznacza, że w badanym okresie miasto nie miało żadnego miejsca przeznaczonego *stricte* na pokazy filmów artystycznych.

Analiza repertuarów Łodzi i Krakowa z 1959 r. przyniosła dowód na większą amerykańskizację tych pierwszych. W odniesieniu do filmów Bergmana (także z kolejnego roku) wykazała natomiast, że akademicki charakter miasta był prawdopodobnie silniejszym czynnikiem różnicującym repertuary obu miast (co przejawiało się w odmiennym statusie filmu *Tam, gdzie rosną poziomki*) niż aspekt religijny (*casus Siódmej pieczęci*). Sprawdzenie, w jakim stopniu obserwacja ta znalazłaby potwierdzenie w innych parametrach lokalnych kultur filmowych – na przykład w krytyce filmowej – mogłoby stać się przedmiotem odrębnej analizy.

Omówione studium przypadku pokazało, w jaki sposób analiza repertuarowa znajduje swe zastosowanie w działaniu komparatystycznym czynionym podług kryterium przestrzennego – między miastami oraz kinami w obrębie miast. Drugi przykład, zaprezentowany w dalszej części, pozwoli natomiast porównać w wymiarze temporalnym repertuarowe dane telewizyjne.

## Repertuarowa baza danych jako narzędzie badań z zakresu historii telewizji

Badania ramówki telewizyjnej to specyficzna odmiana badań repertuarowych. Dotąd były prowadzone głównie w niemieckim obiegu akademickim<sup>36</sup>, a od pewnego czasu coraz częściej podejmuje się je w anglojęzycznych *television studies*, wcześniej zdominowanych przez tradycję studiów kulturowych i odczytania tekstualne. Wprawdzie nie mówi się (jeszcze?) *per analogiam* o Nowej Historii Telewizji, ale zmiana paradygmatu metodologicznego jest już widoczna. W szcze-

gólności dotyczy to prac wykorzystujących historie mówione (które, o czym była mowa, należą do podstawowego instrumentarium Nowej Historii Kina); w ostatnich latach ukazało się wiele takich studiów, w tym kilka dotyczących naszej części Europy<sup>37</sup>. Oczywiście, można powiedzieć, że badania jakościowe – szczególnie obserwacje uczestniczące – zawsze były specjalnością *television studies*, niemniej mnogość studiów z użyciem historii mówionych jest warta podkreślenia.

Badania oparte na analizie ramówek telewizyjnych, choć mniej liczne niż w wypadku badań historii kina, często podążają podobnymi do tych ostatnich trajektoriami – zwłaszcza, gdy chodzi o zagadnienia związane z transkulturowością, wymianą kulturową czy importem, co *de facto* sprowadza się najczęściej do pytania: skąd pochodziły (czyli w jakim państwie wyprodukowano) programy telewizyjne emitowane na danym obszarze<sup>38</sup>. Z jednej strony, taki nacisk na kwestie związane z państwem jako ważnym graczem rynku medialnego (zarówno w odniesieniu do komunikatu „przychodzącego” – eksportowanego, jak i obszaru „przyjmującego”, czyli importera) jest zgodny z dominującą w badaniach nad telewizją perspektywą systemów medialnych, które wyróżnia się w kluczu politologicznym przez analizę właściwych danemu państwu regulacji oraz relacji pomiędzy sferą mediów i polityki<sup>39</sup>. Z drugiej zaś strony, uznanie tego paradygmatu za podstawowy wikła badania nad mediami w „metodologiczny nacjonalizm”<sup>40</sup>, który – jak proponują niektórzy badacze – należy porzucić na rzecz poszukiwania odmiennych płaszczyzn porównań związanych z religią, płcią czy innymi wyznacznikami tożsamości kulturowych<sup>41</sup>.

Stanowisko pośrednie przyjęli Sabina Mihelj i Simon Huxtable w swej znakomitej monografii poświęconej socjalistycznej telewizji – w perspektywie porównawczej uwzględniającej ZSRR, Polskę, Rumunię, Jugosławię i NRD<sup>42</sup>. Przedmiotem zainteresowania badaczy były wszystkie formy telewizyjne, które podzielili, w niezbyt może fortunny sposób, na pięć kategorii gatunkowych: informacyjno-propagandowe, edukacyjne, rozrywkowe, kulturalne (przy czym filmy i seriale zaliczyli – obok widowisk sportowych i teleturniejów – do grupy *entertainment*) oraz pozostałe. Autorzy zrealizowali ów ambitny cel, posłużysz się różnymi metodami: kwerendą archiwalno-prasową, analizą wybranych programów, wspomnieniami widzów (161 osób), wreszcie – interesującą nas w tym miejscu ilościową analizą ramówek. W tym aspekcie Mihelj i Huxtable wykonali trojakié działania: ustalili listę wszystkich seriali nadawanych we wspomnianych pięciu krajach, przyjrzeni się ramówkom z dni obfitujących w niecodzienne wydarzenia polityczne<sup>43</sup> oraz przygotowali bazę danych opartą na próbce – pobranej w pięcioletnich interwałach, począwszy od 1960 r. – repertuarów telewizji z tych państw. Uwaga autorów skupiła się na świętach 1 maja i 31 grudnia (wybór taki wprowadził dodatkową płaszczyznę komparatystyczną związaną ze świętem państwowym i rodzinno-towarzyskim), dla których kontekstem były ramówki „zwykłe” z pierwszego pełnego październikowego tygodnia w latach: 1960, 1965, 1970, 1975, 1980, 1985 i 1990. Praca Mihelj i Huxtable’a zachęca do powiedzenia „sprawdzam!” i poszerzenia ich rozpoznania o studia dotyczące innych świąt.

## Repertuary telewizyjne: ramówka zwykła i niecodzienna – przypadek Bożego Narodzenia

Posiłkując się intuicją Frances Bonner, która oddzieliła zwyczajną telewizję codzienną (*ordinary television*) od telewizyjnego programu specjalnego (*special television*), podobnie jak Mihelj i Huxtable, przyjęliśmy założenie, że telewizja w czasie dni świątecznych w zasadniczy sposób różniła się od emitowanej w dni „zwykłe”<sup>44</sup>. Analizujemy więc ramówkę Telewizji Polskiej w latach 1960-1989 ze szczególnym uwzględnieniem różnic między emisjami w dni powszednie, weekendy i święta Bożego Narodzenia. Istotna modyfikacja dotyczy zakresu dociekań – w naszej bazie danych wzięliśmy pod uwagę wyłącznie filmy i seriale. Podobnie jak Mihelj i Huxtable, dla celów kontekstowych pobraliśmy próbkę *ordinary television* czasu PRL. Znalazły się w niej wszystkie filmy i seriale, które były pokazywane w ciągu trzech tygodni różnych okresów roku (18-24 lutego, 2-8 czerwca i 18-24 listopada) w latach 1961, 1966, 1971, 1976, 1981, 1986 – a zatem: 21 dni z każdego roku, 42 dni w ciągu dekady, łącznie 126 dni, w tym 36 dni weekendowych (wprawdzie w PRL wolne soboty wprowadzano stopniowo dopiero w połowie lat 70., jednak ramówki soboty roboczej i wolnej nie różniły się od siebie w sposób znaczący; dla uproszczenia za dni powszednie uznajemy okres od poniedziałku do piątku). Wyboru konkretnych dat dokonaliśmy arbitralnie – ważne było jednak, by wyselekcjonowane tygodnie nie przypadły na okres jakiegokolwiek świąt, ferii czy wakacji.

Próbka ta umożliwia porównania z danymi dotyczącymi wszystkich 90 bożonarodzeniowych dni (łącznie z Wigilią) z okresu 1960-1989. Przygotowana przez nas baza uwzględnia filmy i seriale także z ośrodków regionalnych (w końcu lat 50. i na początku lat 60. ramówki w ośrodkach regionalnych nieco się różniły) oraz obu kanałów (TVP 2 zaczęła nadawać w październiku 1970 r., początkowo przez pięć dni w tygodniu, od 1974 r. przez cały tydzień). Baza została sporządzona na podstawie repertuarów zamieszczonych w czasopiśmie w całości poświęconych tematyce radiowo-telewizyjnej: „Radio i Telewizja” (1960-1981) oraz „Antena” (1981-1989). Wyjątkiem jest rok 1981 – Boże Narodzenie przypadło na pierwsze dni stanu wojennego, kiedy zawieszono wydawanie „Anteny”; w tym przypadku dane zacierpnaliśmy z „Trybuny Ludu” (jednej z nielicznych gazet codziennych, których publikacja była dozwolona).

Dane z dni powszednich i weekendów dotyczą próbek z lat 1961, 1966, 1971, 1976, 1981, 1986 i tygodni 18-24 lutego, 2-8 czerwca, 18-24 listopada. Informacje w nawiasach odnoszą się do seriali.		Procentowy udział tytułów z krajów kapitalistycznych	Procentowy udział tytułów z Polski	Procentowy udział tytułów z krajów socjalistycznych	Niezidentyfikowane
Lata 60. – dni powszednie		42,9 (62,5)	7,1 (6,3)	32,1 (6,3)	17,9 (24,9)
Lata 60. – weekendy		65,7 (63,6)	5,7 (9,1)	14,3 (0)	14,3 (27,3)
<b>Lata 60. – święta Bożego Narodzenia</b>		<b>57,4 (50)</b>	<b>13,9 (20)</b>	<b>18</b>	<b>10,7 (30)</b>
Lata 70. – dni powszednie		36,7 (39,2)	21,5 (27,5)	34,2 (21,6)	7,6 (11,7)
Lata 70. – weekendy		40,8 (31,6)	12,2 (21,1)	34,7 (26,3)	12,3 (21)
<b>Lata 70. – święta Bożego Narodzenia</b>		<b>45,8 (43,2)</b>	<b>25,7 (37,8)</b>	<b>28,5 (18,9)</b>	<b>1,7</b>
Lata 80. – dni powszednie		36,1 (37)	18,1 (22,2)	37,3 (31,5)	8,5 (9,3)
Lata 80. – weekendy		62 (62,1)	23,9 (25,9)	7 (3,4)	7,1 (8,6)
<b>Lata 80. – święta Bożego Narodzenia</b>		<b>54,2 (55,9)</b>	<b>30,1 (32,4)</b>	<b>11,8 (8,8)</b>	<b>3,9 (2,9)</b>
<b>RAZEM</b>	dni powszednie	37,4 (41,3)	17,9 (22,3)	35,3 (24)	9,4 (12,4)
	weekendy	56,1 (55,7)	16,1 (22,7)	17,4 (8)	10,4 (13,6)
	<b>dni świąteczne</b>	<b>51,8 (49,5)</b>	<b>24 (31,9)</b>	<b>20 (11)</b>	<b>4,2 (7,6)</b>

Tabela 4. Procentowy udział krajów kapitalistycznych i niekapitalistycznych w produkcji filmów i seriali pokazywanych w Telewizji Polskiej w okresie 1960-1989 we wszystkie święta Bożego Narodzenia oraz w próbie dni powszednich i weekendowych

W latach 1960-1989 podczas całego okresu Bożego Narodzenia (wraz z Wigilią) każdego dnia emitowano najczęściej cztery bądź pięć filmów, a zatem znacznie więcej, niż wynosiło całotygodniowe „zapotrzebowanie” ramówki poza świętami. Dane te różnią się jednak w odniesieniu do kolejnych dekad. Dla przykładu w ramówkach badanych tygodni listopadowych pokazano w sumie zaledwie 39 filmów i 60 seriali. W 1961 r. między 18 a 24 listopada wyemitowano 3 filmy i 4 seriele<sup>45</sup>. Pięć lat później – 3 filmy i 7 seriali. W 1971 r.: 7 filmów i 10 seriali; w 1976 r.: 14 filmów i 10 seriali; w 1981 r.: 4 filmy i 6 seriali, w 1986 r.: 8 filmów i 23 seriele. Da się tu zaobserwować tendencję wzrostową (szczególnie dynamiczną między latami 60. i 70., co jest w dużej mierze efektem uruchomienia Programu 2., z załamaniem w 1981 r. /stan wojenny<sup>46</sup>/ i odbiciem pięć lat później).

Liczby te pokazują ważną prawidłowość: obecność filmów czy seriali w ramówce powszedniego programu wcale nie była normą. Wielokrotnie zdarzało się, że danego dnia nie emitowano ani jednej pozycji tego rodzaju. Weekendy odznaczały się zwiększoną liczbą filmów i seriali, co zbliża je charakterem do dnia świątecznego, choć w Boże Narodzenie udział filmów i seriali w ramówce był jeszcze większy.

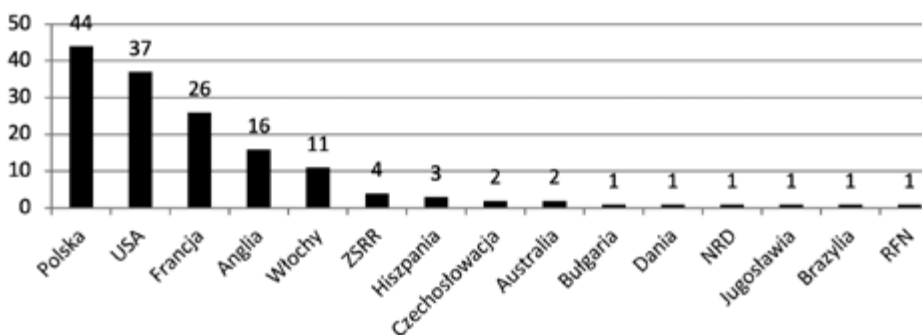
Druga różnica pomiędzy ramówką świąteczną i codzienną była związana z relacją filmów do seriali. W okresie świątecznym stosunek ten wynosił niemal 4:1 (w przypadku dnia powszedniego sytuacja wyglądała odwrotnie). Dlaczego w weekendy i dni świąteczne filmy tak bardzo dominują nad popularnymi serialami? Odpowiedź leży w statusie serialu, który zakłada kontynuację i powtarzalność, należy więc raczej do sfery telewizji „zwykłej” niż „specjalnej”. Nawet gdy pojedyncze odcinki goszczą w ramówce odświeżonej, pozostałe wykraczają poza ten czas – powszednieją. Z tego względu tylko od czasu do czasu jakiś odcinek serialu pokazywano w okresie świąt Bożego Narodzenia – zazwyczaj wówczas, kiedy premierę miały nowe tytuły, ze specjalną oprawą wokół pierwszych odcinków. Tak było w przypadku *Kapitana Sowy na tropie* (Telewizja Polska, 1965-1966), *W pustyni i w puszczy* (Telewizja Polska, 1974-1975) czy dwóch seriali historycznych: *Królowa Bona* (Telewizja Polska, 1980-1982) i *Królewskie sny* (Telewizja Polska, 1988)<sup>47</sup>.

Do najciekawszych wniosków z analizy ramówki codziennej prowadzi zestawienie programu powszedniego i weekendowego; jest między nimi spora różnica w doborze filmów i seriali ze względu na kraje produkcji. W dni powszednie spośród tytułów zagranicznych zdecydowanie najliczniejsze są pozycje radzieckie (33 tytuły), tę liczbę przewyższają jednak produkcje rodzime (34 pozycje). Co więcej, jeśli podzieli się kraje według kryterium geopolitycznego na dwa obozy – kapitalistyczny i socjalistyczny (z wyodrębnioną Polską) – okaże się, że są one względem siebie niemal symetryczne, co zresztą odpowiada projektowanej polityce tworzenia ramówki. W dni powszednie wyemitowano 71 filmów i seriali z krajów kapitalistycznych, a kraje socjalistyczne dostarczyły 67 pozycji (co stanowi 37,4 proc. udziału produkcji z krajów kapitalistycznych i 35,3 proc. z krajów socjalistycznych). Natomiast w ramówce weekendowej sytuacja się zmienia i o żadnej równowadze nie może być już mowy. Wtedy zdecydowanie dominują pozycje amerykańskie (26) wraz z brytyjskimi (23). Z tymi filmami mogła w weekendy rywalizować jedynie produkcja polska (25), zaś obecność na ekranach tytułów z ZSRR (11), Czechosłowacji (6) czy NRD (5) jest wręcz marginalna. Przewagę produkcji z krajów kapitalistycznych w ramówce weekendowej widać jeszcze lepiej, gdy się je zsumuje i porówna z ofertą z krajów socjalistycznych. Udział pozycji z Zachodu wzrasta wtedy o 20 punktów procentowych względem ich występowania w dni powszednie i niemal o tyle samo spada udział filmów i seriali z krajów socjalistycznych. Wniosek ten musi jednak ulec zniuansowaniu z racji podziału na dekady; co ciekawe – więcej produkcji z krajów kapitalistycznych emitowano w Telewizji Polskiej „za Gomułki” niż „za Gierka”<sup>48</sup>.

Program bożonarodzeniowy natomiast pod wieloma względami przypominał ten znany z weekendu – szczególnie pod względem stosunku liczby fil-

mów z krajów kapitalistycznych do socjalistycznych i obecności w ramówce dzieł amerykańskich. Tych ostatnich było bowiem w dniach świątecznych zdecydowanie najwięcej. W sumie wyemitowano aż 91 filmów ze Stanów Zjednoczonych. Na drugim miejscu była kinematografia polska (80), a na trzecim – Związek Radziecki (52). Opis ten dotyczy wszystkich produkcji filmowych i serialowych oferowanych w okresie bożonarodzeniowym na przestrzeni trzydziestu lat. Analiza danych ujawnia więcej, gdy prowadzona jest z zastosowaniem „szkła powiększającego”, w tym wypadku w podziale na kolejne dekady (zob. Tabela 4). Wykazała ona silniejszą „westernizację” telewizji „za Gomułki” niż „za Gierka” i „za Jaruzelskiego” (także w odniesieniu do dni powszednich oraz weekendów<sup>49</sup>).

Interesujące jest zestawienie łączące liczbę filmów i seriali. W ramówce codziennej produkcje polskie zajmowały ok. 17 proc. czasu antenowego rezerwowanego dla filmów i seriali, tymczasem w Boże Narodzenie więcej – ok. 24 proc. Spośród propozycji zagranicznych świąteczną ramówkę zdominowały produkcje amerykańskie (104), które wraz z tymi z innych krajów kapitalistycznych wypełniły aż połowę czasu antenowego przeznaczonego na tego typu pozycje (51,8 proc.). Jeszcze wyższy udział w ramówce miały produkcje z krajów kapitalistycznych w oknie programowym rozpoczynającym się po *Dzienniku Telewizyjnym*. Tytuły z krajów socjalistycznych są w tym czasie niemal nieobecne, zajmują bowiem zaledwie 6 proc. tej części ramówki przy 65 proc. z krajów kapitalistycznych i 29 proc. z Polski. Dysproporcja między produkcjami socjalistycznymi i kapitalistycznymi jest dobrze widoczna w *prime time’ie* wigilijnym. W tym szczególnym, najbardziej uroczystym czasie świąt przez trzy dekady wyemitowano w telewizji tylko jedną pozycję z bloku wschodniego – odcinek czechosłowackiego *Szpitalu na peryferiach* (*Nemocnice na kraji města*, Československá Televize, 1977-1981). Polskie produkcje zdominowały okno o godz. 20 we wszystkie bożonarodzeniowe dni (zob. Wykres 1). W odniesieniu do tytułów z USA warto zaznaczyć, że spośród 37 tytułów pokazywanych w całym analizowanym okresie zaledwie jeden był serialem – *Doktor Kildare* (*Dr. Kildare*, MGM Television, 1961-1966) wyemitowany w drugi dzień świąt w 1963 r.



Wykres 1. Liczba filmów i seriali emitowanych w prime-time'ie w dniach 24-26 grudnia w latach 1960-1989 (łącznie) z podziałem na kraje produkcji (n=151)



*Szpital na peryferiach* (Československá Televize, 1977–1981)



*Królowa Bona* (Telewizja Polska, 1980–1982)

Późne okno programowe w Wigilię kolidowało z tradycyjną pasterką, dla wielu katolików stanowiącą centralny punkt Bożego Narodzenia. Biorąc pod uwagę stosunek peerelowskiej władzy do Kościoła Katolickiego – owszem, nieco ewoluujący w ciągu ostatnich trzech dekad PRL, ale nieustannie niechętny wobec samej instytucji oraz publicznego demonstrowania wiary – można by przypuszczać, że telewizja celowo emitowała najciekawsze filmy w Wigilię akurat o tej porze, aby odciągnąć wiernych od kościoła. Czy te przypuszczenia są słuszne? Jest to co najmniej wątpliwe: analiza ramówek telewizyjnych nie potwierdziła hipotezy o celowym kształtowaniu programu tak, by skłonić widzów do rezygnacji z pasterki. Przede wszystkim tylko dziewięć razy wieczorny film kończył się po północy. Ponadto filmy pokazywane tak późno w Wigilię trudno zaliczyć do szczególnie oczekiwanych. Nie było wśród nich produkcji z gwiazdorską obsadą – wyjątkiem był film *Nad złotym jeziorem* (*On Golden Pond*, reż. Mark Rydell, 1981; emisja w 1987) z Katharine Hepburn, Henrym Fondą i Jane Fondą. Bardziej prawdopodobna wydaje się hipoteza, że ramówkę mającą odciągnąć wiernych od uczestnictwa we mszy wprowadzano w przedpołudniowy czas niedzieli i świąt. W ten sposób, jak komentują Mihelj i Huxtable, *zderzały się ze sobą świecki porządek czasu, ucieleśniony w ramówce telewizyjnej, oraz religijny porządek czasowy, zwykle egzekwowany przez władzę rodzicielską*<sup>50</sup>.

Powyższa uwaga pokazuje, że czysto ilościowe zestawienia – ukierunkowane na ustalenie „co, kiedy i jak często” – w analizie repertuarowej mogą i powinny być uzupełniane przez ustalenia jakościowe, szukające odpowiedzi na pytania kauzalne lub teleologiczne (np. w jakim celu ramówkę kształtowano w taki, a nie inny sposób). Ponownie, stawiane są one często w wyniku zastosowania oglądu komparatystycznego, który w omówionym przykładzie zyskał formułę macierzową, obejmującą trzy kryteria odnoszące się do czasu emisji (dekady lat 60., 70. i 80.; dni – powszednie, weekendowe i świąteczne; pory dnia – ze szczególnym uwzględnieniem ramówki przedpołudniowej oraz wieczornego *prime-time*), a ponadto dwa kryteria wynikające z właściwości komunikatów (metraż – pełnometrażowe filmy *versus* seriale telewizyjne; kraj produkcji – z bloku socjalistycznego bądź z krajów kapitalistycznych)<sup>51</sup>. Trzeba przy tym zaznaczyć, że same tylko ramówki mówią nam więcej o polityce repertuarowej (jej pogłębiona analiza wymagałaby oczywiście sięgnięcia także do dokumentów archiwalnych) niż o praktykach oglądania. Chcąc uzyskać wgląd w obyczaje historycznej widowni telewizyjnej, należałoby w pierwszej kolejności odwołać się do badań OBOP-u, a także wykorzystać historie mówione; próby takie są już podejmowane<sup>52</sup>.

## Zakończenie

Projekt badań opartych na repertuarowej bazie danych może przynieść wyniki banalne (przy czym, jak wiadomo z nauk ścisłych i przyrodniczych, wynik zerowy także jest wynikiem) lub odkrywcze. W zaprezentowanych mikrostudiach to, co wydaje się oczywiste, również przeplata się z tym, co – naszym zdaniem – oryginalne. Ocena wartości wyników wiąże się z oszacowaniem, na ile obserwacje wynikające z dużego zespołu danych mogły być osiągnięte w inny, mniej czasochłonny sposób – co ilustrujemy na przykładzie naszych dwóch wcześniejszych studiów.



Przykładowo wyniki tej części badań repertuarów Krakowa z lat stalinowskich, które pokazały, że w Nowej Hucie w zasadzie nie wyświetlano filmów zachodnich, można było uzyskać, zapoznając się z aktami zdeponowanymi w zespole archiwalnym Apollo-Film w krakowskim Archiwum Narodowym. Natomiast ustalenie, że kompletnie dziś zapomniany austriacki film *Zakazane melodie* (*Die Verlorene Melodie*, reż. Eduard von Borsody, 1952) znalazł się wśród najpopularniejszych filmów w Krakowie w tamtym okresie (prawdopodobnie z uwagi na jazzową ścieżkę dźwiękową), wymagało już obliczeń, których bez bazy danych nie udało się przeprowadzić<sup>53</sup>. Kolejny przykład: porównując te same dane repertuarowe z analogicznymi danymi z Magdeburga (z tego samego okresu), konstatację, że zestaw pokazywanych filmów był inny, można było sformułować na podstawie danych dotyczących importu<sup>54</sup>; ale bez zagregowania znacznej liczby danych repertuarowych nie dałoby się potwierdzić rozpoznania, że w obu miastach strategie rozpowszechniania filmów różniły się od siebie (w skrócie: w Krakowie istniały kina, które pokazywały niemal wyłącznie filmy z ZSRR, oraz takie, w których repertuarze znajdowało się wyraźnie więcej filmów z Zachodu, natomiast w Magdeburgu proporcje między filmami z bloku wschodniego oraz zachodniego były w każdym kinie bardzo podobne). Z kolei w artykule o repertuarach z okresu stanu wojennego do stwierdzenia, że 13 maja 1982 r. wyemitowano *Swobodnego jeźdźca* (*Easy Rider*, reż. Dennis Hopper, 1969), nie potrzeba bazy danych – wystarczyłaby prosta kwerenda prasowa (niekoniecznie nawet skupiona na programie telewizyjnym)<sup>55</sup>. Baza danych umożliwiła natomiast ustalenie, że wprawdzie w okresie stanu wojennego TVP wyemitowała niemal tyle samo filmów francuskich i hollywoodzkich, ale ponad połowę produkcji z USA stanowiły te sprzed zakończenia II wojny światowej, francuskie filmy były zaś nowszej produkcji.

Kryteria porządkujące dane wprowadza się w zależności od potrzeb, czyli pytań badawczych – to elementarz każdego działania analitycznego. Oczywiście, często bywa tak, że dopiero w toku formułowania odpowiedzi na pytanie X jako bardziej interesujące objawia się pytanie Y. Wniosek, jaki płynie z tej obserwacji, jest szczególnie ważny dla badaczy pragnących zmierzyć się z analizą repertuarową – przygotowując bazę danych, po pierwsze warto zadbać nie tylko o jakość danych (czasem jeden znak diakrytyczny czyni różnicę), ale też o dostateczną liczbę rekordów. Przykładowo, gdyby w badaniu repertuarów kin z 1959 r. ograniczono się do odnotowania tylko filmów Bergmana bądź do spisania seansów jedynie w kinach premierowych, nie mielibyśmy możliwości sprawdzić, na ile specyficzny był obieg tych filmów na tle całej oferty kinowej. Po drugie, warto wprowadzać dodatkowe atrybuty porządkujące (w praktyce: kolumny), które na dalszym etapie pozwolą unaocznic relacje pomiędzy rekordami. Gdyby w zbiorze danych z bazy telewizyjnej nie znalazły się informacje dotyczące kraju produkcji, nie moglibyśmy ich agregować do zbiorów „kraje kapitalistyczne” i „kraje socjalistyczne”.

Naturalnie baza danych może zostać „przepełniona” i zawierać rekordy, które ostatecznie nie zostaną użyte w badaniu lub nie przyniosą istotnych rezultatów. Nic więc dziwnego, że w toku dyskusji nad ujednoczonym formatem, który mógłby być przydatny do globalnych badań porównawczych prowadzo-

nych w sposób podobny do modelu ECA, jeden z punktów spornych dotyczył poziomu szczegółowości pożądaných danych. Oczywiście były atrybuty takie jak „metraż” i „kraj produkcji”; bardziej problematyczne okazały się określniki „gatunków” i „cenzury”; wątpliwości wzbudził także postulat dotyczący danych o aktorach (ilu na film?). Ostatecznie przyjęto dość rozbudowany wzornik danych, który w najbliższych latach może przyczynić się do poszerzenia wiedzy o cyrkulacji filmów w różnych okresach i miejscach świata<sup>56</sup>. Czy faktycznie tak się stanie, czy też inicjatywa okaże się kolejną ślepą uliczką badań filmo- i medionawczych – czas pokaże.

<sup>1</sup> Ciekawym przykładem są badania Andrzeja Dębskiego nad repertuarami kin krakowskich w czasie II wojny światowej, które po części opierają się na wcześniejszej pracy (J. Toeplitz, J. Semilski, *Owoc zakazany*, Kraków 1982), ale wprowadzają do niej istotne korekty, także w zakresie bazy źródłowej (A. Dębski, *Raz jeszcze o repertuarach kin dla Polaków w okupowanym Krakowie*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 161-183. Zob. także porównawcze studium: C. Pafort-Overduin i in., *Cinema-going in German-occupied Territory in the Second World War: The Impact of Film Market Regulations on Supply and Demand in Brno, Brussels, Krakow and The Hague*, w: *The Palgrave Handbook of Comparative New Cinema Histories*, red. D. Treveri Gennari, L. Van de Vijver, P. Ercole, Palgrave Macmillan, Cham 2024.

<sup>2</sup> Przygotowanie bazy obejmującej dzienny repertuar z całego roku w odniesieniu do miasta z dziesięcioma kinami bądź jednego kanału telewizyjnego szacujemy na dwa miesiące pełnoetatowego zatrudnienia jednej osoby. W realiach uczelni wyższych projekty tego rodzaju wymagają *de facto* zewnętrznego finansowania grantowego (kto wie, być może zadania z zakresu gromadzenia danych repertuarowych dla celów badawczych powinny zostać wprowadzone do planów tych instytucji zajmujących się badaniami kultury filmowej, które nie są obarczone obowiązkami dydaktycznymi). Zarazem właśnie ze względu na te ograniczenia trwają prace nad automatycznymi modelami „wczytywania” danych za pomocą narzędzi AI; zob. M. Hagener, D. Roig-Sanz, *Digital Film Historiography: Challenges of and Interdisciplinarity*, „Journal of Cultural Analytics” 2024, t. 9, nr 4.

<sup>3</sup> WUSA: <https://americantvdatabase.fandom.com/>; <https://www.tvtango.com/listings>. W Wielkiej Brytanii: <https://tvrdb.com> oraz <https://tvrdb.com/listings>. W Niemczech:

<http://retro-media-tv.de/tvp>. W Polsce: <https://staratelewizja.fandom.com/pl/wiki>.

<sup>4</sup> D. Biltereyst, P. Meers, *New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures*, „Alphaville. Journal of Film and Screen Media” 2016, nr 11, s. 13-32.

<sup>5</sup> Przypuszczalnie pierwszym badaczem, który w tytule pracy o kulturze filmowej użył zwrotu „historia ludowa” (*people's history*), był Jeff Klenotic (J. Klenotic, *Roll the Credits: Gender, Geography, and the People's History of Cinema*, w: *The Routledge Companion to New Cinema History*, red. D. Biltereyst, R. Maltby, P. Meers, Routledge, New York 2019, s. 202-216). Zob. także „historię mówioną” kina brytyjskiego, napisaną z perspektywy widzów (M. Stokes, M. Jones, E. Pett, *Cinema Memories: A People's History of Cinema-going in 1960s Britain*, BFI, London 2023).

<sup>6</sup> R. Maltby, *On the Prospect of Writing Cinema History from Below*, „TMG: Journal for Media History” 2016, t. 9, nr 2, s. 74-96.

<sup>7</sup> M. Pabis-Orzeszyna, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020. O Nowej Historii Kina traktuje zwłaszcza część druga monografii będąca zmienioną wersją dwóch artykułów opublikowanych przez Pabisia-Orzeszynę w magazynie „Ekrany” (2014, nr 1 i 2013, nr 6).

<sup>8</sup> Przesłanka do takiego wniosku jest proste zestawienie liczbowe: o ile na przykład Robert C. Allen pojawia się na kartach książki Pabisia-Orzeszyny 81 razy (analogicznie: Douglas Gomery – 58, a Richard Maltby – 38 razy), o tyle Sedgwick – tylko 10 razy, Garnrcarz zaś jest „wielkim nieobecny”.

<sup>9</sup> J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*, University of Exeter Press, Exeter 2000.

<sup>10</sup> K. Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-34*, BFI,

- London 1986; T. Elsaesser, *Kunst und Krise: Die Ufa in den 20er Jahren*, w: *Das Ufa-Buch*, red. H.-M. Bock, M. Töteberg, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1992, s. 103.
- <sup>11</sup> J. Garncarz, *Hollywood w Niemczech. Rola amerykańskich filmów w Niemczech w latach 1925-1990*, w: *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 47-90. (Tłumaczenie artykułu z 1994 r.).
- <sup>12</sup> J. Garncarz, *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896-1939*, tłum. A. Dębski, Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2022.
- <sup>13</sup> J. Garncarz, *O powstawaniu kin w Niemczech w latach 1896-1914*, tłum. T. Gabiś, w: *KINtop: Antologia wczesnego kina*, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2016, s. 211-231. (Tłumaczenie artykułu z 2002 r.).
- <sup>14</sup> W pracy poświęconej regionalnym preferencjom filmowym w niemieckiej części Górnego Śląska okresu przełomu dźwiękowego, opierającej się na porównaniu wyników z ankiety lokalnej gazety z ogólnoniemieckimi danymi z pism branżowych, Garncarz uznał, że upodobanie widzów górnośląskiej do filmów o tragicznej wymowie i tematyce katastroficznej można wyjaśnić, z jednej strony, burzliwą historią regionu, z drugiej zaś silnie rozpowszechnionym katolicyzmem jako religią rzekomo bardziej „tragiczną” niż protestantyzm (nie dostrzegł, zdaje się, wyjaśnienia najbardziej oczywistego, a mianowicie związanego z górnictwem jako profesją szczególnie narażoną na katastrofy). Zob. J. Garncarz, *Radosny nastrój i szczypta tragizmu. Kulturowa specyfika regionalnych preferencji filmowych w niemieckiej części Górnego Śląska około 1930 roku*, tłum. P. Pieńkowska-Wiederkehr, w: *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 58-76.
- <sup>15</sup> W języku polskim zob. J. Sedgwick, C. Pafort-Overduin, *Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych. Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, tłum. A. Cybulski, M. Rawska, w: *Filmowa Europa*, dz. cyt.
- <sup>16</sup> Owoce tej współpracy zaprezentowano w zbiorze: *Towards a Comparative Economic History of Cinema, 1930-1970*, red. J. Sedgwick, Springer, Cham 2022.
- <sup>17</sup> J. Sedgwick, *From POPSTAT to RelPOP: A Methodological Journey in Investigating Comparative Film Popularity*, „TMG: Journal of Media History” 2020, t. 23, nr 1-2, s. 1-9.
- <sup>18</sup> <https://homernetwork.org/homer-projects>.
- <sup>19</sup> <https://data.cinemabelgica.be/film>.
- <sup>20</sup> <https://cinematicbrno.phil.muni.cz/film>.
- <sup>21</sup> A. Dębski, *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919-1945*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2019.
- <sup>22</sup> Projekt „Chodzenie do kina w Polsce pod okupacją niemiecką. Programowanie kin i preferencje filmowe wieloetnicznych publiczności miejskich podczas drugiej wojny światowej na przykładzie Krakowa, Warszawy i Lwowa” finansowany przez Narodowe Centrum Nauki.
- <sup>23</sup> Projekt „Cinema Culture in Warsaw (1895/6-1939): A Transnational Perspective” był finansowany przez Deutsche Forschungsgemeinschaft.
- <sup>24</sup> W. Świdziński, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015; M. Bator, *Życie filmowe w województwie kieleckim do 1939 roku*, Wydawnictwo UJK w Kielcach, Kielce 2013.
- <sup>25</sup> K. Jajko, *Mała destabilizacja. Repertuar polskich kin w 1968 roku*, w: *Rok 1968. Kultura, sztuka, polityka*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, J. Szczutkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2019.
- <sup>26</sup> K. Klejsa, J. Sedgwick, „It Seems to Me that the Most Popular Films in the West Are Very Harmful to Us”: *Film Popularity in Poland During the Years of „High Stalinisation”*, w: *Towards A Comparative... dz. cyt.*, s. 307-338.
- <sup>27</sup> K. Lotze, K. Klejsa, „Our Job is to Pull Audience to Soviet Films with All Means Necessary”. *State-Monopolised Film Distribution and Patterns of Film Exhibition in Two Eastern Bloc Cities in the Stalinist Period: A Comparative Case Study of Cracow (Poland) and Magdeburg (East Germany)*, w: *The Palgrave Handbook... dz. cyt.*, s. 195-220.
- <sup>28</sup> Zob. K. Klejsa, J. Grzechowiak, E. Sowiński, *Rozpowszechnianie filmów w PRL w latach 1956-1989*, Łódź 2024 (w druku). Zebrane w tomie materiały wskazują, że wnioski sformułowane na podstawie samych tylko danych repertuarowych z okresu Polski Ludowej powinny być czynione ostrożnie, przy uwzględnieniu większej liczby czynników kontekstowych, np. wiedzy o okolicznościowych przeglądach, które determinowały repertuar (listopad jako tradycyjny

- miesiąc Dni Filmu Radzieckiego), oraz kategoriach kin (filmy z krajów bloku sowieckiego częściej pokazywano w kinach niższej kategorii).
- <sup>29</sup> Do tej grupy zaliczają się też lata: 1947, 1948, 1957, 1958, 1960, 1961, 1966 i 1989. Zob. baza danych zagranicznych premier kinowych w Polsce Ludowej: ogladane.wp.r.uni.lodz.pl.
- <sup>30</sup> Dane z pominięciem kin oświatowych, instryktażowych i szkolnych. Do bazy włączono natomiast (nieliczne) filmy pełnometrażowe pokazywane w łódzkim kinie Dworcowym oraz krakowskim kinie Aktualności – choć grały one przede wszystkim tytuły krótkometrażowe.
- <sup>31</sup> Podano dane odnoszące się do filmów z co najmniej dwoma dniami wyświetlania, tj. z pominięciem pokazów specjalnych.
- <sup>32</sup> W wypadku niektórych filmów uznawanych przez CWF za szczególnie „chodliwe” wytwarzano większą liczbę kopii, które podróżowały po kraju ze stołecznej centrali. Wyjątek stanowiły filmy tzw. puli specjalnej (dla Dyskusyjnych Klubów Filmowych oraz – później – kin studyjnych). Zazwyczaj miały one jedynie dwie kopie na cały kraj. Wszystkie te dane odnoszą się do kopii 35 mm – kina wąskotaśmowe, zlokalizowane głównie na wsiach, miały *de facto* inny repertuar.
- <sup>33</sup> Z uwagi na wzmiankowaną już specyfikę repertuaru centralnego (tj. filmów w dyspozycji CWF) w 1959 r. dane te nie powinny być w żadnym razie być „rozciągane” na inne lata PRL, ale mogą stanowić cenny materiał dla potencjalnej analizy prowadzonej w drugim trybie komparatystycznym, tj. w odniesieniu do innego okresu.
- <sup>34</sup> Wątki dotyczące filmów Bergmana pojawiają się w: K. Klejsa, *The Castaway of the Post-Thaw Tide: The 1959/1960 „Bergman Season” in the People’s Republic of Poland*, w: *Ingmar Bergman Out of Focus: International Reception and Canonisation of an Auteur*, red. J. Van Belle, F. Ramos Arenas, M. Paz Peirano, Berghahn, Oxford – New York 2024 (w druku). Rozdział ów zawiera także analizę sposobu selekcji filmów szwedzkich do importu oraz obszerną analizę recepcji krytycznej filmów Bergmana z polskiej prasy lat 1959 i 1960.
- <sup>35</sup> Adria i Gdynia były *de facto* tym samym „kinem dobrych filmów” (które zainicjowało działalność w Adrii w 1959 r., a w kolejnym przeniosło się do Gdyni), kierowanym przez Janusza Bujacza przy wsparciu prof. Bolesława W. Lewickiego.
- <sup>36</sup> Przykładowo: C. Dittmar, *GDR Television in Competition with West German Programming*, „Historical Journal of Film, Radio, and Television” 2004, t. 24, nr 3, s. 327-343; teź, *Feindliches Fernsehen: Das DDR-Fernsehen und seine Strategien im Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen*, Transcript, Bielefeld 2010; M. Schubert, H.-J. Stiehler, *Program Structure Analysis of East German Television, 1968-1974*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2004, nr 3; C. Classen, *Bilder der Vergangenheit: Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965*, Böhlau, Köln – Weimar – Wien 1999.
- <sup>37</sup> S. Szostak, S. Mihelj, *Coming to Terms with Communist Propaganda: Post-Communism, Memory and Generation*, „European Journal of Cultural Studies” 2017, t. 20, nr 3, s. 324-340; I. Reifová, *A Study in the History of Meaning-Making: Watching Socialist Television Serials in the Former Czechoslovakia*, „European Journal of Communication” 2015, t. 30, nr 1, s. 79-94; V. Pehe, *Retro Reappropriations: Responses to The Thirty Cases of Major Zeman in the Czech Republic*, „VIEW. Journal of European Television History and Culture” 2014, t. 3, nr 5, s. 100-107; A. Lepp, M. Pantti, *Window to the West: Memories of Watching Finnish Television in Estonia During the Soviet Period*, „VIEW Journal of European Television History and Culture” 2013, t. 2, nr 3, s. 77-87.
- <sup>38</sup> Zob. wcześniejszy artykuł oparty na danych repertuarowych polskiej telewizji okresu PRL: M. Piepiórka, *Nie tylko „Teleranek”. (Nie)obecność filmów zagranicznych w Telewizji Polskiej w stanie wojennym*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 71-90.
- <sup>39</sup> Modelowym przykładem takiego profilowania refleksji nad telewizją jest wpływowa monografia: D. C. Hallin, P. Mancini, *Systemy medialne. Trzy modele mediów i polityki w ujęciu porównawczym*, tłum. M. Lorek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010 (wydanie oryginalne: 2004).
- <sup>40</sup> S. Livingstone, *Challenges to Comparative Research in a Globalizing Media Landscape*, w: *Handbook of Comparative Communication Research*, red. F. Esser, T. Hanitzsch, Routledge, New York 2012, s. 415-429.
- <sup>41</sup> A. Hepp, N. Couldry, *What Should Comparative Media Research be Comparing? Towards a Transcultural Approach to „Media Cultures”*, w: *Internationalizing Media Studies*, red. D. Kishan Thussu, Routledge, London 2009.
- <sup>42</sup> S. Mihelj, S. Huxtable, *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist*

- Television*, Cambridge University Press, Cambridge 2018. Zasadniczy zamysł polegał na odejściu od koncepcji systemu medialnego ku szerszemu pojęciu kultur medialnych (*media cultures*), wyróżnianych podług czterech kryteriów głównych (infrastruktura, relacja z władzą danego państwa, usytuowanie w ramach układu centrum-peryferie oraz w stosunkach międzynarodowych) i kilku dodatkowych czynników kontekstowych (relacje pomiędzy płciami, poziom sekularyzacji, wielkość rynku, różnorodność etniczna oraz – ten ostatni czynnik w zasadzie jako jedyny dotyczy specyfiki państw „demokracji ludowej” – rola ideologii komunistycznej w kreowaniu wspólnoty narodowej).
- <sup>43</sup> Były to: śmierć Breżniewa i Josipa Broz-Tity, ogłoszenie stanu wojennego, upadek muru berlińskiego oraz rozstrzelanie Nicolae Ceaușescu.
- <sup>44</sup> F. Bonner, *Ordinary Television: Analyzing Popular TV*, Sage Publication, London 2003.
- <sup>45</sup> Gdy podajemy liczbę seriali, mamy na myśli liczbę tytułów seriali, które w danym czasie były emitowane w telewizji, a nie poszczególnych odcinków.
- <sup>46</sup> Zob. M. Piepiórka, dz. cyt.
- <sup>47</sup> Pomijamy w tym miejscu nieliczne serie zagraniczne pokazywane podczas świąt. Były wśród nich głównie wieczorynki dla dzieci; w pozostałych wypadkach pokazywane odcinki nie były ani inauguracjami, ani zwieńczeniami serii.
- <sup>48</sup> Nasze dane potwierdzają ustalenia sformułowane przez S. Mihelj i S. Huxtable, dz. cyt., s. 189.
- <sup>49</sup> Ocena ta jest zbieżna z obserwacjami Mihelj i Huxtable’a, sformułowanymi na podstawie innej i „mniej czulej” próbki (obejmującej jeden październikowy tydzień co pięć lat).
- <sup>50</sup> S. Mihelj, S. Huxtable, dz. cyt., s. 226-227.
- <sup>51</sup> Poglębiona analiza tych zależności znajdzie się w przygotowywanym przez autorów artykule w języku angielskim.
- <sup>52</sup> S. Szostak, S. Mihelj, dz. cyt.
- <sup>53</sup> K. Klejsa, J. Sedgwick, dz. cyt.
- <sup>54</sup> K. Lotze, K. Klejsa, dz. cyt.
- <sup>55</sup> M. Piepiórka, dz. cyt.
- <sup>56</sup> [https://www.cinemahistories.org/CH\\_Template\\_Example.xlsx](https://www.cinemahistories.org/CH_Template_Example.xlsx).

### Konrad Klejsa

Profesor Uniwersytetu Łódzkiego, zatrudniony w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych. Jego zainteresowania naukowe ogniskują się wokół historii polskiej kultury filmowej po II wojnie światowej, polsko-niemieckich relacji filmowych oraz badań widowni. Obecnie kieruje projektem „Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945-1989”, finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki.

### Michał Piepiórka

Doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej* (2019). Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Images”, „Ekranach” i „Panoptikum”. Do jego zainteresowań naukowych należą filmowe obrazy transformacji gospodarczej, przemiany polskiego kina współczesnego i kinematografia schyłku PRL.

## Bibliografia

- Biltreyst, D., Meers, P.** (2016). New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures. *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, (11), ss. 13-32.
- Bonner, F.** (2003). *Ordinary Television: Analyzing Popular TV*. London: Sage Publication.
- Dębski, A.** (2019). *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919-1945*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Garncaz, J.** (2014). Radosny nastrój i szczypta tragizmu. Kulturowa specyfika regionalnych preferencji filmowych w niemieckiej części Górnego Śląska około 1930 roku (tłum. P. Pieńkowska-Wiederkehr). W: K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska (red.), *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów* (ss. 58-76). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Garncaz, J.** (2016). O powstawaniu kin w Niemczech w latach 1896-1914 (tłum. T. Gabiś). W: A. Dębski, M. Loiperdinger (red.), *KINtop. Antologia wczesnego kina. Część I* (ss. 211-232). Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Garncaz, J.** (2020). Hollywood w Niemczech. Rola amerykańskich filmów w Niemczech w latach 1925-1990. W: M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski (red.), *Filmowa Europa* (ss. 47-90). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Garncaz, J.** (2022). *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896-1939* (tłum. A. Dębski). Wrocław: Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Klejsa, K., Sedgwick, J.** (2022). „It Seems to Me that the Most Popular Films in the West Are Very Harmful to Us”: Film Popularity in Poland During the Years of „High Stalinisation”. W: J. Sedgwick (red.), *Towards a Comparative Economic History of Cinema, 1930-1970* (ss. 307-338). Cham: Springer.
- Klenotic, J.** (2019). Roll the Credits: Gender, Geography, and the People's History of Cinema. W: D. Biltreyst, R. Maltby, P. Meers (red.), *The Routledge Companion to New Cinema History* (ss. 202-216). New York: Routledge.
- Livingstone, S.** (2012). Challenges to Comparative Research in a Globalizing Media Landscape. W: F. Esser, T. Hanitzsch (red.), *Handbook of Comparative Communication Research* (ss. 415-429). New York: Routledge.
- Lotze, K., Klejsa, K.** (2024). „Our Job Is to Pull Audience to Soviet Films with All Means Necessary”. State-Monopolised Film Distribution and Patterns of Film Exhibition in Two Eastern Bloc Cities in the Stalinist Period: A Comparative Case Study of Cracow (Poland) and Magdeburg (East Germany). W: D. Treveri Gennari, L. Van de Vijver, P. Luigi Ercole (red.), *The Palgrave Handbook of Comparative New Cinema Histories* (ss. 195-220). Cham: Palgrave Macmillan.
- Maltby, R.** (2016). On the Prospect of Writing Cinema History from Below. *TMG: Journal for Media History*, 9 (2), ss. 74-96.
- Mihelj, S., Huxtable, S.** (2018). *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pabiś-Orzeszyna, M.** (2020). *Źródło historyczne w badaniach filmoznawczych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Piepiórka, M.** (2019). Nie tylko „Teleranek”. (Nie)obecność filmów zagranicznych w Telewizji Polskiej w stanie wojennym. *Kwartalnik Filmowy*, (108), ss. 71-90.

- Sedgwick, J.** (2000). *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*. Exeter: University of Exeter Press.
- Sedgwick, J.** (2020). From POPSTAT to RelPOP: A Methodological Journey in Investigating Comparative Film Popularity. *TMG: Journal of Media History*, 23 (1-2), ss. 1-9.

**Keywords:**

analysis of  
programmes;  
databases in film  
studies;  
comparative studies;  
film import;  
television in Polish  
People's Republic;  
film distribution

**Abstract**

Konrad Klejsa, Michał Piepiórka

**Analysis of Programmes in Comparative Studies of Film and Television Culture in the Polish People's Republic**

Using two micro-studies as examples, the authors present the possibilities and limitations of conducting research on the history of film and television using a database of programmes. Both 'case studies' contain a comparative element. The first case study concerns cinema and compares programmes from Łódź and Kraków in 1959, with a particular focus on Bergman films that were released at the time. The second, on the other hand, offers a comparative look at the programmes of Polish Television in subsequent decades, with an invitation to take a closer look at Christmas-time schedules. Each case study is preceded by a short theoretical introduction, presenting a mode of thinking that has not (yet) become widespread in Polish film studies.